

Dispositivo Mulas: le fotografie per *Vita di Galileo* di Giorgio Strehler tra documento e modello

Abstract

For the staging of Brecht's *Life of Galileo* directed by Giorgio Strehler at the Piccolo Teatro in Milan in 1963-1964, Ugo Mulas developed a rigorous model of photographic documentation based on a strictly serial or 'automatic' protocol, which marked a point of no return in the history of stage photography. Based on archival materials from various institutions, this essay analyzes the background and development of Mulas' approach to Brecht's play in the general framework of theatre documentation and as new starting point for his subsequent research.

Keywords

MULAS, UGO; PICCOLO TEATRO; BRECHT, BERTOLT; THEATRE PHOTOGRAPHY; PHOTOGRAPHIC SEQUENCE; PHOTOGRAPHIC TIME

Il 22 aprile 1963 debutta al Piccolo Teatro di Milano *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht, nell'allestimento di Giorgio Strehler. Per l'istituzione diretta da Paolo Grassi si tratta di un'impresa estremamente impegnativa, per i costi di produzione, oltre che per il lungo periodo di preparazione che ha occupato il teatro per cinque mesi e lo ha costretto a fermare la programmazione nell'ultimo mese prima del debutto. Nonostante le inevitabili polemiche soprattutto di carattere politico e lo scandalo ideologico che lo accompagnano, il successo è clamoroso: lo spettacolo è acclamato come "l'evento teatrale degli anni Sessanta", facendo il tutto esaurito anche nella ripresa autunnale e nella trasferta romana della primavera dell'anno successivo⁻¹.

Nella storia del Piccolo Teatro, lo spettacolo rappresenta un momento di cerniera fondamentale. Per Strehler, in particolare, segna il coronamento di un percorso serrato di confronto con l'opera drammaturgica di Brecht, cominciato nel 1956 con *L'opera da tre soldi*, e continuato con *L'anima buona di Sezuan* (1958), *Schweyk nella seconda*

Mario (e Ugo) Mulas,
 “*Vita di Galileo* di Bertolt
 Brecht, Quadro 1°. Regia
 di Giorgio Strehler,
 Piccolo Teatro di Milano”,
 1962-1963.
 Stampa alla gelatina
 d’argento, 13×18 cm.
 Milano, Archivio Piccolo
 Teatro - Teatro d’Europa,
 inv. 2173



guerra mondiale (1961) e infine *L’eccezione e la regola* (1962); un confronto nel quale il regista ha avuto modo di sperimentare i diversi toni espressivi del drammaturgo, dal linguaggio post-espressionista al più rigoroso teatro epico. Da un altro punto di vista, la realizzazione di *Vita di Galileo* costituisce anche il punto di arrivo di un nuovo modo di fare teatro a lungo perseguito dal regista, che prevede un processo di creazione collettiva in grado di radunare in sé, fin dall’inizio, tutti gli elementi e le esperienze, dallo spazio scenico ai costumi, perché nascano insieme all’azione drammatica, giorno per giorno, durante le prove. Un lavoro complesso, che necessita di un registro minuzioso dei progressi.

Seguendo una modalità allora piuttosto recente e molto rara nel panorama nazionale del tempo, le diverse fasi del processo di creazione vengono documentate dalla fotografia. Il compito è affidato a Mario Mulas, che ha un contratto stabile con il teatro, e al fratello Ugo, la cui collaborazione è più saltuaria, ma anche più antica e intensa in ragione dell’affinità e dell’amicizia con il regista. Sull’esempio del modello brechtiano, e in accordo con Strehler, nell’occasione di *Vita di Galileo*, Ugo Mulas mette a punto una forma radicale di documentazione fotografica dello spettacolo, basata su uno specifico protocollo quasi automatico e impersonale di ripresa, che si compone di una sequenza di immagini riprese a intervalli fissi, invariabilmente da una postazione centrale della sala, inquadrando in asse l’intero spazio delimitato dal proscenio, sottraendo in questo modo ogni possibile intervento soggettivo dell’operatore (fig. 1).

Come spiega lo stesso Mulas in conversazione con Arturo Carlo Quintavalle:

—
[...] bisogna prendere in considerazione intanto lo spazio scenico, cioè mettersi nel punto della sala che ti dà la visione centrale e quindi più esatta dello spazio scenico. Tu devi vedere proprio dove comincia e dove finisce lo spazio scenico, cioè devi avere quel minimo di spazio in più sotto, ai lati e sopra, devi avere come una cornice intorno: è un quadro, lo spazio scenico. [...] lo spazio scenico ideale è quello dove si mette il regista quando fa le prove, che in generale si piazza tra l'8a e la 12a fila della platea nelle poltrone centrali cioè dove è la zona centrale. Lì tu devi piazzare macchina e cavalletto, perché la macchina non si deve muovere, le uniche cose che si muovono sono le scene e gli attori; ora devi registrare in maniera del tutto impersonale, il più possibile fedele a quella che è la realtà scenica, quanto succede nel palcoscenico dall'alzarsi del sipario, registrare i movimenti, gli spettacoli nello spazio scenico, sapere che a un certo punto un attore è passato da un posto all'altro, le entrate, le uscite, i mutamenti di luce, di scene, sempre in modo molto schematico e comunque sempre senza fare mai alcun movimento⁻².

—

Per il rigore concettuale della proposta e l'autorevolezza della fonte, ancor più che per le immagini prodotte – che non avranno in effetti una grande circolazione – questo episodio rappresenta un momento fondamentale della storia della fotografia di teatro, un genere che proprio in quegli anni comincia ad affermarsi nelle sue molteplici potenzialità espressive e un punto di riferimento inevitabile per la generazione dei fotografi più giovani. Per tutti loro, tuttavia, questo dispositivo documentario rappresenta anche una sorta di punto di non ritorno da contrastare e dal quale distinguersi in nome dell'affermazione di un'autonomia interpretativa e autoriale⁻³.

Per lo stesso Mulas, *Vita di Galileo* segna la fine della collaborazione con il Piccolo Teatro, nonché del suo coinvolgimento diretto nella fotografia di teatro, salvo alcune significative eccezioni delle quali si parlerà in seguito. Come ricorderà, ancora in conversazione con Quintavalle,

—
Non è però che io mi sono occupato di teatro nel senso che mi sia interessato di quello come dei pittori; ad un certo punto [...] ho lasciato cadere: ho capito che fotograficamente, stabilita questa cosa con Strehler, non me ne importava più niente⁻⁴.

—

D'altra parte, questa esperienza nel teatro non figura nelle pagine di *La fotografia* – il libro che raccoglie le riflessioni di Mulas sul proprio percorso, curato da Paolo Fossati nel 1973 – così come è assente dalle sue celebri *Verifiche*.

La letteratura critica sull'autore, sebbene abbia più volte messo in risalto la 'teatralità' del linguaggio di Mulas, si è raramente soffermata su questo specifico episodio⁻⁵. Attraverso un confronto con i materiali

d'archivio conservati presso le istituzioni preposte, l'Archivio Mulas e il Piccolo Teatro di Milano⁻⁶, il mio contributo intende ricostruire i dettagli di questa collaborazione, cercando di contestualizzare il lavoro fotografico di Mulas nell'ambito della storia della fotografia teatrale, ma anche nel percorso specifico dell'autore.

Un breve percorso di avvicinamento

Fin dai primissimi anni di attività, intorno al Piccolo Teatro gravita una cerchia molto variegata di fotografi, attratti certo dalla qualità degli spettacoli, ma anche dalla committenza pubblica che l'istituzione, primo teatro stabile italiano, poteva offrire ai fini della documentazione e della promozione della sua produzione.

Tra i nomi che appaiono più frequentemente negli archivi del Piccolo Teatro⁻⁷, a partire dal 1947, è possibile incontrare quelli delle principali agenzie fotografiche, come Luxardo, Farabola, Publifoto; in seguito, quelli di affermati fotoreporter come Mario De Biasi e Carlo Cisventi, ma anche di fotografi d'arte come Alfredo Camisa o Claudio Emmer, oltre ad una schiera molto ampia di operatori meno noti, tra i quali spicca per assiduità quello di Ledino Pozzetti (f.r.a. Fotoreporter associati). Secondo una consuetudine diffusa, questi fotografi intervengono prevalentemente in occasione delle prove generali degli spettacoli o in specifiche occasioni riservate alla stampa, realizzando immagini, spesso in posa fissa, che rispondono essenzialmente a una finalità promozionale. Tuttavia, fin dagli inizi, soprattutto grazie alla lungimiranza di Paolo Grassi, l'esigenza di disporre di una documentazione più approfondita del processo di lavorazione degli spettacoli, nelle diverse fasi e componenti, porta il Teatro a ricercare una collaborazione più articolata e continua con specifici autori. È su queste basi, oltre che sulla reciproca stima che li unisce, che si stabilisce il rapporto tra Strehler e Ugo Mulas, all'epoca ancora giovane, ma già fotografo di riferimento della scena artistica italiana e internazionale.

La data precisa dell'inizio di questa collaborazione rimane incerta, nonostante Mulas la faccia risalire al 1954⁻⁸. Tuttavia è solo a partire dal 1957, anno in cui il fratello Mario si trasferisce a Milano per diventare suo assistente, che il legame con il teatro assume una forma più stabile. In effetti, sebbene in termini contrattuali il rapporto sia definito con Ugo Mulas, come si desume anche dai documenti amministrativi⁻⁹, sarà soprattutto Mario a coprire le necessità quotidiane della documentazione dei lavori teatrali. A lui sono infatti indirizzate in più occasioni le lettere di accordo relative all'utilizzo del laboratorio fotografico che viene allestito appositamente per questo scopo all'interno dei locali del Teatro, un fatto anch'esso notevole nel panorama nazionale.

Il contributo di Ugo Mulas, in questa collaborazione con il fratello, appare più discontinuo e limitato a specifiche occasioni, ma non per questo meno significativo, anche se in molti casi rimane spesso difficile definire la reale paternità delle immagini, che sono realizzate con gli stessi apparecchi e gli stessi tipi di pellicola⁻¹⁰.

D'altra parte sarà proprio Ugo a seguire, nell'agosto 1960, la tournée a Mosca del Piccolo Teatro, durante la quale, oltre all'attività di documentazione sugli spettacoli, avrà modo di realizzare un importante reportage sulla Russia che sarà oggetto di una delle sue prime mostre personali, allestita proprio nel foyer del teatro in via Rovello⁻¹¹.

Questa modalità articolata di lavoro, che vede la presenza regolare di Mario nel registrare il quotidiano delle prove e delle diverse fasi della produzione dello spettacolo, e la supervisione di Ugo, che interviene occasionalmente, ma al quale spetta, almeno nella fase di apprendistato del fratello, la responsabilità della selezione delle immagini e del lavoro in camera oscura, diventa un formato ricorrente che si ripete per un certo numero di spettacoli durante almeno cinque stagioni, fino al 1962. Questa prassi non esclude tuttavia la presenza di altri fotografi, *in primis* Ledino Pozzetti, al quale è affidato generalmente il servizio finale durante la prova generale per la stampa. Fatto, questo, che conferma la natura e la destinazione fondamentalmente interna e archivistica del lavoro affidato ai Mulas.

Questo approccio originale, oltre ad offrire una documentazione molto più ampia sulla complessità del lavoro teatrale, lascia ai fotografi un ampio margine di libertà, che consente loro di sperimentare punti di vista molteplici, anche ravvicinati, laterali o ripresi da differenti posizioni nel teatro, mentre l'assiduità dell'operatore contribuisce a renderlo una presenza discreta e quasi invisibile sulla scena, che gli permette di non interferire con il lavoro dell'attore e di registrare le pose naturali della recitazione. In questo modo, la fotografia di teatro entra a far parte della dinamica interna del processo di creazione teatrale, in sintonia con la ricerca artistica di Strehler, conciliando una documentazione rigorosa dello spettacolo con l'esaltazione del significato estetico e visivo del gesto e dell'atto teatrale.

Tra i molti spettacoli documentati secondo questa modalità operativa, *L'opera da tre soldi*, nella versione andata in scena nel novembre del 1958⁻¹², rappresenta un esempio particolarmente emblematico, sia in termini numerici che qualitativi, e segna un passo determinante nella direzione del modello che sarà messo in pratica con il *Galileo*. In effetti, il grande investimento intellettuale e artistico di Strehler su questa creazione, sulla quale ha lavorato a più riprese fin dalla fondazione del Piccolo Teatro, e che segna una nuova tappa del suo confronto personale con il teatro di Brecht, si riflette anche nella grande quantità del materiale fotografico prodotto.

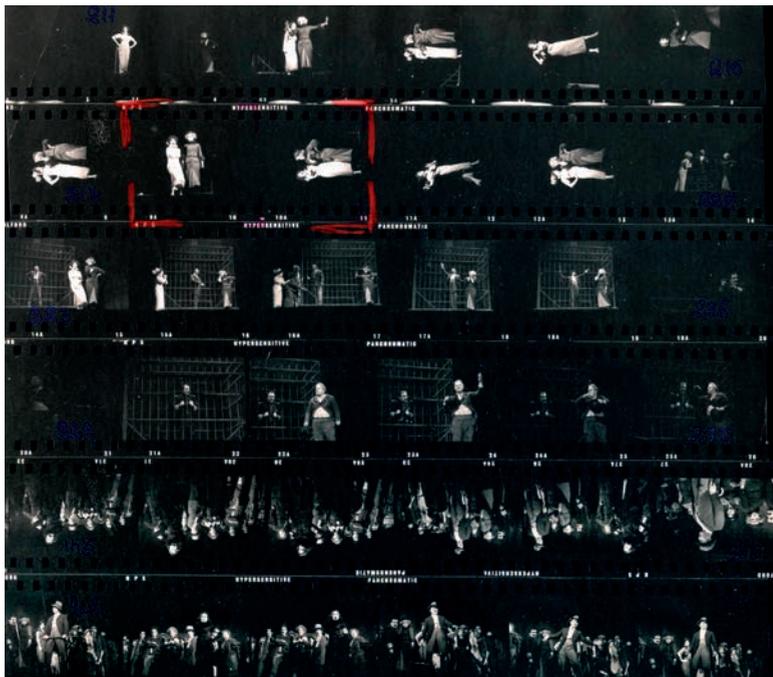
Gli oltre 900 negativi conservati presso l'Archivio Mulas – sono solo parzialmente selezionati e riprodotti per la collezione del Piccolo Teatro – testimoniano di un'intenzione documentaria estremamente articolata e prolungata nel tempo, che copre alcune sessioni di prova, ma più specialmente una serie di rappresentazioni, con o senza pubblico. L'analisi delle strisce dei negativi nei provini a contatto mette in evidenza prima di tutto una grande mobilità del fotografo, che si sposta agilmente tra i diversi spazi del teatro, dalla platea, ai palchi laterali,

Ugo Mulas,

“L’opera da tre soldi di Bertolt Brecht e Kurt Weill. Regia di Giorgio Strehler, Piccolo Teatro di Milano”, 1958.

Provini a contatto da negativi 24×36 mm, stampa alla gelatina d’argento, 21×22,2 cm. Milano, Archivio Ugo Mulas, Cart. 0320, Serv. 01481/01.

© Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati



al palcoscenico, alle quinte, alternando vedute d’insieme, primi piani degli interpreti ripresi talvolta da prospettive insolite, espressioni, gesti e momenti emblematici dell’azione drammatica. Inoltre, rispetto ai lavori precedenti, è possibile notare in questo reportage un ricorso frequente alla sequenza fotografica, spesso da una posizione fissa, probabilmente con il supporto del cavalletto (fig. 2). Le riprese, realizzate a intervalli temporali ravvicinati, mostrano lo sviluppo di brevi azioni, il compiersi di un gesto o i cambiamenti espressivi sul volto di un attore. Oltre a queste fotografie, con l’intento chiaro di offrire una copertura esauriente dell’evento, un certo numero di negativi è dedicato a documentare la vita quotidiana del teatro, con riprese nei camerini agli attori in costume di scena, o altre immagini di contesto, realizzate durante le pause di lavoro nel caffè del teatro.

A distanza di tre anni dal debutto e a cinque dalla prima versione del 1956, sull’esperienza di questo importante spettacolo l’editore Cappelli di Bologna pubblica un volume illustrato, nel quale il contributo di Mulas è messo in valore fin dal titolo di copertina, che associa al nome degli autori e del regista, appunto quello del fotografo: *L’opera da tre soldi di Bertolt Brecht e Kurt Weill / regia di Giorgio Strehler / fotocronaca di Ugo Mulas*⁻¹³.

È importante sottolineare che il libro, curato dal critico e studioso Giorgio Guazzotti, inaugura una nuova collana presso l’editore bolognese, denominata “Il lavoro teatrale”, con l’intento programmatico di fissare e tramandare la memoria di alcuni spettacoli considerati



03-04

Ugo Mulas,
"L'opera da tre soldi di Bertolt Brecht e Kurt Weill. Regia di Giorgio Strehler, Piccolo Teatro di Milano", 1958.
 Riproduzione fotomeccanica in Guazzotti 1961, s.p.

“modelli” della civiltà teatrale contemporanea. Per questo, oltre all’edizione critica del testo di Brecht, la pubblicazione raccoglie una serie di contributi e di testimonianze utili all’esegesi e all’analisi dello spettacolo, che affrontano i diversi aspetti ideologici, estetici e tecnici del lavoro collettivo della messa in scena.

La ‘fotocronaca’ di Ugo Mulas occupa un inserto centrale del volume, autonomo dalla paginazione del libro e stampato su carta patinata. Le oltre cento fotografie che la compongono sono organizzate secondo un criterio che è solo apparentemente lineare. La sequenza narrativa è preceduta infatti da una consistente carrellata di presentazione dei protagonisti e dei principali interpreti dello spettacolo, ripresi in scena da soli o in piccoli gruppi (fig. 3). Anche la sequenza vera e propria, scandita da scarse didascalie che indicano i momenti principali della *pièce* (piuttosto che una “rapida e vibrante sintesi cinematografica dello spettacolo”, come è stata definita)¹⁴, procede invece con un andamento sincopato di pause ed accelerazioni, sottolineato dall’impaginazione non lineare delle immagini, che sono riprodotte in diverso formato, alternando fotografie a doppia pagina con serie più dense di fotogrammi e micro-sequenze espressive (fig. 4). Inoltre, come ricorda lo stesso Mulas, con l’intento di accentuare la dimensione grottesca e caricaturale della messa in scena, l’autore non esita a intervenire in camera oscura per deformare leggermente i volti e le espressioni degli attori. Nelle parole di Mulas,

—
 Nel caso dell’*Opera* ho voluto rendere questo senso di grottesco che c’è nei personaggi, di caricaturale spesso, ho scelto alcune foto e le



ho leggermente deformate in stampa, stampando su fogli inclinati o curvati, li ho un po' caricaturati, cioè ho esagerato certi effetti che già il trucco portava avanti ma che non erano poi fotograficamente così visibili. Per rendere questo senso di esagerato che c'era nella mimica dei personaggi, nel trucco, nel costume, nell'atteggiamento, era parso necessario di ricorrere a questo trucco, cioè di deformare leggermente i personaggi: apparentemente non te ne rendi conto, però se dopo vedi la foto come è stata stampata da me e la confronti all'origine capisci che questo trucco durante la stampa la rende più efficace⁻¹⁵.

—

Salutata dalla critica come una pubblicazione di "tipo nuovo"⁻¹⁶, la collana Cappelli non avrà purtroppo lunga vita. Un solo titolo seguirà a questo, dedicato non a caso a un'altra opera di Brecht, *Schweyk nella seconda guerra mondiale*, proveniente dalla medesima cerchia del Piccolo Teatro e dallo stesso gruppo di autori, Brecht, Strehler e Mulas⁻¹⁷. Tuttavia, per il contesto culturale di riferimento, la forma editoriale e l'impostazione teorica, non è difficile individuare nelle due pubblicazioni realizzate un primo tentativo organico di confronto con una tipologia editoriale che il Berliner Ensemble, l'istituzione teatrale diretta da Brecht, aveva cominciato a produrre come strumento di lavoro e promozione, i così detti "libri modello" (*Modellbücher*), nei quali proprio la fotografia occupa una dimensione centrale. Sarà ancora Mulas a ricordarlo:

—

con Strehler, dopo aver lavorato alcuni anni un po' a caso, abbiamo cercato di teorizzare come si deve fotografare il teatro, cioè che senso

ha fare delle foto di teatro, che cosa vuol dire fotografare il teatro. Ci sono stati molto d'aiuto alcuni libri sul Berliner Ensemble, curati dallo stesso Bertolt Brecht⁻¹⁸.

—

La “fotografia vera di teatro”

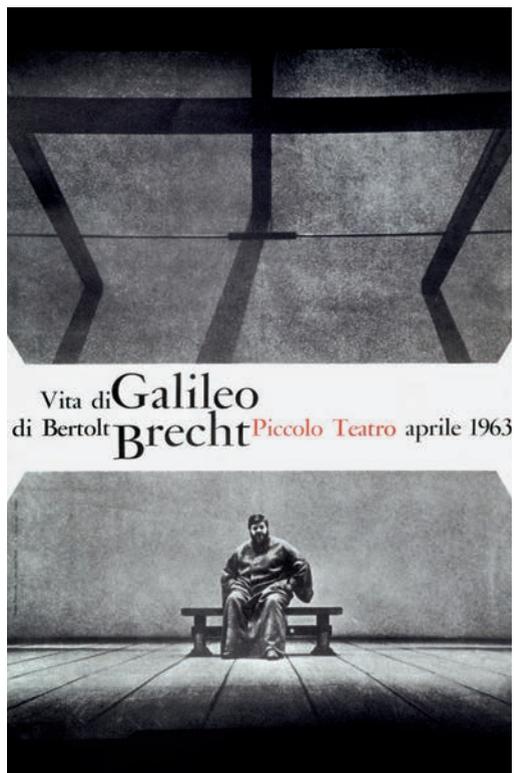
Il processo di definizione del modello di documentazione fotografica del *Galileo* passa inevitabilmente da un confronto ravvicinato con la modalità operativa dello stesso Brecht.

La relazione complessa e problematica del drammaturgo tedesco con il medium fotografico è stata oggetto, anche recentemente, di una serie di importanti studi e approfondimenti, che ne hanno messo in risalto in particolare il ricorso alla fotografia nella pratica teatrale⁻¹⁹.

In questo ambito, seguendo la ricostruzione che ne ha dato Massimo Agus, già a partire dagli anni Trenta Brecht perviene, dapprima con il fotografo Breitenbach e successivamente in modo più coordinato con la fedele assistente Ruth Berlau, all'elaborazione di un modello di registro fotografico completamente al servizio della drammaturgia, che tende a rendere fedelmente gli elementi della messa in scena secondo un protocollo fisso. Le immagini, spesso alcune migliaia, sono successivamente raccolte e ordinate in album che ricostruisce la sequenza originale dello spettacolo, accompagnata dalle didascalie testuali del dramma. In alcuni casi pubblicati sotto la supervisione di Brecht⁻²⁰, i *Modellbücher* assolvono nella sua poetica a una serie di funzioni differenti e complementari tra loro. Come ha giustamente sottolineato Valentini, il dispositivo fotografico funge prima di tutto come strumento interno di lavoro nelle mani del regista, una sorta di “scrittura intermediale” utile a sezionare e scomporre il *continuum* della scena, con il fine di rivedere, correggere e perfezionare il *Gestus* del teatro epico⁻²¹. Gli album diventano successivamente il registro più fedele per la memoria del teatro e servono come modello di messa in scena, sorta di partitura notazionale per le future riprese dello spettacolo. Infine, nella loro veste editoriale separata dall'evento spettacolare, i volumi pubblicati intendono offrire al lettore una continuazione dell'esperienza performativa, ma soprattutto uno stimolo ulteriore di riflessione sul processo di straniamento indotto dal teatro⁻²².

È probabilmente a questi libri modello, alcuni dei quali pubblicati negli anni immediatamente precedenti al *Galileo*, che si riferisce Mulas nella sua testimonianza. Non è da escludere, tuttavia, che il fotografo abbia avuto accesso all'importante volume *Theaterarbeit*, che sarà pubblicato in italiano solo nel 1969, ma la cui prima edizione tedesca del 1952 è presente nella biblioteca personale di Strehler⁻²³. Questo libro riccamente illustrato, dedicato ai primi spettacoli brechtiani, contiene tra le varie sezioni una serie di approfondimenti specifici sulla fotografia, tra i quali uno scritto di Ruth Berlau in cui sono enunciati esattamente i criteri fotografici della documentazione, insieme a una dettagliata spiegazione delle ragioni e delle finalità di questi “modelli”.

Mario Mulas,
 “Vita di Galileo di Bertolt
 Brecht. Regia di Giorgio
 Strehler, Piccolo Teatro di
 Milano”, 1962-1963.
 Manifesto dello
 spettacolo (progetto
 grafico di Remo
 Muratore), riproduzione
 fotomeccanica.
 Milano, Archivio Piccolo
 Teatro - Teatro d'Europa



Non è difficile immaginare che di questo confronto serrato con l'esempio tedesco si siano nutrite le fitte conversazioni tra Strehler e Mulas, delle quali parla anche il regista⁻²⁴, che hanno portato infine il fotografo a mettere a punto il suo metodo originale di registro visivo, che corrisponde all'ideale della “fotografia vera di teatro”⁻²⁵.

Il riscontro con i materiali fotografici presenti nei due archivi di riferimento appare in verità più problematico e lascia aperti non pochi spazi di interpretazione, trattandosi di serie eterogenee e discordanti tra loro.

Il consistente nucleo di materiali relativi al *Galileo* conservato presso il Piccolo Teatro è costituito da negativi, provini a contatto e stampe, che risultano complessivamente attribuiti a Mario Mulas e documentano diverse fasi della preparazione dello spettacolo, comprese alcune prove generali. Le inquadrature sono prevalentemente centrali, ma raramente comprendono l'intero arcoscenico, concentrandosi piuttosto su brevi sequenze di riprese ravvicinate di azioni o gesti significativi. Solo un numero più limitato di provini a contatto, realizzati a differenza degli altri con un apparecchio di medio formato (6×6), propongono un punto di vista più coerente con il modello teorizzato da Mulas, come si evince dalle inquadrature fisse dell'intero spazio scenico, sebbene sia possibile osservare ancora la presenza dell'operatore nella scelta del momento



dello scatto. Tra queste riprese sono selezionate le immagini che servono per la documentazione e la comunicazione, compresa quella con taglio verticale utilizzata per il manifesto ufficiale dello spettacolo (fig. 5).

Un tentativo più rigoroso di applicare il metodo brechtiano si ritrova nei materiali presenti presso l'archivio personale del fotografo. I circa 800 negativi 35 mm che compongono questa serie possono in effetti essere considerati la reale concretizzazione del modello, o almeno la sua approssimazione più stretta, pur essendo stati realizzati a distanza di quasi un anno dal debutto, in occasione della ripresa romana dello spettacolo nell'aprile del 1964⁻²⁶. Con pochissime eccezioni di errori di allineamento, o di inquadratura, dovuti probabilmente al cambio di macchina tra i diversi rullini, la sequenza delle immagini segue infatti rigorosamente lo svolgimento dello spettacolo da una postazione fissa, con una scelta non premeditata del momento dello scatto, che infatti può cogliere azioni poco significative, e risultare anche al mezzo della chiusura delle tende di sipario che prepara al cambio di scena (fig. 6).

Osservando queste immagini, è possibile rendersi conto delle molte similitudini con le indicazioni programmatiche di Brecht/Berlau.

06

Ugo Mulas,

"Vita di Galileo di Bertolt Brecht. Regia di Giorgio Strehler, Teatro Eliseo, Roma", 1964.

Provini a contatto da negativi 24x36 mm, stampa alla gelatina d'argento, 30x40 cm. Milano, Archivio Ugo Mulas, Cart. 0319, Serv. 01469/02.

© Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati

Tuttavia il dispositivo messo a punto da Mulas e Strehler differisce per alcuni punti significativi, anche da un punto di vista strettamente metodologico, che vanno nella direzione di una ancor più rigorosa radicalità.

Una prima importante differenza riguarda la posizione dell'apparecchio fotografico. Laddove Ruth Berlau utilizzava un punto di ripresa rialzato e leggermente laterale in modo da ottenere un'immagine plastica dei gruppi e dei movimenti⁻²⁷, Mulas come si è visto adotta una posizione centrale, dalla platea, che coincide con il punto di vista del regista, ma anche con la veduta ideale del piano prospettico, che nella tradizione del teatro all'italiana richiama lo "sguardo del principe"⁻²⁸, con il risultato tuttavia di annullare la profondità tridimensionale della scena. Da una parte, questa strategia rappresentativa risponde alle sollecitazioni programmatiche di Strehler per il quale, come ricorda lo scenografo Luciano Damiani,

—
la scena doveva risultare all'occhio dello spettatore su un unico piano, come un 'foglio di carta' ove si sarebbero stagliati i personaggi senza ombre proprie e senza ombre portate⁻²⁹.

—
Dall'altra parte, nel produrre una visione più astratta e quasi innaturale della scena, questa scelta prospettica traduce nel linguaggio fotografico la concezione propriamente brechtiana dello 'straniamento'.

Un'altra differenza significativa rispetto al protocollo utilizzato per i *Modellbücher* di Brecht/Berlau riguarda l'organizzazione del lavoro di documentazione, che nel caso tedesco procede per fasi e stratificazioni successive, da realizzarsi durante alcune repliche dello spettacolo. Nelle parole di Berlau:

—
Dapprima si raccolgono le immagini degli ingressi e delle uscite di scena e del cambio di posizione. Poi viene il lavoro di precisione, la scelta di movimenti e di gesti di tipo caratteristico. Quindi verificiamo se le immagini raccolte narrino la vicenda: la trama dev'essere visibile. Raccogliamo i punti nodali della trama, e infine fotografiamo i punti ancora mancanti. [...] A questo punto si fanno fotografie 'artistiche'. [...] Foto particolareggiate vengono prese dopo aver stabilito quale gesto o quale espressione mostri il carattere del personaggio, e in special modo le contraddizioni del suo carattere. I nostri libri modello contengono anche fotografie dei costumi e del trucco [...] Il modello esige anche foto della scenografia, comprese le proiezioni; così pure fotografie degli accessori⁻³⁰.

—
Al contrario, la serie fotografica di Mulas sul *Galileo* del 1964 si compone di una sequenza continua, realizzata durante una o al massimo due repliche dello spettacolo, e presuppone una concezione unitaria dello spettacolo che esclude consapevolmente ogni variazione di piano, e ogni aspetto isolato della messa in scena (costumi, scenografie, fotografie artistiche).

Infine, mentre Ruth Berlau realizza il proprio lavoro documentario secondo una partitura scritta in precedenza e con l'aiuto di un assistente che indica i punti precisi da fotografare⁻³¹, Mulas privilegia la continuità meccanica e impersonale della ripresa, rifiutando volontariamente ogni intervento di selezione del momento pregnante o decisivo. In queste immagini "scaricate", come le definisce lo stesso Mulas⁻³², il valore iconico dello 'scatto' significativo viene completamente azzerato e la fotografia ridotta alla semplice natura indiziale. L'interesse si concentra esclusivamente su questioni propriamente tecniche, come la messa a fuoco, i rapporti tra tempi di esposizione, diaframma, luce di scena e movimento degli attori che può risultare più o meno visibile.

L'insieme di queste differenze rispetto al modello brechtiano mostra chiaramente la portata radicale della proposta di Mulas, ma ne pone in evidenza anche la fragilità e i limiti relativamente alla sua applicazione come strumento di documentazione e memoria del teatro.

Nei termini della sua realizzazione, infatti, la serie fotografica del *Galileo* finisce per non rispondere a nessuna delle funzioni, interne o esterne, attribuite da Brecht ai suoi libri modello. Non serve come strumento di lavoro per il regista, in quanto viene realizzata solo *a posteriori*, né come modello per future messe in scena, poiché le immagini non verranno mai raccolte e ordinate in album. Inoltre, in assenza di un esito editoriale, come era stato per le precedenti regie brechtiane di Strehler, viene meno anche la fondamentale funzione di fissazione e prolungamento dell'esperienza effimera dello spettacolo. In ultima analisi, il concetto stesso di sequenza appare in contrasto, se non proprio in contraddizione, con l'idea essenziale del teatro epico di Brecht, per il quale il "tableau", o l'istante congelato che esprime e mostra il *Gestus*, appare più importante dello sviluppo dell'azione drammaturgica.

Se dunque il *Galileo*, nella prospettiva della documentazione teatrale, rappresenta un'esperienza irrisolta per Mulas, questo lavoro può essere letto in modo più proficuo da un punto di vista strettamente fotografico, come momento di avvio di una ricerca concettuale sul medium e di una sperimentazione intorno ai limiti del rapporto dell'immagine fissa con il fluire del tempo e con la durata, che occupa la riflessione di Mulas negli ultimi anni della sua breve vita.

Oltre Brecht. Il *Galileo* nella fotografia di Mulas

Il 1964, anno in cui Mulas realizza la documentazione fotografica del *Galileo* nella ripresa romana, rappresenta un momento di svolta nel percorso professionale e artistico del fotografo. La grande rivelazione della Pop Art alla Biennale di Venezia lo spinge nell'autunno dello stesso anno a partire per gli Stati Uniti per realizzare un reportage sulla nascente scena artistica newyorkese, un'esperienza che lo segna profondamente e che lo porta a ripensare le sue priorità.

Per quanto riguarda il rapporto con Strehler, non si conoscono le condizioni dell'accordo rispetto alla consegna dei materiali. Non risultano tuttavia negli archivi del Piccolo Teatro negativi, fogli di provino o

stampe, che rimangono dunque esclusivamente nelle mani del fotografo. Inoltre, non siamo a conoscenza di un eventuale progetto di pubblicazione, sul modello dei precedenti volumi usciti da Cappelli. Il lavoro rimane dunque sostanzialmente incompiuto.

Il *Galileo* rappresenta anche il momento conclusivo della collaborazione dei Mulas con il Piccolo Teatro. L'istituzione milanese, dopo una brevissima parentesi coperta da un'altra coppia di fratelli fotografi, Alberto e Gianni Buscaglia (già assistenti dei Mulas), avvia già nel 1965 una collaborazione esclusiva con Luigi Ciminaghi, che per quasi quarant'anni sarà il fotografo ufficiale del teatro, stabilendo una perfetta sintonia professionale e artistica con il regista e imponendo uno stile e un orientamento documentario molto diversi da quelli del suo predecessore.

La fine di questa collaborazione non rappresenta però per Mulas un abbandono definitivo del rapporto con il teatro e le arti performative, che continua con forme e modalità differenti. Ne sono testimonianza i documenti sulle performance degli artisti ritratti durante il soggiorno americano, come pure il reportage sugli interventi e le azioni performative di *Campo Urbano*, un incontro di artisti della neoavanguardia che ha luogo a Como nel 1969⁻³³; o ancora, in forma più strutturata, la realizzazione delle scenografie proiettate a partire dalle immagini del proprio archivio, per le opere liriche *Giro di vite* di Benjamin Britten (Piccola Scala di Milano, 1969) e *Wozzeck* di Alban Berg (Teatro Comunale di Bologna, 1969).

Ancora più importante, ci pare che l'esperienza del Piccolo Teatro, e in particolare il processo che accompagna la messa a punto del dispositivo fotografico del *Galileo*, rimanga sul fondo di una riflessione più ampia, che tocca la natura stessa del medium e che si condensa nelle pagine autobiografiche del volume del 1973, *La fotografia*. In effetti, quando nell'introduzione alla sezione delle *Verifiche* l'autore parla delle "immagini che creano se stesse", oppure del suo rifiuto dell'attimo fuggitivo, non è difficile sentire l'eco dell'esperienza teatrale:

—

Ciò che veramente importa non è tanto l'attimo privilegiato, quanto individuare una propria realtà; dopo di che tutti gli attimi più o meno si equivalgono. Circoscritto il proprio territorio, ancora una volta potremo assistere al miracolo delle "immagini che creano se stesse", perché a quel punto il fotografo, deve trasformarsi in operatore, cioè ridurre il suo intervento alle operazioni strumentali: l'inquadratura, la messa a fuoco, la scelta del tempo di posa in rapporto al diaframma, e finalmente il clic⁻³⁴.

—

Allo stesso modo il ricorso frequente, nelle pubblicazioni degli ultimi anni di Mulas, alla presentazione di strisce di pellicola o dell'intero provino a contatto in sostituzione di immagini singole, oltre a rendere esplicita la materialità del processo fotografico – con un richiamo ancora una volta lo straniamento brechtiano – rinvia inevitabilmente al concetto di sequenza sperimentato nel teatro di Strehler. In questo



senso, pur con le dovute differenze di contesto e di pratiche artistiche, il dispositivo visuale messo a punto per il *Galileo* può essere associato ad altre sequenze fotografiche realizzate dall'autore e analizzato nei termini di una meditazione ricorrente intorno alla dimensione specifica del tempo fotografico e della sua relazione con il tempo reale. Mi riferisco in particolare alla sequenza emblematica del taglio della tela di Fontana, che è in realtà una scena volutamente costruita e fittizia, nella quale la dimensione temporale deriva dal cortocircuito tra l'attesa del gesto e l'opera compiuta; oppure alla sequenza, che possiamo considerare estrema, della *Verifica n. 3* dedicata a Jannis Kounellis, costituita da 36 fotogrammi (quanti sono contenuti nella pellicola 35 mm) pressoché identici tra loro, relativi a una installazione/performance dell'artista italo-greco, che mostrano una grande sala con un pianoforte durante una esecuzione musicale ripetuta (fig. 7). Nelle parole di Mulas:

—
Foto dopo foto, mentre l'immagine resta immobile, perché sono sempre rimasto nello stesso punto e i movimenti del pianista così piccoli in un grande spazio non sono percepibili, la musica andava e tornava stringendomi in una specie di cerchio. [...] Nella stampa a contatto i numeri incisi sul bordo del film corrono via lungo l'immagine immobile l'uno

07

Ugo Mulas,

Verifica n. 3. Il tempo fotografico. A J. Kounellis, 1969-1970.

Provini a contatto da negativi 24×36 mm, stampa alla gelatina d'argento, 30×40 cm.

© Eredi Ugo Mulas. Tutti diritti riservati

dopo l'altro: se non ci fossero si potrebbe pensare a trentasei foto ripetute. L'unica cosa che muta, che scorre sono i numeri: non una sequenza di comodo, ma una realtà di linguaggio. Il tempo, cioè, acquista una dimensione astratta, nella fotografia non scorre naturalmente, come accade nel cinema o nella letteratura: sullo stesso foglio, nello stesso istante coesistono tempi diversi, al di fuori di ogni constatazione reale. È l'immobilità più efficace di qualsiasi movimento effettivo, è l'ossessione della immagine ripetuta a far emergere la dimensione del tempo fotografico⁻³⁵.

Note

⁻¹ Sullo spettacolo, che rappresenta una pietra miliare nel teatro italiano, esiste un'ampia bibliografia. Per una ricostruzione della vicenda si veda in particolare Bucciantini 2017.

⁻² Mulas 1973b, p. 37.

⁻³ Le testimonianze in questo senso sono molteplici. Si veda, a titolo di esempio, la serie di interviste raccolte da Novaga 2017.

⁻⁴ Mulas 1973b, p. 39.

⁻⁵ In particolare, Germano Celant parla di una "teatralità bidimensionale" per la fotografia di Mulas (Celant 2015). Tra gli altri autori che hanno affrontato questo aspetto specifico, si vedano anche, oltre al già citato Mulas 1973b, i contributi di Teicher 1984 (che contiene un'intervista con Giorgio Strehler) e Grazioli 2010. Alcuni puntuali riferimenti alla collaborazione tra Mulas e Strehler sono presenti nella bibliografia relativa al regista. In particolare, si veda Bentoglio 2020.

⁻⁶ Desidero ringraziare Alessandra Pozzati dell'Archivio Mulas e Silvia Colombo del Piccolo Teatro per la disponibilità e i preziosi suggerimenti.

⁻⁷ Una selezione digitalizzata del

materiale fotografico è consultabile, insieme ad altra documentazione, attraverso la piattaforma online del Teatro: <<https://archivio.piccoloteatro.org>>.

⁻⁸ Nella sua conversazione con Quintavalle, Mulas ricorda di aver fotografato tra gli altri spettacoli *La Casa di Bernarda Alba* (stagione 1954-1955), ma non è stato possibile rintracciare queste immagini nell'archivio del fotografo.

⁻⁹ Nella corrispondenza della Direzione del Teatro si trova una lettera-contratto del 1958 indirizzata a Ugo, nella quale si definisce il numero delle stampe da consegnare e i termini sui servizi fotografici per la stagione. Ringrazio Silvia Colombo per questa e altre segnalazioni (#Piccolo Teatro 1958).

⁻¹⁰ Solo un auspicabile, rigoroso confronto dei materiali conservati negli archivi del Piccolo Teatro, nell'Archivio Ugo Mulas ed eventualmente nell'archivio di Mario Mulas potrà forse permettere di attribuire le riprese realizzate. Un elemento importante potrebbe derivare dalla pratica di Ugo Mulas di fornire esclusivamente stampe fotografiche mantenendo la proprietà

e il possesso dei negativi, mentre appare probabile che i negativi di Mario siano stati ceduti al Teatro.

⁻¹¹ Cfr. Quarantotti Gambini 1963.

⁻¹² Si tratta in realtà di una ripresa rielaborata dello spettacolo del 1956.

⁻¹³ Guazzotti 1961.

⁻¹⁴ Trevisani 1961, p. 88.

⁻¹⁵ Mulas 1973b, p. 39.

⁻¹⁶ "L'editore Cappelli ci offre sotto il titolo «Il lavoro teatrale» una collana che può fondatamente essere definita di 'tipo nuovo'.

È merito di un acuto studioso del teatro, quale Giorgio Guazzotti, averla strutturata e, partendo da *L'opera da tre soldi* di Brecht e Weill nella regia di Strehler, avercene dato un esemplare modello con un libro intitolato appunto all'opera brechtiana": Trevisani 1961, p. 87.

⁻¹⁷ Lunari / Orlando 1962. In questa occasione Ugo Mulas firma la fotocronaca con il fratello Mario.

⁻¹⁸ Mulas 1973b, p. 36.

⁻¹⁹ Sul rapporto di Brecht con la fotografia si veda in particolare il volume di Fiorentino / Valentini 2015. Nello specifico della fotografia teatrale, oltre al contributo di Valentina Valentini in questo stesso volume, si vedano Carmody 1990 e Agus 2019.

- 20** Almeno quattro “libri modello” saranno editi tra il 1949 e il 1962: *Antigonemodell 1948* (Brecht / Neher 1949), *Die Gewehre der Frau Carrar* (Brecht 1952), *Couragemodell 1949* (Brecht 1958), *Aufbau einer Rolle-Galilei* (Brecht 1962).
- 21** Valentini 2015, p. 34.
- 22** Barnett 2016, p. 109.
- 23** Berlau 1969 [1952].
- 24** Intervista telefonica con Giorgio Strehler (Ginevra, 21 settembre 1984), in Teicher 1984.
- 25** Nella conversazione più volte citata con Quintavalle, Mulas distingue questa “fotografia vera di teatro” da quella pubblicitaria, altrettanto indispensabile per gli scopi promozionali del teatro (locandine e manifesti), che deve essere caricata ed enfatica, e quindi inevitabilmente falsificata. Cfr. Mulas 1973b, pp. 36-37.
- 26** Teatro Eliseo, Roma, debutto 6 marzo 1964. Negli archivi del Piccolo Teatro è conservata una lettera di incarico per le riprese fotografiche indirizzata a Ugo Mulas (#Piccolo Teatro 1964).
- 27** “Gli apparecchi stanno in balconata, non proprio nel centro ma di fianco; dove non esiste la balconata bisogna costruire un podio, affinché il palcoscenico possa venir fotografato dall’alto. In questo modo le immagini ottengono una certa profondità, e la disposizione dei personaggi può svilupparsi plasticamente”: cit. in Berlau 1969 [1952], p. 306.
- 28** Il concetto è stato introdotto per primo da Zorzi 2023 [1977].
- 29** Damiani s.d.
- 30** Berlau 1969 [1952], pp. 306-307.
- 31** “Un assistente alla regia o il regista stesso siedono accanto al fotografo e gli indicano i punti precisi. Le parole d’ordine per ogni scena sono state scritte in precedenza” (*ibidem*).
- 32** Mulas 1973b, p. 37.
- 33** Cfr. Mulas 1967 e Caramel / Mulas / Munari 1969.
- 34** Mulas 1973a, pp. 146-147.
- 35** *Ivi*, p. 152.

- Agus 2019** Massimo Agus, *Bertolt Brecht et les Modèlhbücher. Genèse d'un paradigme représentatif*, in “Focales”, n. 3, 2019, disponibile online su <<https://journals.openedition.org/focales/616>> (23.05.2023).
- Argelander 1974** Ronald Argelander, *Photo-Documentation: (and an Interview with Peter Moore)*, in “The Drama Review”, vol. 18, n. 3, autunno 1974, pp. 51-58.
- Barnett 2016** David Barnett, *The Rise and Fall of Modelbooks, Notate and the Brechtian Method: Documentation and the Berliner Ensemble's Changing Roles as a Theatre Company*, in “Theatre Research International”, vol. 41, n. 2, 2016, pp. 106-121.
- Bentoglio 2020** Alberto Bentoglio, *20 lezioni su Giorgio Strehler*, Imola, Cue Press, 2020.
- Berlau 1969 [1952]** Ruth Berlau (a cura di), *Theaterarbeit. Fare teatro di Bertolt Brecht. Sei allestimenti del Berliner Ensemble*, Milano, Il Saggiatore, 1969 [ed. orig. tedesca 1952].
- Brecht 1952** Bertolt Brecht, *Die Gewehre der Frau Carrar*, Dresden, Verlag der Kunst, 1952.
- Brecht 1958** Bertolt Brecht, *Couragemodell 1949: Mutter Courage und ihre Kinder*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.
- Brecht 1962** Bertolt Brecht, *Aufbau einer Rolle-Galilei*, Berlin, Henschel, 1962.
- Brecht / Neher 1949** Bertolt Brecht / Casper Neher, *Antigonemodell 1948*, Berlin, Weiss Verlag, 1949.
- Bucciantini 2017** Massimo Bucciantini, *Un Galileo a Milano*, Torino, Einaudi, 2017.
- Caramel / Mulas / Munari 1969** Luciano Caramel / Ugo Mulas / Bruno Munari, *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana. Como 21 settembre 1969*, Como, Editrice Cesare Nani, 1969.

Bibliografia

- Carmody 1990** Jim Carmody, *Reading Scenic Writing: Barthes, Brecht, and Theatre Photography*, in "Journal of Dramatic Theory and Criticism", vol. 5, n. 1, autunno 1990, pp. 25-38.
- Celant 2015** Germano Celant, *Fotografia maledetta e non*, Milano, Feltrinelli, 2015.
- Damiani s.d.** Luciano Damiani, *Tutta la vita e oltre*, romanzo inedito, s.l., s.d., in <<https://www.peroni.com/scheda.php?id=58140>> (23.05.2023).
- Fiorentino / Valentini 2015** Francesco Fiorentino / Valentina Valentini (a cura di), *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni, 2015.
- Grazioli 2010** Elio Grazioli, *Ugo Mulas*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.
- Guazzotti 1961** Giorgio Guazzotti (a cura di), *L'opera da tre soldi di Bertolt Brecht e Kurt Weill. Uno spettacolo del Piccolo teatro di Milano. Regia di Giorgio Strehler. Fotocronaca di Ugo Mulas*, Bologna, Cappelli, 1961.
- Lunari / Orlando 1962** Gigi Lunari / Raffaele Orlando (a cura di), *Schweyk nella seconda guerra mondiale di Bertolt Brecht. Uno spettacolo del Piccolo Teatro di Milano*, regia di Giorgio Strehler, fotocronaca di Ugo e Mario Mulas, Bologna, Cappelli, 1962.
- Mulas 1967** Ugo Mulas, *New York: arte e persone*, testo di Alan Solomon, Milano, Longanesi, 1967.
- Mulas 1973a** Ugo Mulas, *La fotografia*, a cura di Paolo Fossati, Torino, Einaudi, 1973.
- Mulas 1973b** Ugo Mulas. *Immagini e testi*, con una nota critica di Arturo Carlo Quintavalle, Parma, Istituto di storia dell'arte, Università di Parma, 1973.
- Novaga 2017** Arianna Novaga, *Il ruolo della fotografia sulla scena del teatro di ricerca contemporaneo. Tra documento e intermedialità*, tesi di dottorato in Storia delle arti, ciclo XXVIII, Venezia, Università Ca' Foscari, tutori proff. Angelo Maggi e Nicola Pasqualicchio, 2017, disponibile online su <<http://dspace.unive.it/handle/10579/10278>> (23.05.2023).
- Quarantotti Gambini 1963** Pier Antonio Quarantotti Gambini, *Sotto il cielo di Russia*, fotografie di Ugo Mulas, Torino, Einaudi, 1963.
- Reason 2006** Matthew Reason, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, New York, Routledge, 2006.
- Teicher 1984** Hendel Teicher (a cura di), *Ugo Mulas fotografo 1928-1973*, Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1984.
- Trevisani 1961** Guido Trevisani, *Recensione a Opera da Tre Soldi*, in "il Dramma", a. 37, n. 303, dicembre 1961, p. 88.
- Valentini 2015** Valentina Valentini, *Truth Is Concrete: la fotografia per rifondare la pratica teatrale*, in Fiorentino / Valentini 2015, pp. 29-59.
- Zorzi 2023 [1977]** Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città*, Imola, Cue Press, 2023 [ed. orig. Torino, Einaudi, 1977].

Fonti archivistiche

- #Piccolo Teatro 1958** Piccolo Teatro di Milano, Lettera di incarico a Ugo Mulas, 2 fogli dattiloscritti, 1958. Milano, Archivio Storico del Piccolo Teatro [ASPT], Corrispondenza Direzione Piccolo Teatro, b. 31, fasc. 49 (Ugo Mulas).
- #Piccolo Teatro 1964** Piccolo Teatro di Milano, Lettera di incarico a Ugo Mulas, 1 foglio dattiloscritto, 20.02.1964. Milano, Archivio Storico del Piccolo Teatro [ASPT], Corrispondenza Direzione Piccolo Teatro, b. 31, fasc. 49 (Ugo Mulas).