



## *Still-Living – Memoria e persistenza nei repertori fotografici del Living Theatre*

di Marta Marinelli  
(Università di Roma Tor Vergata)

TITLE: *Still-Living – Memory and Persistence in the Photographic Repertoires of the Living Theatre*

ABSTRACT: Gli anni tra il 1975 e il 1983 del Living Theatre sono scanditi da cinque nuove produzioni (*Prometheus at the Winter Palace*, *Masse Mensch*, *The Yellow Methuselah*, *The Archaeology of Sleep* e la ripresa dell'*Antigone of Sophocles* che aveva debuttato nel 1967) e circa trenta spettacoli del ciclo *l'Eredità di Caino* (*Legacy of Cain*), per un totale di 810 rappresentazioni, delle quali 622 in teatro e 186 in strada, raggiungendo quasi 400mila spettatori. Sono gli anni del proverbiale nomadismo europeo ma, nonostante la presupposta precarietà in cui la compagnia riversa, è anche un periodo storico eccezionalmente florido di memorie, se si guarda alle raccolte susseguitesi metodicamente in quegli stessi anni e confluite poi negli archivi italiani dedicati alla compagnia. Ne è un esempio il Fondo Cathy Marchand, nato nel 2016 grazie alle donazioni dell'omonima attrice del Living Theatre ed oggi conservato all'interno della Biblioteca delle Arti "Lino Micciché" dell'Università degli Studi Roma Tre. L'intervento si propone dunque di presentare diverse modalità di avvicinamento all'apparato fotografico del Fondo, il quale si compone di circa 500 scatti di varia natura: una pluralità di autorialità e prospettive, fonti di altrettante possibili traiettorie di approfondimento. A partire dall'analisi incrociata dei due repertori (spettacolare e fotografico), sarà analizzata la pulsione d'archivio in dialogo con la notazione diaristica, la produzione, conservazione e pubblicazione di tali documenti fotografici.

ABSTRACT: Between 1975 and 1983 The Living Theatre's work was punctuated by five new productions (*Prometheus at the Winter Palace*, *Masse Mensch*, *The Yellow*



*Methuselah, The Archaeology of Sleep* and the revival of *Antigone of Sophocles*, which had premiered in 1967) and thirty performances of the cycle *The Legacy of Cain*: 810 performances, 622 in the theatre and 186 on the street, reaching almost 400,000 spectators. These were the years of the proverbial European nomadism but, in spite of the assumed precariousness, it was also a historical period exceptionally rich of memories, if we look at the collections that followed one after the other methodically in those same years and then flowed into the Italian archives dedicated to the company. The Cathy Marchand Fund, created in 2016, is a striking example: thanks to the donations of the Living Theatre actress, the fund is now preserved in the Lino Micciché Arts Library of the Università degli Studi Roma Tre. The intervention therefore proposes to present different ways of approaching the photographic apparatus of the Fund, which consists of approximately 500 pictures: a plurality of authorships and perspectives, sources of as many possible trajectories of investigation. Starting from the cross-analysis of the two repertoires (spectacular and photographic), the archival impulse will be explored in dialogue with the diaristic notation, the production, conservation and publication of these photographic documents.

PAROLE CHIAVE: Living Theatre; teatro; archivio; fotografia di scena; repertorio; arti performative

KEY WORDS: Living Theatre; theatre, archive; photography; repertoire; performing arts

La provenienza del Fondo Cathy Marchand della Biblioteca delle Arti Lino Micciché– sita in via Ostiense 139, nell’attuale sede del DAMS dell’Università Roma Tre – risale al 1984, quando Julian Beck decise di tornare negli Stati Uniti per ricevere cure contro il cancro, di cui morì l’anno seguente. I materiali che la compagnia aveva lasciato a Parigi, presso un magazzino preso in affitto, presero allora molte strade diverse. “Diverse sta anche per disperse. Non perdute, evidentemente”: racconta Stefano Geraci, il quale raccolse la documentazione donata da Cathy Marchand alla Biblioteca dell’Università Roma Tre nella primavera del 2016 (Geraci 361). Negli anni Novanta, l’attrice aveva già collaborato con l’Università di Roma La Sapienza, conducendo e partecipando a diverse iniziative teatrali. Nel 1995, in occasione del decimo anniversario della morte del fondatore, Franco Ruffini organizzò l’acquisto dei bozzetti originali dello spettacolo *The Yellow Methuselah* (1982), inaugurando il primo deposito del Living Theatre a Roma.

La storia di Cathy Marchand si intreccia con quella di Serena Urbani, la quale, contagiata dal teatro del Living nel 1980, ne divenne ben presto agente e tuttofare, alla guida del proverbiale pullmino Volkswagen; poi, “dopo la morte di Julian Beck, si era data un compito assoluto e alla lunga distruttivo: far vivere la memoria di Julian in ogni atto della sua vita, che significava anche convivere con un fantasma esigentissimo”, ha testimoniato Cristina Valenti, che in quegli stessi anni diverrà una delle più rilevanti custodi della storia del Living (Valenti 1994). Anche Cathy Marchand si unì alla



compagnia grazie all'incontro avvenuto durante una tournée a Parigi sul finire degli anni Settanta, quando Pierre Clementi la portò a vedere uno spettacolo mentre studiava recitazione al Théâtre d'Orsay come allieva di Jean-Louis Barrault.<sup>1</sup> Dopo il trasferimento a Roma insieme all'attore, debuttò in occasione della creazione di *Prometheus at the Winter Palace* (1978) e il riallestimento dell'*Antigone of Sophocles* (1979), rimanendo con il Living fino allo sfratto dal magazzino parigino, aiutando Serena Urbani a salvare i materiali, alcuni dei quali le furono consegnati in custodia.

L'apparato fotografico del Fondo, grazie alle stratificazioni avvenute nei diversi momenti di raccolta, contiene circa 500 fotografie e si compone di scatti di varia natura. La gamma di autori e contesti immortalati, insieme alla diversificazione di supporti e tecniche fotografiche, offre una panoramica multipla di immagini del Living Theatre. Questa raccolta non è ancora stata sottoposta ad ordinamento e si sviluppa seguendo un ordine più o meno intuitivo, ispirato da chi lo ha raccolto inizialmente e da coloro che ora lo esplorano. Nello spazio fisico di quattro faldoni – suddivisi per tipologia documentaria (fotografie, ritagli di stampa, documentazioni di lavoro e materiali promozionali) – Cathy Marchand, o in senso più ampio il Living Theatre, in quanto "soggetto produttore di conoscenza" (Serena 26), dimostra di aver accumulato fotografie nel tempo, in modo accidentale o deliberato: questo atto, unito a quello della consegna, racconta modi peculiari di comprendere e comunicare la propria storia e rappresenta dunque un'opportunità unica di acquisire conoscenza attraverso le immagini. Ciò consente alla ricerca di seguire percorsi di analisi diversificati: le immagini si raggruppano in serie, più o meno intuitivamente, permettendo accostamenti e traiettorie di ragionamento. Questo processo riconfigura gradualmente l'equilibrio generale dell'archivio e apre la strada alla creazione di nuove conoscenze, e soprattutto nuove domande.

Lo studio si propone di presentare un esercizio di utilizzo dell'archivio avanzando in forma embrionale alcuni di questi possibili percorsi suggeriti dal patrimonio iconografico conservato. In questo senso, il concetto di repertorio funge sì da tema, ma soprattutto da pretesto per nuovi atti di scoperta e di connessione. Come affermava Susan Sontag:

poiché la fotografia è soltanto un frammento, il suo peso morale ed emotivo dipende da dove viene inserita... Vale per ogni fotografia ciò che Wittgenstein diceva delle parole: che il significato è l'uso (Sontag 93).

L'accumulo di materiali all'interno dell'archivio trasmette un linguaggio, invitando coloro che vi si immergono a diventare più che ricercatori, narratori (Schiona 15). Gli oggetti selezionati per questa narrazione non sono solamente immagini fotografiche, ma rappresentano la complessità dell'arte fotografica stessa, includendo molteplici stratificazioni sociali e segni involontari. La memoria è un processo complesso e

---

<sup>1</sup> Nella filmografia redatta da Pierre Biner, è rintracciabile un segno dell'incontro tra il Living Theatre e Pierre Clementi già all'interno del film *Wheel of Ashes*, diretto da Peter Goldman, che aveva Pierre Clementi come protagonista e fu girato a tra il 1967 e il 1968, durante il prolungato soggiorno del Living Theatre a Parigi. Il film è stato poi presentato al Festival di Venezia nel 1968 (Biner 182).



imprevedibile che implica la rivisitazione intensa di eventi ed esperienze, ovvero continui processi di accumulo e rimozione. In questo modo si racconta anche l'esperienza di spettatore, quando alcune immagini si sedimentano a causa del loro valore estetico, emozionale o quantitativo mentre altre gradualmente svaniscono col tempo. Tuttavia, rimandando ad altra sede la riflessione in materia di permanenza dell'effimero nella documentazione dello spettacolo dal vivo,<sup>2</sup> in questa occasione si è deciso di porre sotto la lente d'analisi alcuni approfondimenti, in risposta ai problemi posti da alcune tendenze storiografiche emergenti, come il passaggio dall'attenzione per la storia raccontata dal documento all'attenzione verso la storia del documento stesso, considerando quest'ultimo come un oggetto con una propria materialità. In questo senso, nell'osservare il corpus fotografico ci si rende conto con chiarezza dell'esistenza di due gruppi di stampe. Il primo, legato ad una certa autorialità, presenta evidenti tratti comuni riconducibili alla postura del fotografo di scena, che ritrae spettacoli nel loro svolgersi e stampa in medio e grande formato, riportando sul retro il proprio timbro di copyright. Si tratta, dunque, di immagini che più si accostano all'idea del Living Theatre tramandata dalle storiografie. Il secondo gruppo, invece, si snoda attraverso serie molto più ampie di stampe fotografiche di piccolo formato, dal carattere amatoriale. Questo è evidente anche dalla presenza di molti dei negativi di provenienza, di buste dei centri di stampa cittadini e dall'assenza di firma. Osservare questa eterogeneità documentaria significa quindi scompaginare una certa storia del Living Theatre che si articola per spettacoli, come un'*historie bataille*:

che connette gli avvenimenti salienti, i momenti memorabili e di svolta, trascurando le mutazioni lente e di lunga durata, le 'normalità', le 'quotidianità', tutto ciò che non si puntualizza come 'avvenimento', eppure caratterizza profondamente le differenze di vita (Taviani 327).

Per lungo tempo, le esperienze legate al Living Theatre sono state suddivise in fasi distinte, principalmente basate su criteri cronologici, mirate a categorizzare la storia del gruppo: un esempio di questa compartimentalizzazione si può riscontrare non solo nella manualistica scientifica, che per sua stessa natura cerca una schematizzazione a scapito di una certa ricchezza di complessità, ma anche nelle testimonianze orali dei protagonisti, i quali raccontano il loro coinvolgimento nella compagnia in termini di 'primo' Living, 'secondo' Living o facendo riferimento a un Living 'precedente' o 'successivo'. Ciononostante, si rivela fecondo tentare di guardare al Living Theatre come una storia di lunga durata, capace di sedimentare nel tempo un proprio canone. In altre parole: un proprio repertorio. Un repertorio di cui è possibile inseguire l'evoluzione - nelle diverse accezioni proprie dell'organizzazione della compagnia e delle rivoluzioni di modi, tempi e luoghi - per tradurlo in nuove narrazioni prospettiche, con la costante di esser sempre stato utilizzato non solo secondo preferenze artistiche, ma anche, e

---

<sup>2</sup> Faccio qui riferimento, per una breve ricognizione, ai diversi approcci degli studi in materia, perseguiti in area anglosassone (Auslander, Reason), francese (Picon-Vallin e alle più recenti curatele di Joinnault, Rykner) ed italiana (Agus, Chiarelli, Biggi, Marenzi, Zannoni e al frequente interesse dimostrato dalla rivista RSF. Rivista di studi di fotografia).



soprattutto, come manifestazione estrinseca di natura politica ed economica. Questa dinamica è evidente sin dai primi giorni della fondazione della compagnia, nel momento in cui le drammaturgie prescelte sono parzialmente legate alla fortuna di cui godono all'interno del teatro drammatico.<sup>3</sup> Come racconta Judith Malina, quando il 15 agosto 1951 fondano il loro primo Theatre in the room, "politica era sinonimo di propaganda" (Valenti 79), per cui era fondamentale nascondere i contenuti all'interno della forma artistica. La scelta degli autori rifletteva questa prospettiva: "Lorca, avvocato e uomo politico che fu fucilato dai fascisti; Goodman che è stato un leader dell'anarchismo americano; Brecht che è Brecht" (Valenti 79). Con lo spostamento al Cherry Lane inizia invece il "periodo poetico", influenzato dal surrealismo europeo: Cocteau, Pirandello, Pound, Picasso, Stein, T.S. Eliot. Di fatto, ogni volta che inaugurarono un nuovo teatro, scelsero "uno scrittore di poesia americano, proprio come riconoscimento della loro rarità" (Valenti 81). Dal 1951 al 1963, il Living Theatre presenterà ventidue spettacoli e ventinove pièces, per la maggior parte in versi, laddove "nessuno di questi spettacoli si allontanerà dall'ideale che andrà affermandosi sempre di più": "allargare il campo della coscienza, pur che corrispondessero alle norme del teatro poetico, a quelle del realismo più delicato, o che riflettessero le scoperte della psicanalisi" (Biner 14). Il Cherry Lane chiuse dopo pochi mesi, ma lasciò il segno di una prima svolta importante: "è così che per la prima volta si è materializzato il sogno di un teatro di repertorio [...] ed è in questo teatro che hanno inizio i lunedì del Living" (Biner 18). Con l'avvento del Teatro di Fourteenth Street, cominciò la fase del 'teatro nel teatro', presentando spettacoli come *Many Loves* di William Carlos Williams, *The Connection* di Jack Gelber e *Tonight We Improvise* di Pirandello. *The Connection* rappresentò il primo grande successo in repertorio a partire dal 15 luglio 1959, con quasi mille repliche in quattro anni. Di fatto, da questo momento in poi si tratterà di una strategia di sopravvivenza per ammortizzare i costi di produzione e di mantenimento del teatro, fondata soprattutto sulle possibilità di comunicazione (ma non ancora di distribuzione) offerte dalla stampa:

Lo spettacolo è costato 400 dollari. Per fortuna il Living, che è - salvo errori - il solo teatro a repertorio degli Stati Uniti in quest'epoca, può alternare *Many Loves* e *The Connection*, di modo che i lavori restano in cartellone per parecchio tempo, permettendo alle riviste specializzate di fare il loro dovere (Biner 40).

Nel 1961, il Living Theatre intraprese la sua prima tournée europea, ma al ritorno in America, il Teatro di Fourteenth Street iniziò a pesare finanziariamente sulla compagnia, che negli anni successivi si ritrovò ad affrontare una lunga serie di sfide. Così, per la stagione 1962-'63, fu ipotizzato un ritorno allo stesso stratagemma di repertorio alternato (stavolta affiancando *Man is a man* a *The Connection*), ma "uno

---

<sup>3</sup> Si veda a tal proposito la voce *Repertorio* dell'Enciclopedia dello Spettacolo (D'Amico 898), il cui volume fu redatto nel 1960 e che pone l'accento sulle particolari 'fortune' del repertorio del teatro drammatico, che tende, sì, a vivere soprattutto di nuove produzioni e novità, ma con le eccezioni notevoli delle scelte durature di autori classici come Shakespeare, Molière, Goldoni, Schiller, così come di moderni come Ibsen, Cechov, Shaw, Pirandello, O'Neill, e le reinterpretazioni contemporanee dei classici dell'antichità come Eschilo, Sofocle, Euripide, Plauto, Terenzio.



sciopero dei giornali newyorkesi lo costrinse a rinunciare” (Biner 49). Nel 1963, *The Brig* era in cartellone da cinque mesi quando arrivarono un ordine di sfratto, i giorni di sit-in e lo sgombero definitivo nell'ottobre dello stesso anno. È così che nel 1964 ha inizio il cosiddetto ‘esilio europeo’ del Living Theatre. Una peregrinazione senza radici stabili (nonostante capitasse di utilizzare come casella postale questa o quella città del continente) che li determinò, da qui in poi, come un gruppo costantemente in movimento, “una compagnia itinerante e senza sovvenzioni, che si spostava in quattro autobus Volkswagen” (Biner 72).

## UN REPERTORIO DI *SMALLER PIECES*

Il 1964 segna anche l'avvento di nuove pratiche, con il primo esperimento di creazione collettiva, *Mysteries and smaller pieces*, creato all'American Center di Parigi per contraccambiare l'ospitalità ricevuta. Lavorando sulla base di frammenti scenici, costruiti in diverse fasi di lavoro e restituzione precedenti, e nuove idee, in un collage di “rituali integrati che conduce a una sorta di misterioso appello per un nuovo rapporto fra attore e spettatore” (Valenti 122), lo spettacolo si chiuse con un pezzo di musica libera: un unicum, nella storia della rappresentazione, che successivamente finirà con la famosa “scena della peste” ispirata da Artaud. Utilizzando una definizione coniata da Ferdinando Taviani, potremmo ascrivere l'esperienza di *Mysteries* all'interno della categoria di “spettacoli autoctoni”, ovvero spettacoli di cui cambia “la qualità della loro memoria: da avvenimenti memorabili ad opere”, non interpretazioni di drammi preesistenti ma frutti di scrittura scenica (Mango 2003), che “richiedono, per comporsi, un gruppo stabile di compagni, una storia comune e condivisa, la capacità di addentrarsi collettivamente nel labirinto d'un processo creativo” (Taviani 298). E proprio questo spettacolo ci permette di comprendere in che modo l'idea di repertorio teatrale agisca all'interno della compagnia. Tenendo fede alle teatrografie riportate nella bibliografia autografa, *Mysteries and smaller pieces* figura rilegato al suo debutto. Tuttavia, la presenza, tra i materiali del Fondo, di 26 fotografie di *Mysteries* rivela la persistenza di questo spettacolo in repertorio. Un dato, questo, senz'altro intrigante che rilancia una serie di interrogativi: a fronte di tanti anni di nuove produzioni, come e a che scopo questo spettacolo continua a essere riproposto? In risposta ci restano in eredità le testimonianze e le riflessioni di Cristina Valenti, a partire da una delle ultime note diaristiche appuntate da Julian Beck il 20 agosto 1985:

Proprio come il lavoro di G. Stein, Kandinsky, Joyce non è stato superato ai nostri tempi – superato come esperimento – anche *Mysteries*, *Paradise Now*, *Sei Atti Pubblici*, il lavoro di Wilson e Foreman non hanno bisogno di essere superati. Quello che manca è solo il modo per dire ciò che gli angeli hanno sempre detto – ma anche per loro è stato duro farlo sapere (Ruffini 40).

Molti degli spettacoli del Living Theatre hanno lasciato impronte indelebili nell'ampio ambito di azione della compagnia, non solo nell'impatto (consapevole, voluto e ricercato) che hanno avuto sulle memorie collettive e sulla loro sedimentazione



– dispersa, ma anche diffusa, tra archivi ed accumuli – ma anche sulle stesse pratiche di questo teatro. Nello specifico, *Mysteries and smaller pieces* divenne, e resta ancora, una formula di trasmissione essenziale per le lezioni-spettacolo e i workshop. Tra le fotografie in esame, si trovano nello specifico due ritratti di Serena Urbani, realizzati nel 1985 in occasione di un workshop intorno alle pratiche sceniche di *Mysteries* organizzato presso il festival di Santarcangelo nel 1986, poco dopo la morte di Julian Beck (fig.1). Gli anni immediatamente successivi furono infatti ricchi di momenti commemorativi e aggregativi ed il massiccio ritorno all'utilizzo dei *Mysteries* in workshop tematici successivi testimonia fin da subito la volontà di fare “buona memoria” anche, e forse soprattutto, attraverso la trasmissione di pratiche di quel teatro che da principio si era posto come “postumo”, “in grado di sorvolare con un colpo d’ali tutte le epoche e i territori del teatro, di vederne scintillare le vette e distinguerne le fonti perenni e gli impetuosi torrenti stagionali” (Costa, Valenti 7-12): un teatro che comunque era sempre stato di repertorio. Il successo degli spettacoli del Living Theatre non è dovuto al tentativo di conformarsi a tendenze o stili del momento, ma piuttosto alla loro audace indifferenza verso tali modelli e al loro costante impegno nell'esplorare nuove possibilità. Perseguendo ideali di costante dinamismo ed evoluzione, ogni spettacolo conteneva in sé l'intero processo di sperimentazione da cui aveva avuto origine, e quest'approccio non si fermava mai, ma, al contrario, si proiettava in avanti, anticipando le analisi che avrebbero dato vita alle produzioni future. Come affermava Bartolucci:

La citazione nel Living ha un duplice indice di valore: il primo, di una verifica-esposizione di materiali stilistici presi e ricostruiti da altre azioni artistiche nel contesto di una sperimentazione espansiva; il secondo, di una offerta-trascrizione di elementi di vita indirizzati e coagulatisi attorno ad una rivendicazione utopistica. Così, la sua traducibilità riposa in una serie di momenti che evitano di proposito sia la cristallizzazione estetica che quella ideologica (Bartolucci 12).

Non solo come trasmissione successiva, infatti, lo studioso riporta, a partire dalla struttura dello spettacolo, le citazioni delle produzioni precedenti del Living (partiture da *The Brig*, stralci delle *Street songs* di Jackson MacLow, ed i *Lee's Pieces*, ideati da Lee Worley e Joe Chaikin e che da quel momento saranno sempre presenti negli esercizi chiamati *sound & movement*). Particolarmente suggestiva è la descrizione che Bartolucci fa della scena dei *tableaux vivants*, osservata in qualità di spettatore al Palazzo Durini di Milano il 2 febbraio 1966:

I “quadri viventi” allora sono una straordinaria invenzione di immagini scattate a guisa di tante foto, e queste sono collegate tra loro non da significati quanto da movimenti, i corpi degli attori delineandosi come macchie su uno schermo e cercando comportamento in gesti di vita, su un ritmo frenetico e limpido al tempo stesso, immacolato e violento. [...] Un tutt'uno che si accechi e si apra alla verità per battiti di luce e per battiti di ciglia, su una successione di bianchi e neri, estremamente indicativi e conoscitivi al tempo stesso (Bartolucci 49-50).

Sin dal principio del volume dedicato al Living Theatre, Giuseppe Bartolucci aveva anticipato un certo interesse a promuovere ed indagare i processi compositivi a lui



contemporanei attraverso nuove fonti e suggestioni. Nello specifico, aveva colto nella scrittura scenica del Living un procedimento per cumulo di immagini in movimento, e per questo analizzabile come sequenza fotografica, eleggendo a modello per “stare rigorosamente dentro la scrittura scenica” (Bartolucci 16) le suggestioni del saggio di Roland Barthes *Sette fotografie-modello di Madre Courage* del 1959 (Barthes 2002), dedicato alle fotografie che Roger Pic<sup>4</sup> scattò nel 1957 in occasione della messinscena brechtiana del Berliner Ensemble presso il 1° Festival Internazionale di Parigi. Barthes, che aveva assistito a quello stesso allestimento tre anni prima in lingua originale senza sopra/sottotitolazione,<sup>5</sup> vedendo le fotografie di Pic, nel suo saggio affermò “con veemenza che i suoi scatti rappresentano lo strumento più adeguato per arrivare a capire la trama e la concatenazione degli eventi del dramma, pur non conoscendo la lingua dell’opera” (Consolini 134). Lo definì un “film fotografico”, riconoscendo il potenziale della restituzione fotografica nel contesto teatrale, per poi approfondire ulteriormente le sue ipotesi nel *Commento* pubblicato l’anno successivo, contenente circa un centinaio di fotografie di Roger Pic. Le immagini furono organizzate secondo un montaggio editoriale corrispondente all’ordine cronologico delle scene, in accordo con i principi di Pic, per il quale restò sempre fondante la funzione documentaria della fotografia di scena, ma anche con il modello di studio e documentazione di Bertolt Brecht: i *Modellbuch*, le raccolte editoriali che Brecht realizzava insieme a Ruth Berlau, ordinando insieme fotografie, appunti e bozzetti per ogni spettacolo, come mezzo di documentazione e trasmissione delle sue regie.<sup>6</sup> Tantopiù, che lo spettacolo *Antigone di Sofocle* di Bertolt Brecht del Living Theatre, che debuttò nel 1967, era nato proprio dopo che nel 1961, in una libreria di Atene, Julian Beck e Judith Malina avevano trovato ed acquistato l’*Antigonemodell*: il volume redatto poco dopo la prima mondiale del 1948. Il Living Theatre apportò alcune modifiche al testo originale per la sua produzione. In particolare, sostituì il prologo con un altro testo del drammaturgo: un testo di legame che Brecht aveva utilizzato come leggenda per le fotografie nella ristampa del *Modellbuch* del 1954. Una scrittura che si era resa necessaria a Coire, dove Brecht si trovava ad affrontare attori che avevano una conoscenza limitata delle tecniche di straniamento; pertanto, aveva utilizzato tale testo di legame per le prove, di modo da anticipare gli eventi e impedire agli attori di basare la loro interpretazione sull’effetto

---

<sup>4</sup> Roger Pic, nome d’arte del fotografo Roger Pinard (1920-2001), conclusa la carriera come attore, iniziò a lavorare come fotografo della compagnia di Jean-Luis Barrault dal 1946 al 1970 immortalando non solo scene (documentate durante la rappresentazione stessa) e prove, ma anche tutte le fasi di preparazione agli spettacoli. Quando fotografò lo spettacolo brechtiano, lo fece da punti di vista innovativi per l’iconografia teatrale di allora, realizzando inquadrature en plongée dall’angolazione laterale: lo stesso Berliner Ensemble decise di utilizzare successivamente diverse foto di Pic per programmi di sala e locandine.

<sup>5</sup> La prima traduzione francese comparve solo nel 1955. Nel 1960, un anno dopo l’articolo di Roland Barthes per “*Theâtre Populaire*”, sarà lo stesso studioso a curare il *Commento*, postfazione alla pubblicazione del testo di *Mutter Courage*, inserendo una ripresa delle riflessioni riguardanti le foto di Pic.

<sup>6</sup> “Insomma, se non lavorava mai senza prendere posizione, non prendeva posizione senza cercare di sapere, e non cercava mai di sapere senza avere sotto gli occhi i documenti che gli sembravano più appropriati. Ma non vedeva niente senza *decostruire* per poi *rimontare* per proprio conto, al fine di meglio *esporre* il materiale visivo che aveva scelto di esaminare” (Didi-Huberman 32).



sorpresa. Nel prologo del Living Theatre, fu sempre recitato nella lingua del pubblico presente, utilizzando un tono chiaro e didattico (Marinai 2014).

## ELABORAZIONI SULL'ANTIGONE

Come anticipato in precedenza, Cathy Marchand si unirà al gruppo durante il riallestimento dell'*Antigone* del 1979, per sostituire nel ruolo di Ismene un'attrice in partenza. In tale seconda occasione, fonti e documenti ci raccontano nuovamente dell'utilizzo del *Antigonemodell*, di cui, infatti, è conservata una copia fotocopiata nel fondo di Roma Tre. Subito dopo *The Yellow Methuselah* del 1982, *Antigone* risulta essere lo spettacolo maggiormente documentato all'interno del Fondo di Marchand, con 58 fotografie. Si tratta soprattutto di stampe di medio formato, molte delle quali portano sul retro il timbro del copyright dell'autore. Le stampe non accreditate, invece, comportano una serie di problemi di ricognizione autoriale, geografica, ma anche cronologica, a fronte di 204 repliche organizzate nel periodo 1975-'85, in aggiunta alle 174 della produzione originale (Urbani, *et al.* 11). Prima di tutto, è imprescindibile prestare attenzione ai cambiamenti nel cast che sono stati documentati attraverso le fotografie. Tali immagini devono essere integrate con i dati raccolti sulle presenze annue dei vari attori per poter giungere a una ripartizione cronologica preliminare. È necessario considerare soprattutto interpreti precedenti e successivi, dato che l'unico elemento fisso sono i fondatori, la cui età avanzata potrebbe fornire un riferimento temporale, ma solo se essi effettivamente comparissero all'interno di ogni frame fotografico. In secondo luogo, le pratiche editoriali del passato rappresentano una sfida particolarmente ardua poiché ci si aspetterebbe di confrontare fotografie sconosciute con quelle già pubblicate per verificare eventuali corrispondenze e prove dell'autore. Tuttavia, troppo spesso non vi è stato alcun accreditamento affidabile da parte dei progetti editoriali, o molto spesso i dati a disposizione risultano contraddittori tra loro.<sup>7</sup> Un'eccezione, a conferma della regola, è avvenuta rispetto al riconoscimento della stampa di un'immagine dell'*Antigone* particolarmente famosa, oltre che per il suo fascino, per essere stata prodotta da Carla Cerati (fig. 2).

La fotografa iniziò la sua carriera negli ambienti teatrali di Milano negli anni Sessanta.<sup>8</sup> Immortalò il Living Theatre per la prima volta nel 1967, nell'*Antigone* del

---

<sup>7</sup> "È il soggetto a prendere il sopravvento nell'immagine fotografica [...] Nell'iconografia come fonte della storia del teatro questo determina un capovolgimento: se la pittura richiede lo sforzo di dare un nome ai volti, la fotografia, il cui supporto non è firmato e dove il soggetto è riconoscibile, richiede quello di dare un nome agli autori, restituendoli alla rete di relazioni che sostanzia il passaggio dalla presenza alla figura" (Marenzi 108). Per un approfondimento ulteriore in materia di spettacolo e fotografia nel secondo Novecento si rimanda inoltre alla tesi dottorale di Arianna Novaga presente in bibliografia.

<sup>8</sup> Cristiana Sorrentino ha recentemente evidenziato nel suo testo come il teatro fu per lei sì, un punto di partenza dell'esperienza fotografica, ma soprattutto "il primo vero banco di prova per testare e sviluppare le proprie competenze in camera oscura" (Sorrentino 15): aspetto necessario per gestire il lavoro in modo metodico e veloce, considerando le scadenze stringenti delle richieste della stampa, che richiedevano per la mattina subito successiva la documentazione della prova generale avvenuta la sera precedente.



Teatro Durini di Milano – l’anno dopo la messinscena di *Mysteries* a cui aveva partecipato Bartolucci.<sup>9</sup> In tale occasione, Cerati documenta lo spettacolo da una prospettiva frontale – probabilmente perché presente in veste di spettatrice per iniziativa personale – utilizzando presumibilmente due obiettivi fissi, un 50 mm e un teleobiettivo 85 o 105 mm: “la pellicola adoperata, poi, è una Ilford HP5 Hypersensitive panchromatic, una tradizionale ultrarapida a 400 ASA caratterizzata da una grana evidente, che Cerati potrebbe aver *tirato*, come di consuetudine, fino a 800 o 1600 ASA per ottenere tempi di esposizione più rapidi” (Sorrentino 49). Tra il 1972 e il 1984 la fotografa intraprese un lavoro sul suo archivio in due fasi. Durante la prima fase, osservando le foto di gruppo al termine di *Antigone* resta colpita dalla diversità delle espressioni dei volti e delle mani e così decide di isolare alcune di queste espressioni e, nell’intenzione di stringere al massimo, “ri-fotografa diversi dettagli – producendo dei controtipi – e poi li ristampa” (Sorrentino 91) in un quadro 6 x 6 su carta 18 x 24. Nel 1980 li fotograferà nuovamente nella seconda versione dello spettacolo portata al Festival di Santarcangelo: “Mi interessava vedere in che cosa era cambiata” (riportata in Mazzucchelli 193). Quando torna sull’archivio nel 1983, ricomincia fotografando singolarmente i quadratini 6 x 6, per ristamparli in formato 30 x 30 sperimentando pellicole, sviluppi e viraggi diversi.<sup>10</sup> Ci racconta Sorrentino: il repertorio fotografico di Carla Cerati relativo quest’opera teatrale si distingue in maniera netta all’interno della sua produzione fotografica per diverse caratteristiche rilevanti. In primo luogo, escludendo le “elaborazioni” fotografiche, il numero di immagini fotografiche documentanti lo spettacolo è notevolmente superiore rispetto a qualsiasi altro evento teatrale da lei fotografato. Si tratta di un repertorio di circa 260 fotogrammi, che includono sia negativi che provini a contatto, oltre a circa 140 stampe. In secondo luogo, la varietà dei formati delle stampe è notevole, spaziando da formati relativamente piccoli come il 13 x 18 cm a formati molto più grandi come il 30 x 40 cm o persino il 40 x 60 cm. Questa diversità di formati suggerisce un coinvolgimento attivo e sperimentale da parte della fotografa (Sorrentino 93). Il punto fondamentale in questa vicenda è che, all’interno della raccolta di Cathy Marchand, è presente soltanto un’immagine che può essere inequivocabilmente attribuita all’opera di Carla Cerati, ma ulteriori esami del fondo hanno rivelato un contesto diverso, perché questa specifica stampa ha origini particolari. Essa è stata ottenuta a partire da un negativo Ilford FP4 Plus da 125 ASA, anch’esso incluso nell’archivio: un negativo completamente occupato da scatti che ritraevano altre

---

<sup>9</sup> Come fa notare Sorrentino, stando alle fonti autobiografiche, Cerati non aveva evidentemente avuto occasione di assistere a quella messinscena, sebbene “nessun riferimento scritto o materiale d’archivio, allo stesso modo, ci porterebbe a pensare – seppur, allo stesso tempo, non sia del tutto possibile escluderlo – che la fotografa avesse partecipato, sempre al Durini, alla serata di *free theatre* con il Living organizzata nel maggio [1966] per celebrare il ventesimo anniversario della rivista Sipario, diretta allora da Franco Quadri, con la quale Cerati aveva già collaborato nel corso degli anni precedenti” (Sorrentino 41).

<sup>10</sup> Le diverse *Elaborazioni* saranno oggetto di due mostre: la prima, nel 1974 presso la Galleria Primopiano di Torino (*10 nudi femminili e 80 fotografie di scena dell’Antigone del Living Theatre, con un’analisi della gestualità*); la seconda, nel 1983, presso la Fondazione Corrente di Milano (*Paesaggio italiano e Antigone, analisi della gestualità*). Sia nella prima che nella seconda mostra, espone stampe di grande formato: 40 x 60 a Torino e 70 x 100 a Milano.



stampe, in un processo di fotografie a fotografie. Insieme a numerose copie di fotografie dell'*Antigone*, sono presenti anche le immagini del laboratorio su *Mysteries* del 1985 che infatti sono facilmente accostabili all'immagine di Cerati per formato e qualità della successiva stampa e che per questo stesso motivo non presentano sul retro firme o timbri relativi al copyright. Questi scatti sono stati creati per consentire la riproduzione delle immagini in caso di necessità, per scopi promozionali, conservativi o in risposta a impulsi affettivi. Per questo motivo le due immagini riportate in questo saggio rappresentano la prova della necessità di un respiro di studio ancora più ampio riguardante le pratiche di documentazione, autodocumentazione, narrazione, che nel Living Theatre sono anche strategie di sopravvivenza.

## RITRATTI DI FAMIGLIA

Il terzo punto di indagine, rispetto al repertorio fotografico, è rappresentato dalle fotografie amatoriali, le quali costituiscono più del 60% del materiale fotografico analizzato. Anche queste fotografie non portano la firma di alcun autore o autrice poiché, come accade nella maggior parte dei casi legati al Living Theatre, sono chiaramente state prodotte da membri della compagnia stessa, e ciò implica che la firma collettiva del Living rappresenta anche il suo principale autore. Come anticipato, queste serie fotografiche sono chiaramente identificabili. La loro diffusione è spiegabile anche all'interno del contesto mediologico, dal momento in cui gli anni Settanta sono anche il momento di prima incredibile diffusione del medium fotografico come mezzo di espressione, che inevitabilmente si propaga grazie alla sua accessibilità economica. Tale fenomeno coincide con l'espansione della fotografia nei contesti privati e affettivi. Nel contesto del Living Theatre, la fotografia di viaggio, ad esempio, è intrinsecamente legata al desiderio di documentare le tappe e i percorsi incessanti, che si sono verificati in modo particolare durante gli anni del nomadismo europeo (1975-1983). Queste fotografie non sono state scattate con l'intento di essere pubblicate o condivise pubblicamente. Di conseguenza, assumono una rilevanza significativa soprattutto per coloro che ne erano all'interno, contribuendo, in una dimensione familiare di ricordi, a rappresentare un'iconografia di auto-identificazione oltre che di senso di appartenenza al gruppo. Sono documentati formati diversi, come ad esempio la polaroid, a dimostrazione della semplificazione e massificazione del mezzo; così come i momenti dietro le quinte, fonti di una prassi teatrale non molto diversa dalle compagnie più classiche e istituzionalizzate, che si articola in fasi di lavoro canoniche: la lettura del copione, gli appunti personali, i cambi di prospettiva durante l'osservazione delle prove, i consigli, i confronti e le correzioni. Tali momenti avvengono negli spazi privati della casa, della camera da letto, del giardino, tra gesti quotidiani di vita, un pranzo, una nuova nascita, un affetto. Indagare questa quantità di fotografie è un privilegio: osservare l'efficacia di una rivelazione intima che si traduce in un sistema concreto per esplorare geografie, storie e legami. Il teatro non si manifesta in forma ovvia o esplicita: occorre cercarlo tra gli spazi vuoti, nei rapporti umani e nelle persone stesse, tra le righe, dentro la scrittura. Di fatto, anche la massiccia presenza delle autrici di questa raccolta,



per quanto possa sembrare scontata, testimonia processi che vanno illuminati. Ciò che per esempio non è prevedibile e risulta sorprendente è che, ad una prima analisi, Marchand e Urbani sembrano quasi del tutto assenti all'interno della cospicua collezione fotografica conservata presso la Fondazione Morra di Napoli: un'assenza, tuttavia, rivelatrice, che rende evidenti i rapporti tra gli archivi, gli innesti, le sottrazioni. Sono tracce di quel "gesto fondatore che nasce semplicemente raccogliendo, selezionando le fotografie e che presuppone una disposizione alla loro conservazione come accumulo che riunisce le parti": "un atto colto nella dimensione privata", "fotografie nel portafoglio", che attraverso la consegna ad un'istituzione "acquisiscono il valore dei documenti" (Serena 37-38). Stando a ciò, "apparirà chiaro come l'archivio si configuri non tanto come un contenitore [...] quanto piuttosto come un testo" (Serena 40) anche nel caso di Cathy Marchand e Serena Urbani, al pari di tutte le produzioni diaristiche ed editoriali arrivate a noi in eredità con tutta la cura dei due fondatori, Julian Beck e Judith Malina, attraverso il lavoro di sedimentazione e trasmissione messo in atto fin dal principio nel loro Living Theatre: l'idea di conservare le cose non a futura memoria, ma a futura vita.

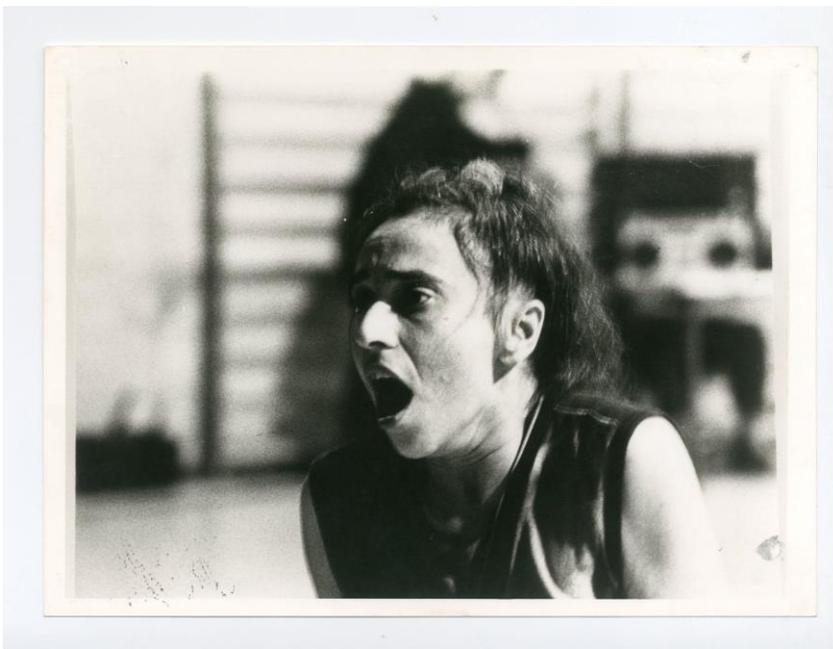


FIG.1 Serena Urbani. Scansione da stampa fotografica, 20 x 25.



FIG.2 Antigone di Sofocle-Brecht. Scansione da stampa fotografica, 20x25.



Fig. 3 Il Living Theatre a Tharon Plage. Scansione da stampa fotografica, 10x15, datata marzo 1983.



## BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland. *Sul teatro*. Tradotto da Laura Santi, Meltemi, 2002.
- Bartolucci, Giuseppe. *The Living Theatre (Dall'organismo-microstruttura alla rivendicazione dell'utopia) saggio di scrittura scenica come movimento-azione*. La Nuova Sinistra, 1970.
- Biner, Pierre. *Il Living Theatre*. De Donato, 1968.
- Consolini, Marco. "Lo spettatore adulto. Barthes e l'energia metaforica del teatro." *La scena dell'immagine*, a cura di Stefano Geraci, Raimondo Guarino, Samantha Marenzi, Officina, 2019, pp. 131-149.
- Costa, Antonio, e Cristina Valenti. *Living pictures: cinema & video per il Living Theatre*. Catalogo della mostra "Anteprima per il cinema indipendente italiano" XII edizione, Bellaria-Igea Marina, 3-8 giugno 1994.
- D'Amico, Silvio, (a cura di). *Enciclopedia dello spettacolo*. Vol. VII, Casa editrice Le Maschere, 1960.
- Didi-Huberman, Georges. *Quando le immagini prendono posizione*. Tradotto da Francesco Agnellini, Mimesis, 2018.
- Geraci, Stefano. "Gli archivi del Living. La Raccolta Cathy Marchand a Roma Tre." *Teatro e Storia*, vol. 37 (nuova serie VIII), 2016, pp. 359-369.
- Marenzi, Samantha. "Azione e visione, appunti per una riflessione su teatro e fotografia." *Teatro e Storia*, vol. 36 (nuova serie VII), 2015, pp. 105-118.
- Marinai, Eva. *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*. Edizioni ETS, 2014.
- Mazzucchelli, Silvia. "La realtà, la scena e la tragedia. Lo sguardo di Antigone nei romanzi e nelle fotografie di Carla Cerati." *CoSMo*, n. 14, 2019, pp. 189-198.
- Novaga, Arianna. *Il ruolo della fotografia sulla scena del teatro di ricerca contemporaneo. Tra documento e intermedialità*. Tesi di dottorato di ricerca in Storia delle arti, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2015/2016.
- Ruffini, Franco (a cura di). "Julian Beck, il Living Theatre." *Quaderni di Teatro*, n. 33, a. IX, 1986.
- Schiona, Chiara Micol. *L'archivio fotografico. Metodologie e confronti*. Editrice Bibliografica, 2019.
- Serena, Tiziana. "Per una teoria dell'archivio fotografico come 'possibilità necessaria'." *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, a cura di Francesco Faeta e Giacomo Daniele Frapagane, Corisco, 2013.
- Sorrentino, Cristiana. *La passione per la scena. Le fotografie di Carla Cerati per il Living Theatre (1967-1984)*. Postmedia books, 2023.
- Sontag, Susan. *Sulla fotografia*. Tradotto da Ettore Capriolo, Einaudi, 1978.
- Taviani, Ferdinando. "Teatro Novecento: ovvietà." *Teatro e Storia*, Annali 22, Anno XV, Bulzoni, 2000, pp. 293-327.
- Urbani, Serena, et al. "Cronache del Living Theatre dal 1975 al 1985." *Julian Beck, il Living Theatre* a cura di Franco Ruffini, *Quaderni di Teatro*, numero monografico, 1986, pp. 11-41.



Valenti, Cristina. "Ricordando Serena Urbani." *a-rivista anarchica*, anno 24, n. 206, febbraio 1994, [https://www.arivista.org/?nr=206&pag=206\\_07.htm](https://www.arivista.org/?nr=206&pag=206_07.htm) Consultato il 20 Set. 2024.

---

**Marta Marinelli** è dottoranda dell'Università di Roma Tor Vergata in Beni culturali, formazione e territorio con un progetto di ricerca su fotografia e archivi dedicati al Living Theatre, dal 2016 è curatrice del fondo donato da Cathy Marchand alla Biblioteca Lino Micciché dell'Università Roma Tre, al quale ha dedicato i suoi studi universitari. Dal 2018 fa parte della redazione di *Esercizi di Memoria* e dal 2021 è curatrice della materia presso la cattedra di "Storia e pratiche dell'attore" di Roma Tre. Attivista della Rete dei Beni Comuni di Napoli e del collettivo NaDir –Napoli Direzione Opposta.

<https://orcid.org/0009-0000-6839-9204>

[martamarinelli25@gmail.com](mailto:martamarinelli25@gmail.com)

---