

STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

Numero 24/2020



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Fondatrice*

Paola Barocchi

*Direzione scientifica*

Donata Levi

*Comitato scientifico*

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura redazionale*

Martina Nastasi, Mara Portoghese

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

LUCIO ORIANI Un libro d'ore miniato da Cristoforo Majorana alla Biblioteca dei Girolamini di Napoli	p. 1
CAMILLA FROIO La cultura nord-americana e il <i>Laokoon</i> di G.E. Lessing: premesse di una fortunata ricezione critica (1840-1874)	p. 23
EMANUELE PELLEGRINI Una Rivista attraverso il Novecento	p. 61
FLAVIO FERGONZI Una polemica tra Francesco Arcangeli e Cesare Vivaldi sulla pittura moderna (1958-1960)	p. 76
GIULIA CAPPELLETTI Un cambio di passo: la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi del 1971	p. 113
GIOVANNI RUBINO Munari 1971. Il progetto critico di Paolo Fossati per <i>Codice Orvio</i> : un libro d'artista di massa	p. 145
CRISTIANA SORRENTINO Santarcangelo 1980, Festival del Teatro in Piazza. Nuovi metodi di indagine sui rapporti tra fotografia e teatro e uno sguardo nell'Archivio Carla Cerati	p. 183
CARMEN BELMONTE La Sapienza, il fascismo, una mostra. Snodi critici nella ricezione dell'arte del Ventennio negli anni Ottanta	p. 208
GIORGIO BACCI Arti migranti. Uno sguardo attuale a partire dal tema della barca	p. 245
<b>ARTE &amp; LINGUA</b>	
MATTEO MAZZONE Su un tecnicismo dell'architettura di area settentrionale: il verbo <i>salicare/saligare</i> ('selciare')	p. 287
FRANCESCA CIALDINI Osservazioni linguistiche sui manuali di Giulio Carlo Argan	p. 312



---

**SANTARCANGELO 1980, FESTIVAL DEL TEATRO IN PIAZZA.  
NUOVI METODI DI INDAGINE SUI RAPPORTI TRA FOTOGRAFIA E TEATRO  
E UNO SGUARDO NELL'ARCHIVIO CARLA CERATI**

Il Festival del Teatro in piazza di Santarcangelo di Romagna, edizione 1980, costituisce un terreno fertile per interrogarsi sui complessi rapporti tra fotografia e teatro in merito a numerose prospettive di indagine. Il punto di partenza di questo saggio è la ricostruzione di una vicenda inedita legata a un'équipe di fotografi invitati, quell'anno, a fotografare la rassegna e a un piccolo catalogo pubblicato in seguito a quell'esperienza. Questa circostanza, che dimostra un interesse vivo da parte del Festival nei confronti della documentazione fotografica dei momenti che lo costituiscono, si rivela importante per individuare alcuni aspetti originali degli studi sulla fotografia di scena – comunque ancora piuttosto lacunosi – ma anche per proporre una tipologia di approccio alle fonti fotografiche sul teatro che tenga conto della loro rilevanza fattuale nel contesto di un'altra fonte, quella archivistica. In tal senso, un primo sguardo nell'archivio di una fotografa del gruppo, Carla Cerati, consente di mettere in luce l'importante ruolo che questo tipo di 'dispositivo' – così come definito da Tiziana Serena<sup>1</sup> – assume nei processi di scelta e selezione dei materiali che in esso sono conservati. In secondo luogo, tale vicenda induce a considerare i nessi tra fotografia e teatro anche da un punto di vista propriamente teorico, in un'indagine che si presenta *a priori* ontologicamente articolata poiché legata a due pratiche dai funzionamenti molto diversi: l'una, dalla natura meccanica, è produttrice di immagini ferme e infinitamente duplicabili; l'altra, che si definisce dal e nel movimento, si fonda sul principio di rappresentazione unica<sup>2</sup>. Comprendere la natura di questo rapporto, al di là della profonda ma alquanto apparente inconciliabilità concettuale tra i due elementi che lo costituiscono, vuol dire altresì soffermarsi sulle modalità in cui la fotografia può farsi partecipe e promotrice, attraverso il proprio linguaggio, degli eventi teatrali di cui è diretta testimone. Nel caso di Santarcangelo, poi, il contesto del teatro di piazza, dalle caratteristiche precipue e differenti rispetto a quelle del teatro che definiamo tradizionale – in cui il luogo della performance e lo spazio riservato al pubblico sono, in genere, marcatamente separati –, suggerisce riflessioni interessanti sui rapporti diversificati che possono instaurarsi tra fotografia e fatto teatrale<sup>3</sup>. Alla luce di tali considerazioni, il saggio, che organizza e circoscrive la propria disamina intorno a un evento peculiare, non si propone di esaurire tutti gli argomenti legati al complesso tema fotografia-teatro ma intende distribuirne alcuni sul tavolo di lavoro, proponendone una prima analisi al fine di suggerire ulteriori riflessioni su una questione che necessita ancora di essere ampiamente discussa.

Il 25 giugno 1980 si apre a Santarcangelo di Romagna la decima edizione del Festival Internazionale del Teatro in Piazza, oggi considerato uno dei più importanti appuntamenti europei nell'ambito delle arti performative contemporanee. L'evento, che nasceva nel 1971 con l'intento di riscattare il paese dal ruolo di subordine che aveva assunto nei confronti delle maggiori orbite turistiche della riviera romagnola, era stato fortemente voluto dal sindaco di Santarcangelo, Romeo Donati, e da Pietro Patino, avvocato dedito alla scrittura e alla regia teatrale e primo direttore artistico della manifestazione fino al 1977. Il progetto di Patino, che aderiva ai riverberi culturali e sociali degli ancora recenti fermenti sessantottini, proponeva un

---

<sup>1</sup> SERENA 2010, p. 104.

<sup>2</sup> Per una prima panoramica sui rapporti fra *medium* fotografico ed evento teatrale si vedano MEYER-PLANTUREUX 1992; KOPELOW 1994; *FOTOGRAFIA E TEATRALITÀ* 2008; ANDERSON 2015.

<sup>3</sup> Qui nella definizione del regista e teorico del teatro statunitense Richard Schechner, che lo considera come «un insieme di rapporti interagenti» all'interno del quale «fanno parte il pubblico, gli attori, il testo (perlomeno nella maggior parte dei casi), lo stimolo sensoriale, l'ambiente architettonico (o la mancanza di tale ambiente), le attrezzature per la realizzazione dello spettacolo, i tecnici e il personale di teatro» (SCHECHNER 1968, p. 23).

teatro popolare, anticonsumistico e per la gente, che si costituisse grazie alla presenza di compagnie qualificate provenienti da varie parti del mondo; un evento artistico ma anche sociale, che potesse sfidare il monopolio di un ormai stanco teatro tradizionale trasformando il centro storico del borgo in uno spazio scenico all'aperto<sup>4</sup>.

Se, in realtà, il Festival di Patino si era concretizzato in un appuntamento teatrale estivo con poche novità<sup>5</sup> assumendo principalmente caratteri folkloristico-popolari – seppur con qualche rapsodica incursione avanguardistica<sup>6</sup> –, è nella trilogia di Roberto Bacci, già direttore artistico del Piccolo Teatro di Pontedera e curatore del Festival di Santarcangelo dal 1978 al 1980, che i connotati della rassegna cambiano radicalmente<sup>7</sup>. Dopo *La città dentro il teatro* (1978)<sup>8</sup> e *I villaggi del teatro* (1979) – in cui il vivo interesse verso quello che, nel 1976, Eugenio Barba aveva definito "Terzo teatro"<sup>9</sup> si attestava nel coinvolgimento di gruppi come il Teatro Tascabile di Bergamo, il Teatro di Ventura, il Teatro Potlach –, *Il lavoro dei teatri* (questo il titolo pensato per l'appuntamento decennale) si presenta come la terza fase di un progetto di rinnovamento che ha l'esigenza di ridiscutere e ricostituire il ruolo del professionista all'interno del teatro di strada, definendo per prima cosa il Festival come un «momento di aggregazione di operatori teatrali»<sup>10</sup>. Con ferma opposizione a una bacchanale idea di «teatro-festa», più incline al consumo e «seppellito da grandi folle di spettatori»<sup>11</sup>, verso il quale il Festival di Santarcangelo rischiava di avviarsi, Bacci auspica la costituzione di un evento con una propria – marcata – identità, privo di approcci casuali e in grado «di mettere in atto le diverse fasi di lavoro dei vari teatri: dallo scambio con altri gruppi, alla pedagogia interna, dal rapporto con una piccola comunità allo spettacolo vero e proprio»<sup>12</sup>. Un Festival, dunque, che potesse entrare in relazione con il pubblico, in vistoso aumento<sup>13</sup>, ma che, al medesimo tempo, non negasse ai propri operatori uno spazio di autonomia e di scelta.

L'inclinazione della direzione artistica verso un rinnovamento dall'alto indice contenutistico emerge chiaramente dalla scissione del programma de *Il lavoro dei teatri* in due momenti distinti e dalle finalità specifiche. Nella prima fase (25 giugno-1° luglio), dal titolo *Tra identità e consumo*, destinata agli operatori e svoltasi in sette comuni del comprensorio riminese<sup>14</sup>, le compagnie hanno la possibilità di gestire autonomamente, come sottolinea lo stesso Bacci, «incontri, scambi, pedagogia e spettacoli», per «svilupparsi, come singoli organismi o attraverso il confronto con altri gruppi»<sup>15</sup>. Nella seconda (2-6 luglio), denominata *La cultura dello spettacolo*

<sup>4</sup> *LA CITTÀ DENTRO IL TEATRO* 1979. Per una panoramica più esaustiva sulla nascita e la storia del Festival si veda anche GIANNINI 1993.

<sup>5</sup> Così da un'intervista a Romeo Donati (SALA 1980).

<sup>6</sup> Mi riferisco, ad esempio, alla partecipazione di Carlo Cecchi e del Granteatro (edizione 1971), di Carlo Quartucci e della Compagnia Camion (1974) e del Collettivo La Comune di Dario Fo e Franca Rame (1976). Per un approfondimento sul teatro d'avanguardia italiano tra gli anni Sessanta e Settanta si veda QUADRI 1977.

<sup>7</sup> Secondo quanto racconta lo stesso Bacci, l'invito a dirigere il Festival di Santarcangelo nasceva dalla partecipazione del gruppo di Pontedera, su iniziativa di Piero Patino, all'edizione del 1977 (SALA 1980).

<sup>8</sup> Per un approfondimento su questa edizione del Festival e sulle novità introdotte da Bacci si veda ZAMPETTI 2007.

<sup>9</sup> BARBA 1976.

<sup>10</sup> SALA 1980.

<sup>11</sup> *X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATRO*a, nota di Roberto Bacci. Per il programma del Festival si veda anche *X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATRO*b, (consultabile on-line: <https://www.santarcangelofestival.com/categorie/1980/> <12 giugno 2020>).

<sup>12</sup> *X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATRO*b.

<sup>13</sup> Dal 1978 al 1980 si passa, infatti, da ventimila a centoventimila presenze (si veda RAMINA 1980).

<sup>14</sup> Gli spazi riservati agli operatori, come biblioteche, scuole, palestre ma anche luoghi all'aperto sono dislocati nei comuni di Santarcangelo, Coriano, Verrucchio, Rimini, Mondaino, San Giovanni in Marignano e Torriana (si veda L. N. 1980).

<sup>15</sup> *X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATRO*a, nota di Roberto Bacci. E ancora Bacci: «Abbiamo voluto fornire una possibilità di incontro, di lavoro, tra gruppi che non hanno quasi mai occasione di farlo e che, pure, hanno un grosso interesse a confrontarsi scambiando idee ed esperienze. In genere questo non si può fare perché

e dedicata esclusivamente agli spettatori, si articola un programma stabilito e pianificato di «spettacoli – laboratori – dibattiti – mostre». Tra i circa trenta gruppi presenti all'edizione del 1980 – che prevede per la prima volta, a causa della grande affluenza di pubblico, un decentramento degli spettacoli anche nei vicini centri di Verrucchio e Coriano<sup>16</sup> – si esibiscono gli italiani Teatro di Pontedera, Teatro Nucleo e Magazzini Criminali (Il Carrozzone) ma anche il gruppo polacco Akademia Ruchu e gli statunitensi Teatro Campesino di Luis Valdez, Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina e Bread and Puppet Theatre di Peter Schumann, anime pulsanti del nuovo teatro di ricerca che si era affermato negli Stati Uniti a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta<sup>17</sup>.

### 1. *Fotografia e Teatro in piazza: un'équipe fotografica a Santarcangelo*

Il programma di Santarcangelo 1980, insieme al calendario degli appuntamenti, comunica ai suoi lettori un'altra informazione in calce: durante lo svolgersi della rassegna «opererà un'équipe fotografica composta da: Uliano Lucas, Gian Butturini, Luciano D'Alessandro, Maurizio Buscarino che produrrà un lavoro di documentazione fotografica sulla edizione 1980 del Festival in accordo con l'Archivio Laboratorio dell'Immagine del Comune di Rimini»<sup>18</sup>. L'attenzione del Festival nei riguardi della fotografia, e in particolare della fotografia di teatro, si chiarisce a partire dal ricco calendario di *Mostre sull'arte dell'attore* che si dispiega al pubblico in tre appuntamenti diversificati: *Schede di attore* a cura di Antonio Attisani<sup>19</sup>, *L'attore nella rivoluzione d'ottobre* a cura di Giorgio Kraiski e la personale *Attore* del fotografo bergamasco Maurizio Buscarino, che propone una serie di fotografie dedicate all'attore nel teatro contemporaneo, raccolte in un catalogo presentato nel corso della rassegna<sup>20</sup>. Rispetto agli anni precedenti, in cui l'allestimento delle mostre, seppur previsto, non seguiva sempre un tema specifico (vi erano state anche mostre di pittura o di fotografia sociale), il Festival del 1980 presenta una proposta omogenea e coerente di mostre sulla fotografia di scena e si allinea così, ponendo l'attore al centro delle esposizioni, alle finalità perseguite dal programma di quell'edizione. Un interesse organico da parte del Festival nei confronti della fotografia nasceva, comunque, già a partire dal 1978, anno in cui Bacci assumeva la direzione artistica della rassegna e in cui Santarcangelo avviava con lo stesso Buscarino un vivace sodalizio che si sarebbe protratto in maniera costante fino al 1984<sup>21</sup>. Già

---

devi rispondere immediatamente al pubblico senza poter lavorare in prospettiva [...]. E anche questo che intendiamo quando diciamo di voler privilegiare gli operatori teatrali ai quali, troppo di frequente, viene affidato il compito di animatori sociali, al di là delle possibilità, che sono tantissime e diverse, di fare teatro che ognuno ha» (RAMINA 1980).

<sup>16</sup> PRIMICERI 1980.

<sup>17</sup> Per un indispensabile approfondimento sul teatro di ricerca internazionale si vedano almeno DE MARINIS 2000 e PERRELLI 2011. Per completezza, qui di seguito i partecipanti a Santarcangelo 1980: Il teatro magico dell'isola di Bali, Boleslav Polivka Divadlo, Piccolo Teatro di Pontedera, Living Theatre, Cardiff Laboratory, Studiotre, Teatro Onze, Akademia Ruchu, Yves Lebreton, Bread and Puppet, Tartana, Saltkompagniet, Bustric, Teatro dell'Arco, Mike Westbrook Brass Band, Arcoiris, Teatro del Sole, Teatro Nucleo, Collettivo Animazione Orvieto, Farid Chopel, Teatro degli Stracci, Collettivo Ruota Libera, Teatro Imprevisto, Teatro Daggide, Teatro Valdoea, Teatro Instabile di Varese, Teatro Campesino, Magazzini Criminali.

<sup>18</sup> X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATROa.

<sup>19</sup> Le fotografie sono dedicate a tre fasi diverse della vita dell'attore, ovvero il provino, i momenti privati e l'esibizione sulla scena (L. N. 1980). Antonio Attisani sarà il direttore artistico del Festival nel 1981.

<sup>20</sup> BUSCARINO 1980.

<sup>21</sup> Maurizio Buscarino in conversazione con chi scrive (23 aprile 2019). Il rapporto fra Buscarino e Roberto Bacci, inoltre, si era già stretto nell'ambiente del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, che si occupa a Santarcangelo della curatela della mostra *Attore*.

nel 1979, infatti, le sue fotografie, insieme a quelle di Silvia Lelli Masotti, venivano pubblicate a corredo del volume *La città dentro il teatro*, dedicato all'ottava edizione della rassegna<sup>22</sup>.

Se questa serie di informazioni convalida la presenza di Buscarino come fotografo del Festival, è necessario, d'altro canto, fare maggiore chiarezza sull'identità del gruppo all'interno del quale egli si è trovato a operare, partendo dal riconoscere l'incompletezza dell'affermazione diffusa dal programma della manifestazione. Tra i nomi dei fotografi che appartengono all'équipe, infatti, sono assenti quelli di Mario Dondero, di Maurizio Bizzicari e di Carla Cerati, unica donna della compagine. A comunicarlo, per iniziare, è un articolo, uscito pochi giorni dopo l'inizio del Festival, che, pur ricadendo talvolta in errori onomastici (riferendosi a tali «Carlo Dondero» e «Antonio Buscarino»), dichiara che tutti i fotografi sopra citati – tranne l'assente Luciano D'Alessandro – avrebbero realizzato una documentazione della rassegna<sup>23</sup>. A confermarlo sarebbe una serie di circa 70 stampe fotografiche in bianco e nero di soggetti vari e di formato 18x24 cm circa, conservate presso l'Archivio Santarcangelo dei Teatri, che recano sul verso, almeno nella maggioranza dei casi, un timbro adesivo dell'Archivio Laboratorio dell'Immagine di Rimini con i nomi di Lucas, Butturini, Cerati, Dondero, Buscarino e Bizzicari<sup>24</sup>; e, ancora, il frontespizio di una brochure che annuncia l'inaugurazione di una mostra dal titolo *Santarcangelo '80. Un intervento dell'Archivio-Laboratorio dell'Immagine nel IX Festival Internazionale del teatro in piazza*, tenutasi presso la Galleria dell'Immagine di Palazzo Gambalunga a Rimini tra il 28 marzo e il 3 maggio 1981<sup>25</sup>. A prescindere dall'errore legato all'edizione del Festival – che nel 1980 è la X e non la IX – la brochure comprova la configurazione della squadra di lavoro, accertando altresì il rapporto di collaborazione con l'Archivio Laboratorio che, con il supporto dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Rimini, aderente al consorzio organizzativo<sup>26</sup>, si era evidentemente occupato di promuovere l'attività di documentazione fotografica del Festival.

Il piccolo catalogo realizzato in occasione della mostra<sup>27</sup>, a cura di due dei sei fotografi del gruppo, Gian Butturini e Uliano Lucas, e con una breve introduzione del giornalista Edgardo Pellegrini, aggiunge dei particolari interessanti a questa vicenda e conferma un legame inedito tra il Festival di Santarcangelo e la documentazione fotografica dei suoi eventi. Il testo di Pellegrini, per cominciare, mette in evidenza alcuni aspetti niente affatto marginali relativi al lavoro dell'équipe in rispondenza alle esigenze del Festival, sottolineando altresì le motivazioni legate alla selezione dei fotografi. Con l'obiettivo di dare maggior respiro a una rassegna ancora non del tutto strutturata dal punto di vista della documentazione (su giornali e riviste specializzate), la scelta dell'Archivio Laboratorio di Rimini, effettivo promotore dell'iniziativa, ricade sull'invitare uno staff di professionisti costituito, come scrive Pellegrini, da «fotoreporter che conoscono il teatro, che hanno lavorato sul teatro ma che non sono soprattutto specialisti del teatro. Fotoreporter di sensibilità e storia diversa ma che sono uniti da un impegno comune, raccontare come vive la gente oggi»<sup>28</sup>.

Pellegrini, poi, chiarisce anche gli aspetti organizzativi e le dinamiche a essi connesse. Così, dopo una prima riunione da farsi ogni mattina, i fotografi avrebbero scelto in quale luogo andare e quali compagnie e attori fotografare; e la sera, a un'ora stabilita, consegnare i rullini della giornata. «Il progetto è: consegna, sviluppo, provini, rapida scelta, stampa e

<sup>22</sup> *LA CITTÀ DENTRO IL TEATRO* 1979.

<sup>23</sup> L. N. 1980.

<sup>24</sup> *X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATRO*oc. Le fotografie di questa serie presentano sul verso il codice comune di inventariazione «FST», seguito da un numero identificativo per ogni gruppo di soggetti. In ogni caso, il timbro non permette di identificare, senza ulteriori strumenti a disposizione, gli autori delle singole fotografie.

<sup>25</sup> *SANTARCANGELO '80*. A partire dal 1979, la Galleria dell'Immagine di Rimini è particolarmente attiva nella promozione di mostre sulla fotografia.

<sup>26</sup> PRIMICERI 1980.

<sup>27</sup> *FESTIVAL DI S. ARCANGELO '80* 1981.

<sup>28</sup> *Ivi*, introduzione di Edgardo Pellegrini, p.n.n.

immissione immediata nel grande circuito dei media» riassume l'autore, ma aggiunge: «Naturalmente non succede. Non esistono in Italia una tradizione e un'organizzazione di questo tipo [...]. L'eccezionale documentazione però c'è»<sup>29</sup>. Anche Carla Cerati, da parte sua, racconterà alcuni anni dopo la sua esperienza a Santarcangelo: «poiché il Festival si svolgeva in diversi posti contemporaneamente, ci dividevamo di giorno in giorno il lavoro secondo le preferenze e l'interesse per un'azione piuttosto che un'altra, in piena libertà». E nell'introduzione a un fotolibro di Butturini, con memoria entusiasta ma con qualche dimenticanza, ricorderà che

Nel 1980 [Butturini] mi coinvolse, assieme a Buscarino, Dondero e Lucas nell'operazione "Santarcangelo: Teatro e Fotografia". Un'esperienza importante: ciascun fotografo ebbe la possibilità di scegliere gli spettacoli e i gruppi che più lo interessavano, grazie anche alle capacità del Comune di Rimini, partecipando così a costruire un bell'affresco della manifestazione. Ho solo un rimpianto: che da quella grande quantità di ottimo materiale non sia nato un libro, una mostra, un video, come sarebbe stato logico aspettarsi<sup>30</sup>.

Se la priorità dell'Archivio Laboratorio dell'Immagine, e dunque del Festival, è quella di assicurarsi una buona documentazione degli spettacoli invitando uno staff di professionisti, è interessante, d'altro canto, rilevare come il criterio principalmente adottato per il coinvolgimento dei fotografi sia la loro esperienza nell'ambito del fotoreportage e non in quello della fotografia di teatro. Escludendo il caso di Buscarino, che aveva iniziato a dedicarsi pienamente alla scena a partire dal 1973, dopo aver visto uno spettacolo dell'Odin Teatret nel locale in cui provava il Teatro Tascabile di Bergamo<sup>31</sup>, gli altri fotografi dell'équipe si erano infatti distinti, sino ad allora, principalmente per il loro indefesso lavoro di fotoreporter, riservando agli eventi *on stage*, nella maggior parte dei casi, una fetta meno ampia del loro mestiere<sup>32</sup>.

A partire da questi presupposti, l'introduzione di Pellegrini consente di costruire una cornice teorica fondamentale per considerare la complessità dei rapporti che intercorrono e si intessono tra fotografia e teatro, sciogliendo la questione della relazione tra fotografia di reportage e fotografia di scena, a cui il giornalista fa cenno, anzitutto in termini filosofici. In primo luogo, se si presuppone che il referente della fotografia sia, come sottolinea Roland Barthes, «il reale preso alla lettera»<sup>33</sup> e che essa sia in grado di ri-presentare, attraverso quello che Philippe Dubois definisce un «prelievo nel mondo»<sup>34</sup>, la porzione di un evento – sociale o performativo – nella maniera più 'veritiera' (seppur su una superficie piana), il fotoreportage e la fotografia di scena opererebbero in modo del tutto simile. La dissomiglianza, piuttosto, pare svilupparsi anzitutto intorno al concetto di rappresentazione. «L'umanità si attarda, non rigenerata, nella grotta di Platone, continuando a dilettersi, per abitudine secolare, di mere immagini della verità», scrive Susan Sontag nell'incipit di un testo fondamentale per gli studi sulla storia della fotografia<sup>35</sup>. Partendo da questo assunto, se la fotografia – e dunque la fotografia di reportage – si presenta, di per sé, come la meccanica riproduzione di

<sup>29</sup> *FESTIVAL DI S. ARCANGELO '80* 1981, introduzione di Edgardo Pellegrini, p.n.n. Dal canto suo, Maurizio Buscarino, in conversazione con chi scrive (23 aprile 2019), ricorda una situazione più che altro confusa e casuale, all'interno della quale si era trovato a operare solo per pochi giorni, dato che la sua permanenza a Santarcangelo era stata più lunga rispetto a quella dei colleghi.

<sup>30</sup> CERATI 1995, pp. 5-6.

<sup>31</sup> Si rimanda in particolare al testo di Maurizio Buscarino, *Il mio viaggio*, in BUSCARINO 1999, p. 9.

<sup>32</sup> Sull'impegno di questi fotografi nell'ambito del teatro, con l'eccezione di Carla Cerati di cui si parlerà nello specifico, segnalo qui alcune delle fotografie di Mario Dondero pubblicate su *MARIO DONDERO* 2014, per esempio alle pp. 170-171, 173, 198, 221-222.

<sup>33</sup> BARTHES 2001, pp. 6-7.

<sup>34</sup> DUBOIS 1996, p. 166.

<sup>35</sup> SONTAG 2004, p. 3.

un'immagine platonica, la fotografia di teatro si propone invece come la reiterazione analogica di un'immagine dell'immagine platonica, ovvero come la restituzione iconografica e oggettuale di una realtà rappresentata. La fotografia di scena, secondo questa definizione, si costituisce dunque a partire da un ulteriore livello di rappresentazione. In secondo luogo, e sempre in termini generici, ritengo che la questione possa riguardare anche un particolare aspetto del linguaggio fotografico: da un lato, in relazione all'imprescindibile legame tra la fotografia di teatro e il già citato fatto teatrale; dall'altro, in merito alla definizione della fotografia di reportage in rapporto a quello che intendo individuare come una sorta di stato di necessità. Se il fatto teatrale si pone, in termini teorici e operativi, come un 'filtro' che mitiga, condiziona e determina, in maniera più o meno evidente, il punto di vista e le scelte del fotografo (che decide cosa e come fotografare anche in relazione a tali parametri), la necessità priva l'atto fotografico di un'intenzionalità *a priori* conferendogli invece lo statuto di irripetibile e istantanea urgenza testimoniale.

In rapporto al teatro di strada, che rappresenta una vera e propria estensione teorica dello spazio sociale<sup>36</sup> – dunque del luogo riservato alla quotidianità civica – l'interazione tra fotografia di scena e fotoreportage si evidenzia, poi, con intensità maggiore. Il piccolo catalogo *S. Santarcangelo '80* è costituito da 29 fotografie del Festival (più quelle della copertina e del retrocopertina), 5 all'incirca per ogni fotografo. Se i soggetti appaiono dei più vari, le didascalie non ce ne palesano l'identità e restituiscono all'osservatore un repertorio di immagini spiazzanti. In un contesto in cui il fatto teatrale acquisisce dei connotati ben specifici – dato che lo spazio scenico e quello del pubblico, talvolta partecipante attivo della performance, non sono quasi mai delimitati o separati – le fotografie mostrano ambienti poco codificabili, mettendo in crisi il concetto di ruolo attore-spettatore e il rapporto stesso tra realtà e finzione (Fig. 1). Anziché costruire quello che Cerati definisce un bell'«affresco della manifestazione», le fotografie sembrano piuttosto svelare monadisticamente, più che all'interno di un regime sequenziale, alcuni dettagli inediti dell'evento, conferendo talvolta a essi una carica di aleggiante mistero. Allo stesso tempo, esse inducono a riflettere teoricamente sulla natura stessa della fotografia di scena che, almeno in questo caso, «seem to resist the influence of prior knowledge, of circumstance, of context, and sometimes [is] interjected out of context, into a situation; such complex effects of photography are apparent when it confronts theatre's capacity to make things viewable»<sup>37</sup>. La fotografia, dunque, per ragioni ontologiche, potrebbe non essere mai del tutto in grado di replicare l'evento teatrale nella sua complessità e continuità, restituendone in ogni caso una versione frammentata frutto di un'operazione selettiva.

Tranne che in pochi casi, come quello della fotografia che mostra il celebre volto di Julian Beck del Living Theatre, per identificare i soggetti presenti sulle pagine del catalogo sono necessarie ulteriori coordinate di riferimento. In tal modo, ad esempio, tra le fotografie più riconoscibili di Buscarino, principalmente ritratti «scavati con la luce dal buio»<sup>38</sup> che emergono da un fondo densamente scuro proprio di molti dei lavori del fotografo bergamasco, è possibile rintracciare quella di un personaggio del Teatro magico balinese a partire dalla pubblicazione di una fotografia dello stesso autore e di uguale soggetto, provvista di didascalia, a corredo di un articolo sul Festival<sup>39</sup>. Il soggetto di una delle fotografie di Maurizio Bizzaccari è identificabile, invece, osservando la serie conservata presso l'Archivio Santarcangelo dei Teatri, che comprende una piccola sequenza di immagini molto simili dal titolo *Verrucchio 1980. Performance ideata ed eseguita in collaborazione tra il Teatro del Sole, il Teatro degli*

<sup>36</sup> SALVAGNINI 1981, p. 18. Per un approfondimento sul teatro di strada si vedano anche *PROMEMORIA DEL TEATRO DI STRADA* 1989 e *STRATTA* 2008.

<sup>37</sup> ANDERSON 2015, p. 18.

<sup>38</sup> VALTORTA 1999, p. 21.

<sup>39</sup> *DA STASERA STRADE E PLAZZE* 1980.

*Stracci e il Gruppone*<sup>40</sup>. Tra le quattro fotografie di Uliano Lucas – dedicate principalmente al tema della musica – potrebbe poi essercene una della Mike Westbrook Brass Band, facendo riferimento a un'altra fotografia dell'*ensemble*, presente a Santarcangelo anche nel 1978, pubblicata all'interno del già citato volume *La città dentro il teatro*<sup>41</sup>.

## 2. Il lavoro dei teatri: il Festival di Santarcangelo nell'archivio Carla Cerati

La fotografia di Julian Beck presente all'interno del catalogo *S. Arcangelo '80* è firmata da Carla Cerati (1926-2016), unica donna del gruppo e fotografa di indiscussa caratura all'interno dello scenario italiano della seconda metà del Novecento<sup>42</sup>. Approdata alla fotografia nel contesto milanese dei primissimi anni Sessanta, Cerati si era distinta per una zelante attività di fotoreporter ma anche per la natura eterogenea e diversificata dei suoi progetti: nel ventennio Sessanta-Settanta, aveva seguito gli eventi cardine legati ai fermenti politici della sua città, ritratto il gotha degli intellettuali che si radunavano alla libreria Einaudi di Milano e gli esponenti della cultura spagnola di sinistra; nel 1969 aveva pubblicato, insieme a Gianni Berengo Gardin, le fotografie per *Morire di classe*<sup>43</sup>, un'indagine sui manicomi italiani promossa e diretta dai coniugi Franco Basaglia e Franca Ongaro, mentre nel 1974 l'editore Pizzi dava alle stampe il piccolo fotolibro *Mondo Cocktail*<sup>44</sup>, un pittoresco affresco dei frequentatori dei cocktail party milanesi; nel 1978, ancora, Cerati pubblicava le sue fotografie di nudo nel fotolibro *Forma di donna*<sup>45</sup>, frutto di un lungo progetto sulla rappresentazione del corpo femminile iniziata alcuni anni prima.

Benché non sia ancora del tutto emerso dalla bibliografia contemporanea a lei dedicata, l'attività trentennale di Cerati è stata attraversata, inoltre, da un costante e vivo interesse nei confronti del teatro e della scena, con cui la fotografa ha iniziato a interagire sin dall'inizio della sua carriera. Sul teatro, Cerati ha lasciato nel proprio archivio centinaia di stampe di dimensioni varie ma anche 10 album di negativi e rispettivi provini a contatto all'interno dei quali si dispiega la sua lunga storia come fotografa di scena, dai primi spettacoli della Compagnia dei Quattro di Franco Enriquez ripresi al Teatro Manzoni di Milano (1961-1962), alle performance europee del Living Theatre (1967-1968), alle prove fiorentine di *Wielopole Wielopole* di Tadeusz Kantor (1980), solo per fare alcuni esempi.

Gli album di negativi e provini sul teatro, ricchi di annotazioni che si presentano come le tracce visibili del lavoro che la fotografa ha compiuto a più riprese sul proprio archivio<sup>46</sup>, rappresentano uno strumento prezioso per indagare ed esaminare questa parte importante

<sup>40</sup> X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATROc, FST 122.

<sup>41</sup> LA CITTÀ DENTRO IL TEATRO 1979, p. 84. Il volume include anche la fotografia di una maschera del Teatro balinese (p. 163), evidentemente di Maurizio Buscarino, molto simile a quella pubblicata nel catalogo del 1981.

<sup>42</sup> Sull'archivio Carla Cerati chi scrive ha condotto un'importante ricerca in relazione a un progetto dal titolo *Uno studio sulle fotografie del Living Theatre di Carla Cerati*, vincitore della borsa di studio annuale sulla cultura fotografica contemporanea DGAAP/SISF 2018-2019. A tal proposito, un ringraziamento particolare va al Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco di Milano, che nel febbraio 2018 ha acquisito in comodato d'uso gran parte dell'archivio Cerati, e al Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma, che possiede un fondo della fotografa di 1133 opere (tra stampe, diapositive e volumi a stampa). Sebbene, inoltre, la bibliografia contemporanea su Cerati risulti ancora piuttosto lacunosa, per un primo inquadramento del suo lavoro si consiglia almeno la lettura di CARLA CERATI 2007b; MUSSINI 2007; CARLA CERATI 2007a; MORELLO 2010, pp. 510-523; OLTRE LA SOGLIA 2012; MIODINI 2019. Per una ricostruzione degli esordi di Carla Cerati fotografa mi permetto, altresì, di rimandare a SORRENTINO 2019.

<sup>43</sup> MORIRE DI CLASSE 1969.

<sup>44</sup> CERATI 1974.

<sup>45</sup> CERATI 1978.

<sup>46</sup> Sugli archivi fotografici come spazi fisici ma anche come luoghi dalla natura concettuale da interrogare in prospettiva critica, si veda SERENA 2010.

dell'opera fotografica di Cerati – a oggi del tutto inedita – e, allo stesso tempo, per proporre un nuovo approccio allo studio della fotografia di teatro. Dei 10 album, che costituiscono un fondo – tra negativi e provini – di circa 12.000 immagini, due sono interamente dedicati alla decima edizione del Festival di Santarcangelo: organizzati per soggetti e spettacoli, chiaramente esplicitati nell'indice dattiloscritto affisso sul retrocopertina di ciascun album, essi sono titolati e seguono una numerazione a sé rispetto agli altri, ordinati invece sequenzialmente dal n. 1 al n. 8. L'album «S. Arcangelo 1980 Teatro in piazza 1» contiene fotogrammi dell'intero Festival mentre quello «S. Arcangelo 1980 2 - Living e macchine volanti e riproduz. Antigone '83» comprende esclusivamente materiale sul Living Theatre. In totale, i due album includono, tra negativi e provini a contatto, più di 4.000 fotogrammi<sup>47</sup>.

Per iniziare, l'indice del primo album di negativi e provini mi è stato utile per individuare alcune delle fotografie di Cerati che sono state incluse all'interno del catalogo collettivo *S. Arcangelo '80*, oltre che per identificare un preciso metodo adottato dalla fotografa per la scelta e la selezione delle fotografie da destinare alla pubblicazione. In tal senso l'album, in una stratificazione di immagini e annotazioni testuali, si propone come una fonte da sottoporre a capillare interrogazione.

La prima fotografia firmata da Cerati, di taglio verticale, che mostra due bambini ai piedi di un enorme fantoccio dalle sembianze femminili su un piccolo carrello a ruote (Fig. 2, fotografia a sinistra), è rintracciabile nell'album all'interno di una sequenza di fotogrammi che nell'indice vengono identificati con il titolo «TOSCA Pupazzi animati»<sup>48</sup>. Si tratta, se poniamo a confronto i fogli di provini e gli appunti che Cerati trascrive sui loro versi, delle fotografie dei grandi personaggi antropomorfi utilizzati per lo spettacolo che Roberto Bacci mette in scena a Santarcangelo (nelle sere del 4 e 5 luglio) con il Piccolo Teatro di Pontedera. In un articolo coevo si legge di «un esperimento: la Tosca di Puccini con attori alti 4 metri, finti, s'intende. Dietro le quinte suona la banda di Viareggio e ci sono i cantanti lirici»<sup>49</sup>. E, ancora, su un'altra testata, si parla della

trovata, in bilico tra dissacrazione e sregolatezza, di proporre un'incantevole versione “da strada” della Tosca di Giacomo Puccini, eseguita dalla banda di Viareggio e dove le sciagure un po' demodè di Mario Cavaradossi e di Floria Tosca verranno bonariamente ridimensionate da giganteschi pupazzi di cartapesta nella cui “pancia” veri cantanti d'opera canteranno le conosciutissime strofe dell'opera<sup>50</sup>.

Come emerge dallo studio dei fogli di provini a contatto, Cerati dedica ai pupazzi animati di Bacci ampio spazio, corrispondente a circa 3 rullini di pellicola da 36 pose<sup>51</sup>: li riprende isolati o ne inquadra alcuni dettagli, ne individua il funzionamento tramite il carrello ma li fotografa anche mentre interagiscono con la presenza umana, imponendosi a essa nella loro artigianale statura ciclopica. Alcuni provini, poi, compreso quello relativo all'immagine del catalogo in esame, si differenziano dagli altri per la presenza di un bollino bianco posto su un angolo, un contrassegno che Cerati adoperava frequentemente all'interno dei suoi album e che distingue i fotogrammi sui quali è applicato come gli esiti di un'attenta operazione selettiva<sup>52</sup>.

<sup>47</sup> All'interno dell'album «S. Arcangelo 1980 Teatro in piazza 1», Cerati inserisce, inoltre, alcuni ritratti dei colleghi dell'équipe oltre che del fotografo Roberto Masotti, anch'egli evidentemente a Santarcangelo per la documentazione del Festival.

<sup>48</sup> CERATI 1980a, indice.

<sup>49</sup> L. N. 1980.

<sup>50</sup> GHISELLINI 1980a. Una fotografia dei personaggi della *Tosca*, che non pare però essere di Cerati, verrà pubblicata anche nell'annuario «Il Patalogo», curato da Franco Quadri, insieme a quella di una performance del gruppo fiorentino Magazzini Criminali (*IL PATALOGO TRE* 1981, p. 99).

<sup>51</sup> CERATI 1980a, fogli di provini a contatto nn. 8, 9, 10.

<sup>52</sup> Nella sequenza di fotogrammi sui pupazzi della *Tosca*, Cerati applica in tutto 16 bollini.

Pur non avendo elementi sufficienti per confermarlo, posso ipotizzare che Cerati abbia lavorato su questi fogli proprio in relazione al progetto *S. Arcangelo '80*, anche se tale supposizione potrebbe essere parzialmente invalidata dalla presenza del bollino solo su tre dei cinque provini corrispondenti alle fotografie scelte per il catalogo (una delle quali successivamente pubblicata, oltretutto, anche all'interno del fotolibro *Scena e fuori scena* edito nel 1991<sup>53</sup>). Se nella fase di ripresa, inoltre, la fotografa pare interessata anche alla restituzione dei particolari (come quelli delle mani) delle imponenti figure mobili, per la scelta finale privilegia, invece, un'immagine del pupazzo a figura intera, probabilmente – ipotizzo ancora – per creare un rimando iconografico con la fotografia alla quale è accoppiata all'interno del volume, in cui ritorna, anche se in un contesto diverso, la figura del pupazzo (Fig. 2, fotografia a destra).

Il procedimento adottato per la lavorazione degli album, per esempio tramite l'utilizzo dei bollini bianchi, induce a riflettere brevemente su una questione teorica legata, più in generale, alla definizione di fotografia come atto di scelta. Se, citando nuovamente Dubois, l'immagine fotografica può essere considerata come l'esito unico e singolare<sup>54</sup> di un'operazione di taglio all'interno di una continuità spazio-temporale, i negativi e i rispettivi provini rendono tangibile il procedimento a un livello immediatamente successivo, mostrando l'atto fotografico come una sequenza di scelte che si susseguono in un determinato intervallo di tempo (e di porzione di spazio) ma sulla stessa superficie piana. In tal modo, se da una parte essi rivelano le intenzioni del fotografo in rapporto a ciò che egli ha inteso riprendere e in quali momenti, dall'altra si presentano, a loro volta, come materiali dai quali partire per un nuovo iter selettivo, da attuare, ad esempio, prima della successiva fase di stampa.

Tornando a *S. Arcangelo '80*, la seconda fotografia pubblicata da Cerati mostra anch'essa, quasi al centro della scena, una figura femminile simile a un fantoccio, con una grande maschera sul volto e un ampio fazzoletto in testa: un personaggio altrettanto curioso come quello della prima fotografia – anche se, in questo caso, dalle sembianze umane – che incede nello spazio dell'immagine alla presenza di un ristrettissimo pubblico, anch'esso al femminile, che ne delimita visivamente l'avanzamento. Il riferimento iconografico comune alle due immagini accoppiate, ovvero la figura del pupazzo, è evidente se identifichiamo il soggetto della seconda fotografia con uno degli attori del gruppo teatrale statunitense Bread and Puppet, che arriva per la prima volta a Santarcangelo proprio in occasione della decima edizione del Festival<sup>55</sup>.

Fondata negli Stati Uniti dall'artista Peter Schumann, la formazione, tra le più importanti del teatro d'avanguardia americano degli anni Sessanta (insieme al Living Theatre e a gruppi come l'Open Theatre di Joseph Chaikin e il Performance Group di Richard Schechner) ma anche del nuovo teatro di ricerca internazionale (con Jerzy Grotowski e il suo Teatro-Laboratorio, Peter Brook e l'Odin Teatret di Eugenio Barba), si presenta sin dall'inizio con una missione politica ma, allo stesso tempo, dai caratteri riflessivi e poetici. Il nome della compagnia rimanda, poi, a due degli aspetti fondamentali che ne caratterizzano l'attività: da un lato, l'importanza di rendere il teatro essenzialmente semplice e universale come il pane (*bread*); dall'altro, l'utilizzo di burattini (*puppets*) costruiti con materiali poveri e immersi all'interno di una cultura folklorica e quotidiana, che possano attirare e coinvolgere un pubblico quanto più vasto<sup>56</sup>. L'utilizzo delle maschere, poi, ribadisce con concretezza la possibilità di un teatro

<sup>53</sup> Mi riferisco, in particolare, alla quarta fotografia pubblicata da Cerati nel catalogo, che mostra un momento della performance del gruppo polacco Akademia Ruchu dal titolo *Operazione pulmino*.

<sup>54</sup> DUBOIS 1996, p. 149.

<sup>55</sup> A confermare che si tratta del Bread and Puppet Theatre è la nota di Cerati sul verso del foglio di provini che include il fotogramma relativo all'immagine in questione (CERATI 1980a, foglio di provini n. 23, v.).

<sup>56</sup> DE MARINIS 2000, pp. 141-150.

come «*tableau animato*»<sup>57</sup> e, allo stesso tempo, consente di conferire ai personaggi campiture espressive prive di sfumature psicologiche o naturalistiche, come per indicare che «senza l'intervento diretto dell'attore come uomo [...] il teatro rappresenta e non impersona»<sup>58</sup>.

Una fotografia molto simile a quella presente nel catalogo *S. Arcangelo '80* verrà pubblicata da Cerati, dieci anni dopo, all'interno del fotolibro *Scena e fuori scena* (Fig. 3, fotografia a destra), che comprende numerose immagini del Festival (15 delle 80 totali). All'interno del volume, che si propone come il risultato di un processo di ricerca e selezione, da parte dell'autrice, di materiali del proprio archivio provenienti da serie e progetti differenti (fotografie di teatro ma anche ritratti, fotografie di mostre, di manifestazioni politiche, di fatti cronaca milanese e altro ancora), le immagini vengono messe in relazione tramite un montaggio giocato su riferimenti formali e iconografici che fanno emergere i rapporti complessi e illusori, ai quali ho già fatto cenno parlando del teatro di strada, fra scena e quotidianità, realtà e finzione<sup>59</sup>. In *Scena e fuori scena*, la fotografia in questione viene accoppiata a un'altra (Fig. 3, fotografia a sinistra) che mostra una componente del Bread and Puppet seduta su un palcoscenico in legno, su uno sfondo occupato da un'enorme maschera e due grandi mani di cartapesta poggiate su una quinta. Se nella prima fotografia si assiste a una dissezione concettuale fra l'immagine dell'attore-persona (la donna sulla sedia) e quella del personaggio che rappresenta (a cui la maschera simbolicamente si riferisce), nella seconda, invece, questi due elementi coincidono e si unificano in una figura dall'aspetto misterioso e dal ruolo impenetrabile, riconoscibile solo attraverso l'azione performativa di cui essa si fa portatrice ma a cui la fotografia, per sua stessa natura, non ci consente completamente di prendere parte. Da un altro punto di vista, anche in rapporto a questo progetto più tardo, i materiali d'archivio consentono di accedere al metodo di lavoro di Cerati, mentre l'archivio stesso, dal canto suo, si presenta come una sorta di laboratorio all'interno del quale eseguire il prelievo delle 'cose'<sup>60</sup> fotografiche, oltre che una struttura concettuale complessa che permette la creazione di relazioni tra i materiali che conserva anche su gradi diversi da quello propriamente materico.

Le due fotografie selezionate da Cerati per *Scena e fuori scena* all'interno dell'album di negativi e provini a contatto «S. Arcangelo 1980 Teatro in piazza 1» sono, assecondando l'impostazione grafica del volume, di formato orizzontale<sup>61</sup>. A creare, poi, un riferimento diretto con il fotolibro, in questo caso in maniera ancora più evidente rispetto all'esempio precedente, sono i due bollini bianchi applicati sul bordo dei fotogrammi, con le annotazioni «pg. 24» (nel caso della fotografia a sinistra) e «pg. 25» (nel caso di quella a destra), relative alle rispettive pagine del volume. Sul verso dei fogli di provini, che acquisiscono altresì la funzione di pagine di appunti, si legge invece l'iscrizione a penna «Per "SCENA e FUORI SCENA" pagg. 24 - fot. 10a» e «"Fot. 26 x SCENA e FUORI SCENA" pg. 25 tg.», con un richiamo ai singoli fotogrammi e, probabilmente, con un riferimento a un'operazione di taglio («tg.»)<sup>62</sup> (Figg. 4-5).

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 145.

<sup>58</sup> SECCI 2002, p. 181.

<sup>59</sup> Così Carla Cerati nell'intervista che introduce il volume: «Francesco Gallo mi ha proposto una mostra a Paternò e questo catalogo. Abbiamo vagliato assieme il tema, non è facile fare una scelta quando si ha un archivio di migliaia di fotografie, risultato di trent'anni di lavoro. Poi, da un ritratto di Montale che potrebbe benissimo essere scambiato per un vecchio attore al centro della scena, mi è venuta l'idea di mischiare le carte, di confondere in qualche modo chi guarda proponendo immagini non immediatamente classificabili, come reali o costruite» (CARLA CERATI 1991, p. 13). Per un approfondimento sui rapporti tra realtà e finzione in rapporto alla fotografia si veda anche LORI 2006.

<sup>60</sup> Utilizzo questo termine come in SERENA 2012.

<sup>61</sup> Le fotografie che Cerati realizza ai soggetti che sto analizzando non sono numerose e alternano il formato orizzontale a quello verticale (CERATI 1980a, fogli di provini a contatto nn. 18 e 23).

<sup>62</sup> Sebbene la fotografa prediliga il taglio dell'inquadratura direttamente in macchina (come dichiara in *OLTRE LA SOGLIA* 2012, p. 224), entrambe le fotografie in questione appaiono leggermente tagliate in corrispondenza del margine destro. La seconda fotografia è pubblicata nel formato originale in MUSSINI 2007, p. 116.

L'analisi di alcune delle stampe realizzate da Cerati a partire dai negativi su Santarcangelo contribuisce, inoltre, a infittire maggiormente il reticolato di legami stabiliti all'interno di un insieme composito di oggetti coinvolti<sup>63</sup>. Da questa prospettiva, dunque, gli album di provini a contatto, le stampe e il progetto per il montaggio di *Scena e fuori scena* costituiscono, insieme all'archivio – vero e proprio generatore di rapporti di significazione –, i punti cardinali attraverso i quali orientarsi, partendo dall'opera di Carla Cerati, per la costruzione di un discorso nuovo intorno alla fotografia di teatro. Per esempio, sul verso di una stampa su carta 30x40 cm della fotografia dell'attore/attrice del Bread and Puppet in costume, conservata presso il Civico Archivio Fotografico di Milano, l'iscrizione a matita «N° 7 – CORIANO 1980 – FESTIVAL DEL TEATRO IN PIAZZA – GRUPPO TEATRALE BREAD AND PUPPET» corrisponde testualmente alla didascalia che accompagna la stessa fotografia su *Scena e fuori scena* (Fig. 3, fotografia a destra). In modo analogo, il verso di un'altra stampa 24x30 cm del Civico Archivio Fotografico, che mostra un momento della performance serale su palcoscenico del gruppo Akademia Ruchu<sup>64</sup>, reca le coordinate relative alla posizione del rispettivo provino all'interno dell'album («Teatro in piazza. S. Arcangelo 1. P.13 fot. 22»), mentre su quest'ultimo il rimando al fotolibro è convalidato nuovamente dalla presenza del bollino e dall'annotazione sul verso del foglio.

All'interno del catalogo collettivo *S. Arcangelo '80*, Cerati sceglie di includere la fotografia di un'altra performance di Akademia Ruchu, l'*Operazione pulmino*, in cui, come spiega l'autrice stessa, «ciascun componente, all'interno di un pullman assumeva una postura rigida, enfaticata, che manteneva durante tutto il percorso nelle vie cittadine» (Fig. 6, fotografia a destra)<sup>65</sup>. Seppur definita internamente da una struttura lineare e geometrica, la fotografia mette in particolare evidenza il gesto di una delle due attrici della compagnia, che solleva le braccia ad altezze diverse mostrando allo spettatore-osservatore il palmo aperto delle mani. L'interesse di Cerati verso la gestualità dell'attore, d'altra parte, si rivela chiaramente anche nella fotografia accoppiata a quella appena menzionata, che ritrae un emaciato Julian Beck del Living Theatre nel pieno di una performance di strada (Fig. 6, fotografia a sinistra).

In occasione del Festival, Cerati torna a fotografare gli attori del Living dopo poco più di un decennio, dato che, tra il 1967 e il 1968, aveva avuto modo di riprendere tre importanti spettacoli della compagnia come *Frankenstein*, *Antigone* e *Paradise Now*<sup>66</sup>. Proprio insieme alla riproposizione, nel corso della prima fase del Festival, della celebre *Antigone* di Sofocle-Brecht presso l'Arena Italia di Rimini, il Living Theatre, vero ospite d'onore della rassegna, utilizza gli ampi spazi dello sferisterio di Santarcangelo per mettere in scena in anteprima nazionale l'opera *Masse-Mensch* (1919) del drammaturgo Ernst Toller (regia di Malina e scenografie di Beck), la «storia di una sollevazione degli operai in una società, quella tedesca, fra le due guerre, senza sbocchi né ideali»<sup>67</sup>. Durante l'intera giornata conclusiva della rassegna, inoltre, il

<sup>63</sup> In generale, le stampe realizzate da Cerati su Santarcangelo, conservate sia al Civico Archivio Fotografico di Milano sia al CSAC di Parma, sono di numero esiguo (circa un centinaio) rispetto ai relativi negativi e hanno prevalentemente un formato 24x30 o 30x40 cm.

<sup>64</sup> «[...] il gruppo teatrale Akademia Ruchu nello spettacolo *Prima della rivoluzione*. Un insieme di gesti quotidiani, apparentemente insignificanti: un gruppo di persone sembrano dirigersi verso un punto preciso per un motivo preciso, più tardi qualcuno attraverserà la scena facendo saltare una palla, altri si prepareranno a riunirsi attorno a un tavolo...» (C. Cerati, *Note sulle opere*, in *CARLA CERATI* 1991, p. 100).

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 99. La fotografia in questione viene inclusa da Cerati anche all'interno di *Scena e fuori scena* (p. 23) con le stesse modalità delle quali ho discusso per le altre.

<sup>66</sup> Per un primo approfondimento sulla storia e l'attività del Living Theatre si veda BINER 1968 e VALENTI 2008.

<sup>67</sup> GHISELLINI 1980b. Così, invece, Roberto Barbolini sullo spettacolo: «L'Universo cupo, oppressivo, concentratorio di *Masse-Mensch* è stato reso [...] con un proliferare di gabbie, cancelli, claustrifobiche ceste. Come le figurine di quei teatrini di marionette mosse da un nascosto pedale, gli attori compiono spesso sincronici gesti di grottesco automatismo [...]» (BARBOLINI 1980). Lo spettacolo, messo in scena la sera del 2 luglio, non viene fotografato da Cerati, che invece dedica ampio spazio – 9 rullini all'incirca – all'*Antigone* di Rimini; e la

Living realizza una serie di azioni-*happening* di strada che, coinvolgendo attivamente il pubblico presente, si propongono – spiega ancora Cerati – di condurre una «protesta contro ogni forma di violenza, in particolare la guerra e le armi nucleari»<sup>68</sup>. Dopo le roventi effervescenze sessantottine, e in particolare a partire dal 1970, anno in cui la compagnia si era volutamente scissa in quattro cellule che operavano in luoghi diversi, il gruppo costituitosi attorno a Beck e Malina aveva dato vita ad azioni di teatro di guerriglia e si era imbarcato verso le *favelas* brasiliane per sperimentare, come sottolinea Marco De Marinis, un nuovo modo di «concepire il teatro come forma diretta di azione sociopolitica in favore degli oppressi e dei diseredati»<sup>69</sup>. Proseguendo l'idea – che oggi appare affascinante ma del tutto utopistica – di una rivoluzione anarchica non violenta che aveva contraddistinto le coraggiose imprese della compagnia soprattutto a partire da uno spettacolo sovversivo come *Paradise Now* (in anteprima internazionale ad Avignone nel 1968), l'attività del Living si arricchiva di un appassionato e nomade impegno civico, non molto diverso, d'altra parte, da quello del Teatro Campesino, presente anch'esso a Santarcangelo in occasione della decima edizione del Festival<sup>70</sup>. In questo contesto, il teatro di strada si presenta come una formula di dis-alienazione, un dispositivo di liberazione del pensiero e di immaginazione rivoluzionaria<sup>71</sup>.

La fotografia di Beck che viene pubblicata nel catalogo del 1981 fa parte di una serie più ampia che Cerati realizza in occasione degli *happening* e che ha come soggetto l'attore<sup>72</sup>. Julian occupa la parte sinistra del quadro fotografico e solleva le mani quasi di fronte al volto, in un gesto di incitamento (o forse di persuasione) rivolto al pubblico<sup>73</sup>. Com'è possibile dedurre dalla sequenza dei provini conservati all'interno dell'album «S. Arcangelo 1980 2», che consentono di seguire più compiutamente lo sviluppo della performance, l'attore si muove all'interno di un cerchio delimitato dagli spettatori, nel quale alcuni dei compagni del Living giacciono a terra come morti. Ad aprire il volume *S. Arcangelo '80*, subito dopo l'introduzione di Pellegrini, è un'altra fotografia, di Maurizio Bizzaccari, che ha come soggetto i *Sei Atti Pubblici*<sup>74</sup>. Seppur priva di didascalia, la fotografia di Bizzaccari appare molto simile a una di quelle pubblicate da Cerati su *Scena e fuori scena*, in cui il quadro fotografico, di formato orizzontale, è tagliato da una diagonale costituita, in prospettiva, dai volti inermi degli attori supini a terra, mentre il loro corpo occupa l'intera porzione destra dell'immagine (Fig. 7, fotografia a sinistra).

---

motivazione pare chiara: «Avevo già fotografato l'*Antigone* del Living nel 1967. Mi interessava vedere in che cosa era cambiata» (C. Cerati, *Note sulle opere*, in *CARLA CERATI* 1991, p. 100).

<sup>68</sup> C. Cerati, *Note sulle opere*, in *CARLA CERATI* 1991, p. 99. Gli *happening*, dal titolo *Sei Atti Pubblici*, fanno parte del ciclo di creazioni collettive *L'Eredità di Caino*. Come spiega Judith Malina, lo spettacolo «si sviluppava in diversi punti della città, dove rappresentavamo le varie forme in cui si manifesta l'oppressione sadomasochista» (VALENTI 2008, p. 175). La prima rappresentazione italiana dell'*Eredità di Caino* si era tenuta nel 1975 alla Biennale di Venezia.

<sup>69</sup> DE MARINIS 2000, p. 259.

<sup>70</sup> Il Teatro Campesino era stato fondato nel 1965 da Luis Valdez, che costituiva un 'teatro di sciopero' a sostegno della causa dei lavoratori agricoli (i *campesinos*) del sud della California, al confine con il Messico (cfr. DE MARINIS 2000, pp. 136-141). In occasione del Festival di Santarcangelo, Julian Beck e il Teatro Campesino sono tra i relatori (insieme ad altri protagonisti della scena teatrale contemporanea come Peter Shumann e César Brie) di un seminario dal titolo *In ricordo del teatro politico*. Su questa tema, inoltre, il Living tiene anche un laboratorio tra il 2 e il 6 luglio (cfr. *X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATROa*).

<sup>71</sup> *PROMEMORIA DEL TEATRO DI STRADA* 1989, pp. 78-87.

<sup>72</sup> I fogli di provini a contatto sui *Sei Atti Pubblici* sono in tutto 7 (cfr. CERATI 1980b, fogli di provini nn. 51-57). In particolare, all'interno del foglio n. 57 vi è una sequenza di 15 ritratti di Julian Beck, fra i quali quello in questione.

<sup>73</sup> La fotografia è pubblicata anche in MUSSINI 2007, p. 117.

<sup>74</sup> Si tratta, probabilmente, della stessa performance che in una fotografia di Butturini, anch'essa inclusa in *S. Arcangelo '80*, si vede da una prospettiva rialzata.

I morti – scrive Cerati – vengono stesi uno accanto all’altro, allineati. Sono moltissimi, portati a braccia e deposti con le teste vicine, come in questa fotografia, o alternati piedi e testa [come nella fotografia di Bizzicari, n.d.a.], quasi a dare la sensazione di dover risparmiare spazio per far posto ad altri<sup>75</sup>.

L’immobilismo delle figure, che aderisce a quella poetica del *tableau vivant* che era emersa con forza in spettacoli degli anni Sessanta come *Mysteries and Smaller Pieces*, *Antigone* o *Paradise Now*, ma anche nel contemporaneo *Masse-Mensch*<sup>76</sup>, rimanda alla scritta murale al centro della fotografia montata nella pagina accanto (Fig. 7, fotografia a destra), «balls and chains», che rinvia a sua volta a quei dispositivi fisici di contenzione applicati ai prigionieri per dominarne il più possibile i movimenti. «Liberare tutti i prigionieri. Distruggere tutte le linee bianche, ovunque. Tutte le barriere»<sup>77</sup> scriveva Julian Beck nel 1964 a proposito di uno spettacolo importante per il Living, *The Brig*, che aveva permesso alla compagnia di assorbire e rigettare gli enzimi di quel teatro della crudeltà teorizzato da Antonin Artaud nella sua celebre opera *Le théâtre et son double* (1938).

Ma parlare di questo alla gente non basta. Fare in modo che [...] non si senta altro rumore oltre a quello del cemento e dei corridoi d’acciaio delle prigioni, che lo senta davvero, che faccia male, che si sentano i pugni nello stomaco; creare orrore e liberare il vero sentimento, e che questo accada finché non ci saranno più prigionieri da nessuna parte<sup>78</sup>.

Ma la prigione vera, per Beck e Malina, non era altro che la società con i suoi orribili funzionamenti.

Nella pagina di *Scena e fuori scena* immediatamente precedente a quelle appena esaminate, l’estetica mimica e mitica della sofferenza si reitera in una fotografia dei *Sei atti pubblici* dall’alto potenziale drammatico, di cui è conservata una bella stampa presso il CSAC (Fig. 8), che conferma il già citato interesse di Cerati nei confronti della composita partitura gestuale messa in atto dagli attori del Living<sup>79</sup>. Al centro dell’immagine, in una posa dai forti connotati scenici, una donna – medusa caravaggesca dai toni grigi – si adagia verso terra sostenendosi con il braccio sinistro, mentre solleva la mano destra sulla fronte reclinando la testa ricciuta all’indietro in un urlo di dolore. «Difficile distinguere se questo grido proviene da un’attrice del Living Theatre o da una spontanea partecipante dell’happening», scrive Cerati nella nota di commento su *Scena e fuori scena*<sup>80</sup>. E in «una trasfusione, un passaggio senza forzature» dal teatro alla realtà del vissuto – rileva Antonio Arcari –<sup>81</sup>, dalla performatività del quotidiano alla quotidianità del performativo, a cui il teatro di strada pare prendere parte, si innesca con interessante evidenza un nuovo cortocircuito teorico sulla fluida ontologia del teatro e, di rimando, sulle modalità in cui la fotografia è in grado di tradurla. Nella giornata di chiusura del Festival di Santarcangelo in piazza, edizione 1980, rimangono, dunque, ancora aperte

<sup>75</sup> C. Cerati, *Note sulle opere*, in CARLA CERATI 1991, p. 99.

<sup>76</sup> BARBOLINI 1980.

<sup>77</sup> BECK–MALINA 2000, pp. 74-75, dal testo *Assalto alle barricate*.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> Tale interesse confluiva in un lungo progetto sull’analisi della gestualità avviato dalla fotografa a partire dal materiale sull’*Antigone* di Palazzo Durini (Milano, 1967), uno spettacolo nel quale la consacrazione del gesto si era concretizzata nella costruzione di un’opera dall’alto valore simbolico e iconografico (sull’*Antigone* del Living Theatre si veda principalmente MARINAI 2014). Su questo tema, poi, Cerati aveva già realizzato, nel 1974, la mostra *10 nudi femminili e 80 fotografie di scena dell’Antigone del Living Theatre* presso la Galleria Primopiano di Torino (con una nota introduttiva di Franco Quadri). Nel 1983 e nel 1984, inoltre, proporrà rispettivamente *Antigone, analisi della gestualità del Living Theatre* alla Fondazione Corrente di Milano e *Paesaggio italiano e Antigone, analisi della gestualità* presso la Galleria Il Manifesto di Ivrea.

<sup>80</sup> C. Cerati, *Note sulle opere*, in CARLA CERATI 1991, p. 99.

<sup>81</sup> ARCARI 1982.

numerose questioni relative ai rapporti tra questi due emisferi e alle loro vicendevoli implicazioni e interazioni. All'interno di un campo di studi complesso, che attende ancora di acquisire pieno statuto e che richiede una giusta compensazione fra due ambienti di ricerca che hanno prerogative e strumenti distinti, la fotografia costituisce un terreno fertile per un'indagine sul teatro che merita numerosi approfondimenti, con la concreta esigenza di soffermarsi sulle fonti fotografiche in quanto oggetti, rivelatori esperienziali, per loro stessa natura, dei principi di scelta, selezione ed esclusione alla base di ogni atto fotografico; anche, e soprattutto, in relazione alla pratica teatrale.



Fig. 1: *Sant'Arcangelo '80* (foto Mario Dondero) – *Sant'Arcangelo '80* (foto Uliano Lucas), in *FESTIVAL DI S. ARCANGELO '80* 1981, pp.n.nn.

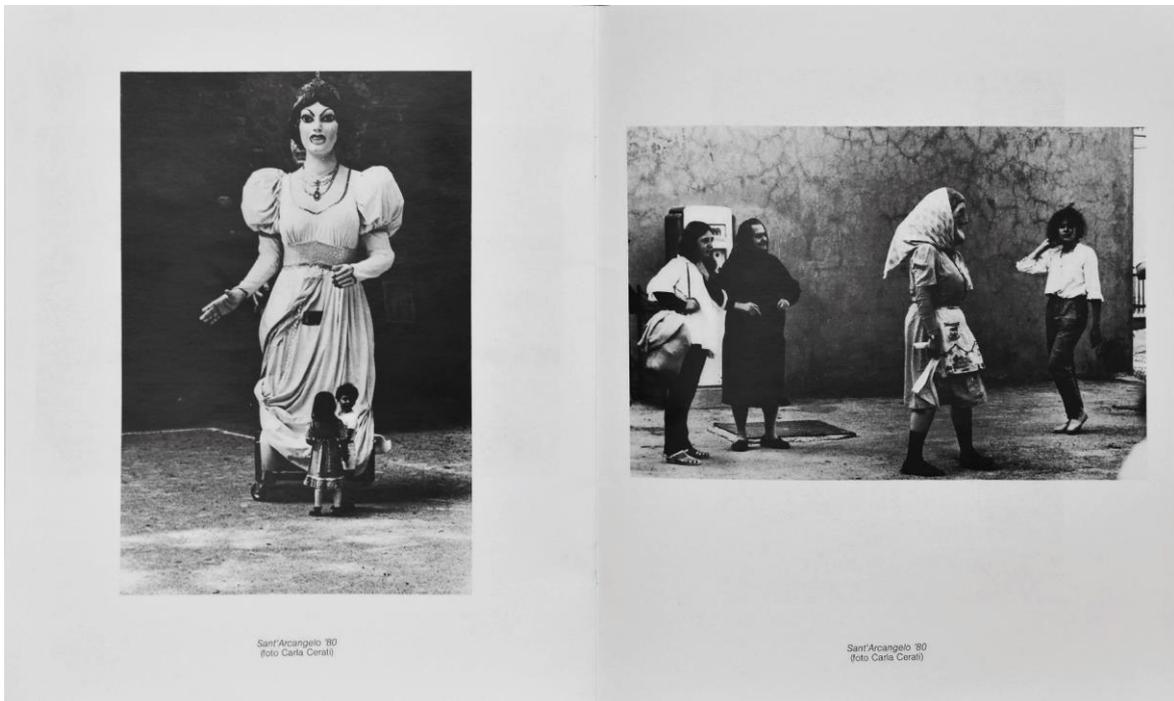


Fig. 2: *Sant'Arcangelo '80* (foto Carla Cerati) [Piccolo Teatro di Pontedera e Bread and Puppet Theatre], in *FESTIVAL DI S. ARCANGELO '80* 1981, pp.n.nn.

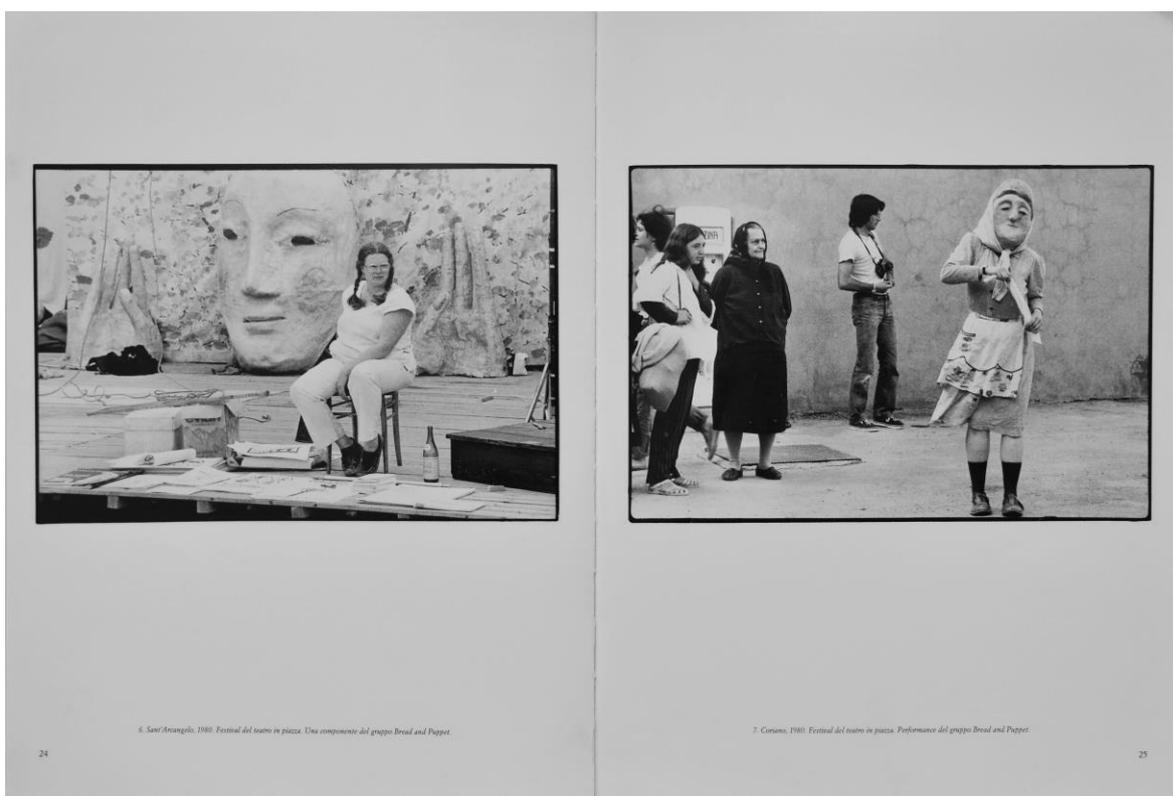


Fig. 3: Sant'Arcangelo, 1980. Festival del teatro in piazza. Una componente del gruppo Bread and Puppet – Coriano, 1980. Festival del teatro in piazza. Performance del gruppo Bread and Puppet, in CARLA CERATI 1991, pp. 24-25

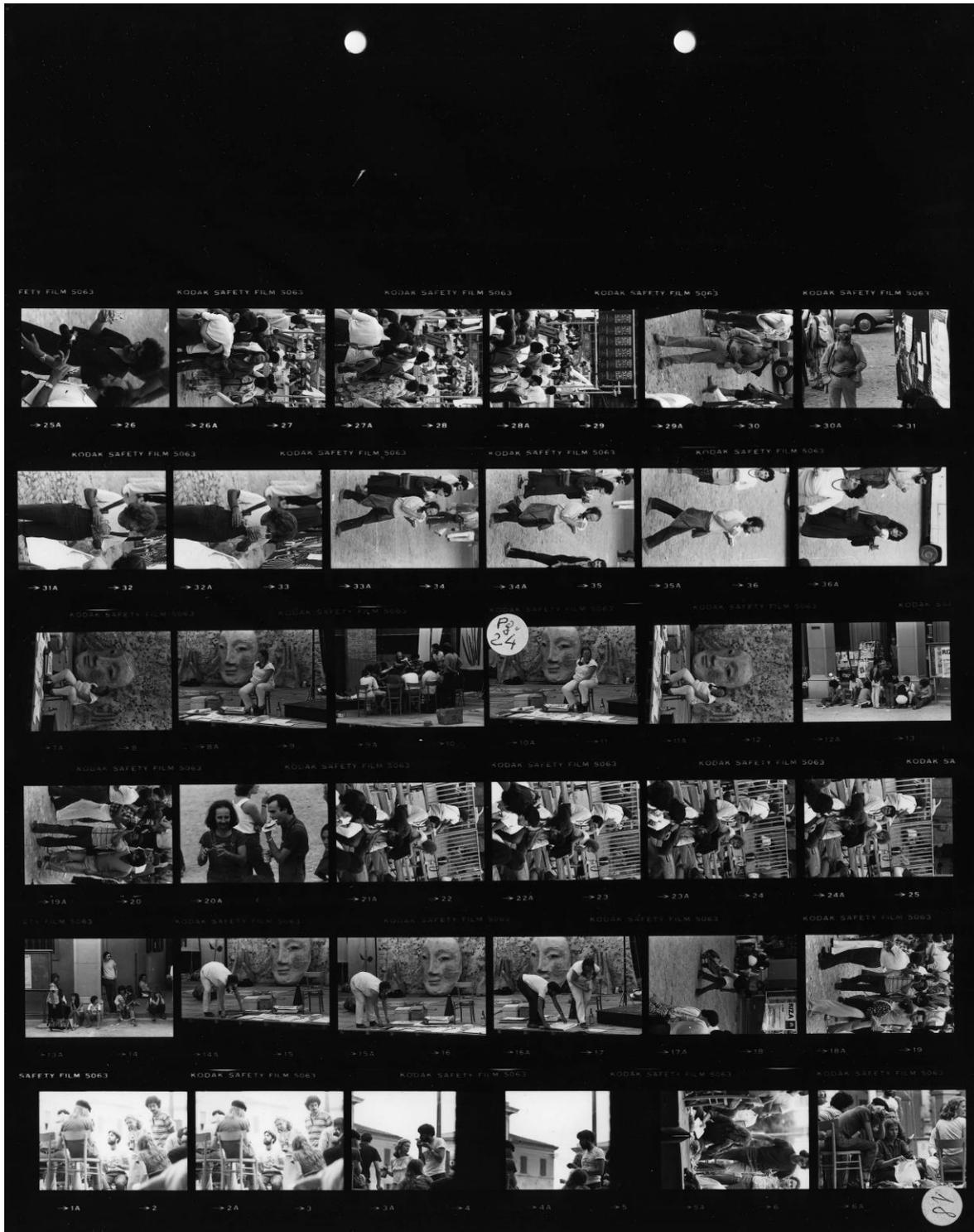


Fig. 4: Carla Cerati, *S. Arcangelo 1980 Teatro in piazza 1°*, album di negativi/provini a contatto, Milano, Civico Archivio Fotografico, Fondo Carla Cerati, foglio di provini n. 18. Courtesy Elena Ceratti

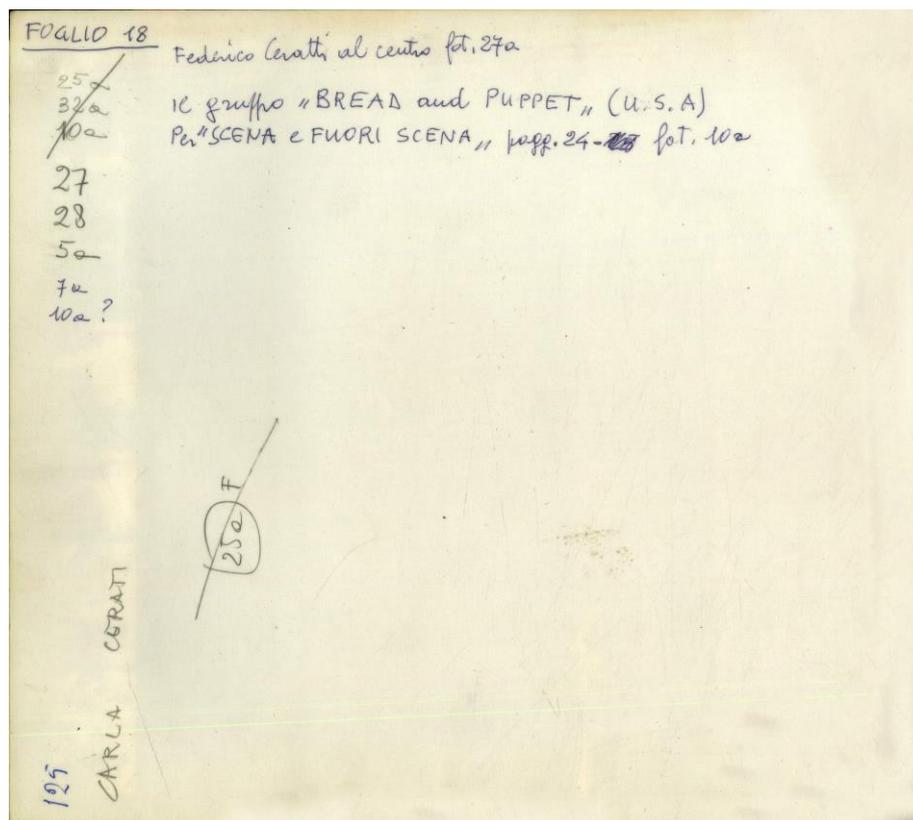


Fig. 5: Carla Cerati, *S. Arcangelo 1980 Teatro in piazza 1°*, album di negativi/provini a contatto, Milano, Civico Archivio Fotografico, Fondo Carla Cerati, foglio di provini n. 18, v. Courtesy Elena Ceratti

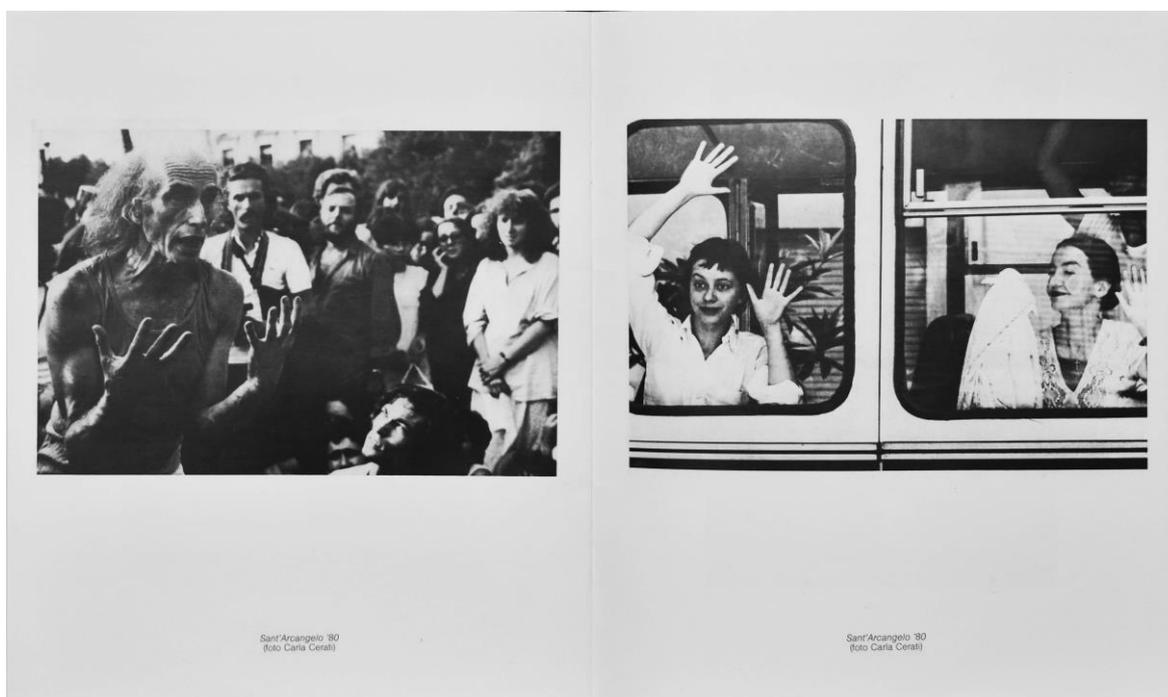


Fig. 6: *Santarcangelo '80 (foto Carla Cerati)* [Julian Beck e Akademia Ruchu], in *FESTIVAL DI S. ARCANGELO '80* 1981, pp.n.nn.

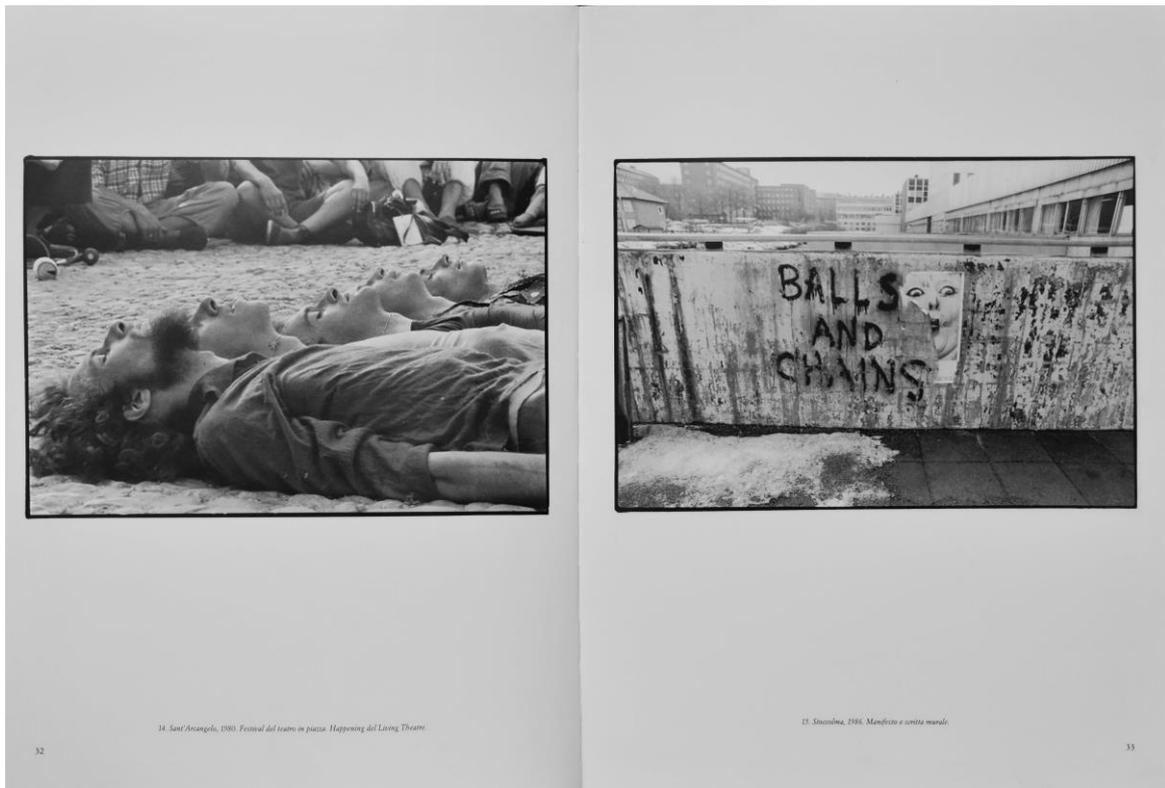


Fig. 7: *Sant'Arcangelo, 1980. Festival del teatro in piazza. Happening del Living Theatre – Stoccolma, 1986. Manifesto e scritta murale*, in CARLA CERATI 1991, pp. 32-33



Fig. 8: Carla Cerati, *S. Arcangelo di Romagna 1980, Teatro in piazza, Living Theatre, 1980*, stampa in b/n alla gelatina bromuro d'argento, 24x36 cm ca. su carta 30x40 cm. Università di Parma, CSAC, inv. C112415S. Courtesy Elena Ceratti

## BIBLIOGRAFIA

ANDERSON 2015

J. ANDERSON, *Theatre & photography*, Londra 2015.

ARCARI 1982

A. ARCARI, *Carla Cerati*, «Il diaframma. Fotografia italiana», 260-261, 1982, pp.n.nn.

BARBA 1976

E. BARBA, *Il manifesto del terzo teatro*, 1976 (consultabile on-line:

<http://www.teatrofragile.it/Chi%20siamo/Il%20manifesto%20del%20Terzo%20Teatro.htm>

<12 giugno 2020>).

BARBOLINI 1980

R. BARBOLINI, *Nel cupo universo di Toller quasi il destino del Living*, «Il Giornale Nuovo», 4 luglio 1980, p. 11.

BARTHES 2001

R. BARTHES, *Il messaggio fotografico*, in R. BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino 2001, pp. 5-21 (edizione originale: *Le message photographique*, «Communications», 1, 1961, pp. 127-138, poi ripubblicato in *L'ovvio et l'obtus. Essais critiques III*, Parigi 1982, pp. 9-22).

BECK–MALINA 2000

J. BECK, J. MALINA, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, a cura di F. Quadri, Milano 2000 (prima edizione: Milano 1982).

BINER 1968

P. BINER, *Il Living Theatre*, Bari 1968 (edizione originale: *The Living Theatre*, Losanna 1968).

BUSCARINO 1980

M. BUSCARINO, *Attore*, catalogo della mostra, a cura del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, [Pontedera] 1980.

BUSCARINO 1999

M. BUSCARINO, *Il popolo del teatro*, Milano 1999 (prima edizione: a cura di R. Valtorta, Milano 1988).

CARLA CERATI 1991

*Carla Cerati. Scena e fuori scena*, catalogo della mostra, a cura di F. Gallo, Milano 1991.

CARLA CERATI 2007a

*Carla Cerati. Nudi*, catalogo della mostra, a cura di P. Morello, Palermo 2007.

CARLA CERATI 2007b

*Carla Cerati. Punto di vista*, catalogo della mostra, a cura di U. Lucas, Milano 2007.

CERATI 1974

C. CERATI, *Mondo cocktail*, Cinisello Balsamo 1974.

CERATI 1978

C. CERATI, *Forma di donna*, Milano 1978.

CERATI 1995

C. CERATI, *Introduzione*, in G. Butturini, *Donne. Lo sguardo, le storie*, Brescia-Roma 1995, pp. 5-7.

DA STASERA STRADE E PIAZZE 1980

*Da stasera strade e piazze di Santarcangelo si trasformeranno in un grande palcoscenico*, «Il Resto del Carlino», 25 giugno 1980.

DE MARINIS 2000

M. DE MARINIS, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano 2000 (prima edizione: Milano 1987).

DUBOIS 1996

P. DUBOIS, *L'atto fotografico*, Urbino 1996 (edizione originale: *L'acte photographique*, Parigi 1983).

FESTIVAL DI S. ARCANGELO '80 1981

*Festival di S. Arcangelo '80 nelle immagini di Biziccari, Buscarino, Butturini, Cerati, Dondero, Lucas*, catalogo della mostra, a cura di G. Butturini, U. Lucas, Torino 1981.

FOTOGRAFIA E TEATRALITÀ 2008

*Fotografia e teatralità*, atti della giornata di studi (San Miniato 21 ottobre 2006), a cura di M. Agus, C. Chiarelli, Corazzano 2008.

GHISELLINI 1980a

A. GHISELLINI, *E noi scendiamo in piazza*, «Il Resto del Carlino», 25 giugno 1980, p. V.

GHISELLINI 1980b

A. GHISELLINI, *Il Living Theatre fa sciopero*, «Il Resto del Carlino», 4 luglio 1980, p. V.

GIANNINI 1993

R. GIANNINI, *Una storia meravigliosa. Il Festival del Teatro in Piazza di Santarcangelo*, Torriana 1993.

IL PATALOGO TRE 1981

*Il Patalogo tre. Annuario 1981 dello spettacolo. Teatro + musica*, a cura di F. Quadri, Milano 1981.

KOPELOW 1994

G. KOPELOW, *Photography and the Performing Arts*, Boston-Londra 1994.

LA CITTÀ DENTRO IL TEATRO 1979

*La città dentro il teatro. Santarcangelo di Romagna, Festival internazionale del teatro in piazza, luglio 1978*, Bologna 1979.

L. N. 1980

L. N., *La carica dei centomila. Piccola guida al festival*, «Quindicinale», 29 giugno 1980, p. 11.

LORI 2006

P. LORI, *Acting the Part. Photography as Theatre*, Londra 2006.

MARINAI 2014

E. MARINAI, *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, Pisa 2014.

MARIO DONDERO 2014

Mario Dondero, a cura di N. Giustozzi, P. Strappa, Milano 2014.

MEYER-PLANTUREUX 1992

C. MEYER-PLANTUREUX, *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Parigi 1992.

MIODINI 2019

L. MIODINI, *Professione fotografa. Percorsi di sguardi e trame narrative*, in *Davanti a una fotografia. Immagini, metodi d'analisi, interpretazioni*, a cura di G. Curtis, G.D. Fracapane, Acireale 2019, pp. 131-156.

MORELLO 2010

P. MORELLO, *La fotografia in Italia 1945-1975*, Roma 2010.

MORIRE DI CLASSE 1969

*Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, a cura di F. Basaglia, F. Basaglia Ongaro, Torino 1969.

MUSSINI 2007

M. MUSSINI, *Carla Cerati*, catalogo della mostra, a cura di G. Bianchino, Milano 2007.

OLTRE LA SOGLIA 2012

*Oltre la soglia. Conversazione con Carla Cerati*, a cura di S. Paoli, G. Zanchetti, «L'Uomo Nero», 9, 2012, pp. 221-240.

PERRELLI 2001

F. PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari 2011 (prima edizione: Roma-Bari 2007).

PRIMICERI 1980

M. PRIMICERI, *Piccola S. Arcangelo, città dentro il teatro*, intervista a Romeo Donati, «Quotidiano di Brindisi», 17 maggio 1980, p. 5.

PROMEMORIA DEL TEATRO DI STRADA 1989

*Promemoria del teatro di strada*, a cura di F. Cruciani, C. Falletti, Bergamo-Brescia 1989.

QUADRI 1977

F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976*, I-II, Torino 1977.

RAMINA 1980

B. RAMINA, *A Sant'Arcangelo il teatro va in piazza*, intervista a Roberto Bacci, «Lotta Continua», 24 giugno 1980, p. 11.

SALA 1980

R. SALA, *Dentro e fuori la piazza*, «Il Messaggero», 14 maggio 1980, p. 10.

SALVAGNINI 1981

G. SALVAGNINI, *Il teatro di strada come tipologia*, Firenze 1981.

SCHECHNER 1968

R. SCHECHNER, *La cavità teatrale*, Bari 1968.

SECCI 2002

S. SECCI, *Il teatro dei sogni materializzati*, in *Bread & Puppet. La cattedrale di cartapesta*, a cura di A. Mancini, Corazzano 2002, pp. 135-192.

SERENA 2010

T. SERENA, *L'archivio fotografico. Possibilità derivate potere*, in *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Tutela e storia. Territori veneti e limitrofi*, atti del convegno (Venezia 29 ottobre 2008), a cura di A.M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici, Crocetta del Montello 2010, pp. 103-125.

SERENA 2012

T. SERENA, *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per 'cose' come fotografie e archivi fotografici*, «Ricerche di storia dell'arte», 106, 2012, pp. 51-74.

SONTAG 2004

S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino 2004 (prima edizione: Torino 1978; edizione originale: *On Photography*, New York 1977).

SORRENTINO 2019

C. SORRENTINO, *Gli esordi di Carla Cerati fotografa, 1960-1964*, «RSF. Rivista di studi di fotografia», 9, 2019, pp. 120-133.

STRATTA 2008

P. STRATTA, *Il teatro di strada in Italia. Una piccola tribù corsara: dalle piazze alle piste del circo*, Pisa 2008.

VALENTI 2008

C. VALENTI, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano 2008.

VALTORTA 1999

R. VALTORTA, *La fotografia, Buscarino e sei parole*, in BUSCARINO 1999, pp. 18-22.

ZAMPETTI 2007

ZAMPETTI, *Il festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze*, «Teatro e Storia», 28, 2007, pp. 235-269.

## Fonti archivistiche

CERATI 1980a

C. CERATI, *S. Arcangelo 1980 Teatro in piazza 1°*, album di negativi/provini a contatto. Milano, Civico Archivio Fotografico, Fondo Carla Cerati.

CERATI 1980b

C. CERATI, *S. Arcangelo 1980 Living e macchine volanti e riprod. Antigone '83 2°*, album di negativi/provini a contatto. Milano, Civico Archivio Fotografico, Fondo Carla Cerati.

SANTARCANGELO '80

*Santarcangelo '80. Un intervento dell'Archivio-Laboratorio dell'Immagine nel IX [X] Festival Internazionale del teatro in piazza*, brochure della mostra. Milano, Civico Archivio Fotografico, Fondo Carla Cerati, documento sciolto.

X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATROa

*X Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo di Romagna «Il lavoro dei teatri»*, programma del Festival. Santarcangelo di Romagna, Biblioteca Comunale Antonio Baldini, Archivio Santarcangelo dei Teatri, documento sciolto.

X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATROb

*X Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo di Romagna «Il lavoro dei teatri»*, programma degli spettacoli. Santarcangelo di Romagna, Biblioteca Comunale Antonio Baldini, Archivio Santarcangelo dei Teatri, documento sciolto.

X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATROc

*X Festival Internazionale del Teatro in Piazza*, scatola 10 1980, 70 stampe fotografiche in b/n alla gelatina bromuro d'argento, 18x24 cm ca. Santarcangelo di Romagna, Biblioteca Comunale Antonio Baldini, Archivio Santarcangelo dei Teatri.

## ABSTRACT

Questo saggio intende soffermarsi su un episodio inedito legato al Festival del Teatro in piazza di Santarcangelo di Romagna (RN), nell'edizione del 1980, che conduce a nuove riflessioni sui complessi rapporti tra fotografia e teatro e sulle vicendevoli modalità di interazione, teoriche ma non solo, tra questi due campi di ricerca. Ricostruendo, a partire dall'analisi rigorosa delle fonti, la vicenda di un'équipe di fotoreporter chiamati a Santarcangelo per fotografare il Festival – e analizzando il piccolo catalogo prodotto a seguito dell'esperienza – il saggio esamina altresì alcuni materiali inediti dell'archivio di uno dei fotografi del gruppo, Carla Cerati, con l'obiettivo di definire nuove metodologie di lavoro per lo studio della fotografia di teatro che tengano conto dell'importanza fattuale degli oggetti coinvolti.

This essay illustrates a so far unknown episode relating to the 1980 edition of the Festival del Teatro in piazza of Santarcangelo di Romagna. The episode induces new thoughts on the complex connections between photography and theatre and on the numerous interactions – theoretical and not only theoretical – between these two fields of research. Starting from a detailed analysis of the sources and of a slim catalogue published on that occasion, this essay aims at reconstructing the documentary work of a photographic team, active in Santarcangelo during the Festival. It also analyses papers from the personal archive of Carla Cerati, member of the team, with the aim to define new methods for the study of the theatrical photography considering the factual importance of the photographic objects involved.