

Dal teatro al fotolibro: *The Living Book* (1971) e *La storia di un soldato di Dario Fo* (1979)

Abstract

Focusing on two Italian case studies of the 1970s – *The Living Book* (1971) and *La storia di un soldato di Dario Fo* (1979) – this article suggests a critical approach to viewing photobooks devoted to theatre as a new kind of performative act. In these works, the photographer and performers collaborate to create a communicative object that captures the theatrical experience within their pages. The article highlights the various visual and editorial choices made in the narration of each book and contextualizes them within their respective cultural settings, while at the same time acknowledging the crucial role that photobooks play in the process of re-semanticization of a theatrical event.

Keywords

PHOTOBOOK; THEATRE PHOTOGRAPHY; LIVING THEATRE; SILVESTRO, CARLO; FO, DARIO; LELLI, SILVIA; LA SCALA

Questo studio propone un'analisi di due libri fotografici che aprono e chiudono gli anni Settanta: *The Living Book* (1971) e *La storia di un soldato di Dario Fo* (1979)⁻¹. L'obiettivo è identificare le tipologie di narrazione e di approccio visivo messe in atto per raccontare fotograficamente un evento performativo. I due libri, proprio perché presentano caratteristiche e modalità di realizzazione molto diverse, offrono l'occasione per riflettere sulla natura della fotografia di spettacolo e sul libro a stampa come veicolo per la sua diffusione.

Il libro fotografico, come afferma Silvia Bordini, “funziona secondo una gamma di paradigmi simbolici, narrativi e concettuali diversi”⁻² che storicamente hanno dato vita a una costellazione di oggetti differenti negli approcci progettuali, contenutistici, editoriali⁻³. A definire il carattere di ciascun fotolibro è la particolare combinazione degli elementi che lo compongono – fotografie, testi, disegni, elementi grafici – gestiti

attraverso specifiche strategie di impaginazione, messa in sequenza e realizzazione materiale⁻⁴. Ponendosi tendenzialmente in relazione con altri tipi di linguaggi, dunque, le fotografie danno vita a una narrazione multipla o a una “semiotica sincretica”⁻⁵, per richiamare un concetto che Greimas e Courtés hanno proposto a proposito della dimensione teatrale e cinematografica.

Il fotolibro di argomento teatrale si presenta dunque come un progetto organico che comunica i contenuti e i contesti originali del fatto teatrale, rimedializzandoli⁻⁶ in un nuovo medium dalle diverse articolazioni. Diventa evento autonomo di comunicazione e di narrazione, che tende al coinvolgimento del lettore-spettatore, creando un percorso dialogico che può oscillare tra le regole normative dell’impaginazione e la libertà di crearsi un proprio personale *iter* di lettura⁻⁷. Queste considerazioni portano ad affermare che il fotolibro contiene una valenza di tipo performativo, una sua specifica drammaturgia e narrativa interna. Una delle definizioni di *photobook* spesso citate, attribuita a Ralph Prins, fa riferimento a questa caratteristica:

—
A photobook is an autonomous art form, comparable with a piece of sculpture, a play or a film. The photographs lose their own photographic character as things ‘in themselves’ and become parts [...] of a dramatic event called a book⁻⁸.
—

Nei fotolibri dedicati a opere teatrali, il “dramatic event” del libro si pone in relazione con la ‘drammaturgia’ dell’oggetto performativo fotografato, costruendo un nuovo spazio di significati che si aggiunge all’evento originale. La natura di testimonianza delle fotografie si trasforma in racconto in cui le scelte degli autori (fotografo, grafico, curatore) prendono forma, in un processo chiamato da Joel Anderson “documentation as performance”⁻⁹. L’aspetto documentale non scompare, ma perde la sua neutralità per affermarsi come forma di ricostruzione mediale dell’evento, nella quale confluiscono i particolari criteri di adesione, partecipazione e sguardo da cui nasce.

La tipologia di fotolibri che qui interessa è quella che emerge dall’incontro tra fotografi e performer e che si presenta come racconto vivo e testuale costruito a partire da una collaborazione tra l’autore delle fotografie e gli autori dello spettacolo, o ancora con un curatore responsabile dell’organizzazione del materiale. Si tratta di libri che diventano spazi di negoziazione in cui dialogano, da un lato, le necessità dei teatranti di comunicare, creare memoria, divulgare, celebrare il proprio lavoro e, dall’altro, quella del fotografo di esprimere una propria visione e di confrontarsi con il linguaggio della fotografia. Questa tipologia di libri può fornire numerosi elementi di analisi e di studio sul legame tra spettacolo e immagini e sul tipo particolare di narrazione generata dal dialogo tra i rispettivi linguaggi.

A partire dagli anni Sessanta la progressiva affermazione del libro fotografico nell’editoria italiana investe anche l’ambito teatrale⁻¹⁰. Ne

sono un esempio i tre volumi dedicati alle regie di Giorgio Strehler sui testi di Brecht al Piccolo Teatro di Milano⁻¹¹, pensati sostanzialmente sulla tipologia del metodo brechtiano dei *Modellbücher*⁻¹², che presentano il testo teatrale con note di regia, contributi critici e un apparato fotografico che segue cronologicamente lo svolgimento dello spettacolo.

Dagli anni Settanta si aprono nuovi spazi per la pubblicazione di libri fotografici di argomento teatrale e performativo⁻¹³. L'attenzione dell'editoria per questo tipo di libri nasce in un clima culturale, sociale e politico di grande innovazione nei linguaggi e negli strumenti di comunicazione, sia nel campo delle arti performative, sia in quello fotografico e editoriale. Si definiscono in questo periodo nuove pratiche teatrali, nuovi modi di produrre, nuovi spazi, nuovi messaggi. La diffusione del fotolibro sullo spettacolo è indice anche dell'allargamento dell'interesse verso le arti sceniche presso pubblici più ampi, che si lega con le pulsioni dei movimenti sociali e politici in atto.

Molte di queste pratiche sono legate alla presenza del corpo come strumento predominante della comunicazione scenica. Con il teatro gestuale, il teatro-danza, la performance, l'improvvisazione, la corporeità diviene il linguaggio della teatralità⁻¹⁴. Questi percorsi, tutti molto legati alla dimensione visiva, contribuiscono a far emergere la fotografia come linguaggio fondamentale nella comunicazione dello spettacolo. Tornano in mente le parole che Roland Barthes aveva usato per dare una definizione di teatralità:

—

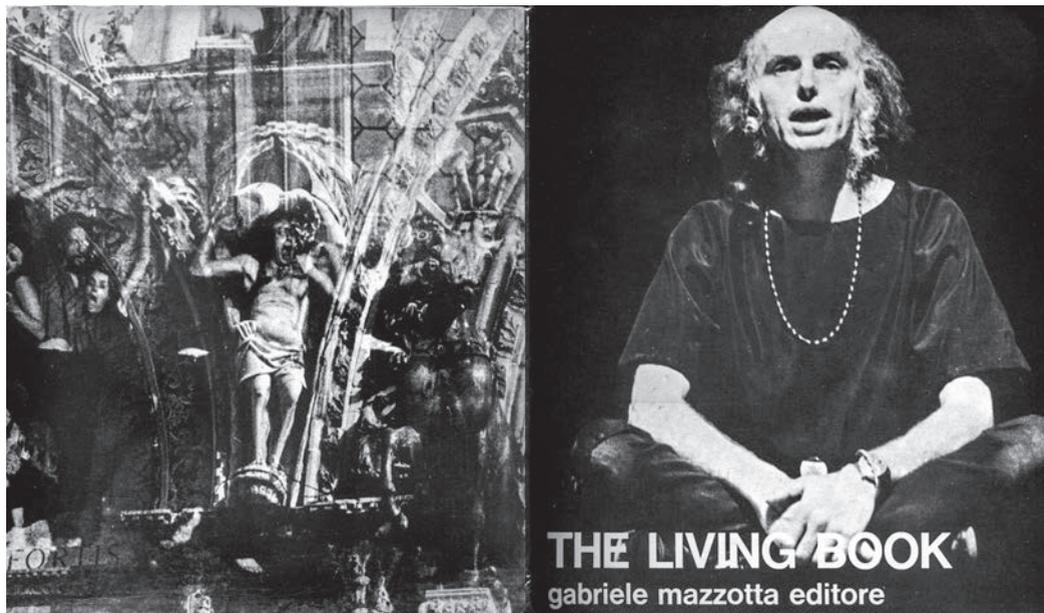
È il teatro meno il testo, è uno spessore di segni e di sensazioni che prende corpo sulla scena a partire dall'argomento scritto, è quella specie di percezione ecumenica degli artifici sensuali, gesti, toni, distanze, sostanze, luci⁻¹⁵.

—

È proprio il teatro "meno il testo" quello che la fotografia è capace di leggere in modo più efficace, trasformando in un discorso visivo lo "spessore di segni" dato da "gesti, toni, distanze, luci". La "tensione irrisolta tra testo e performance da cui scaturisce la teatralità"⁻¹⁶ è il terreno fisico generato dalla gestualità dei corpi e dai segni scenici che diventano il materiale favorito di una fotografia che si manifesta capace di raccontare, come mai prima, gli eventi teatrali⁻¹⁷.

La fotografia, quindi, ha giocato un ruolo particolare nella diffusione della conoscenza del nuovo teatro degli anni Settanta, affrontando una serie di problematiche relative ai luoghi del teatro, al processo teatrale, alla vita delle compagnie, all'impatto sociale e politico di alcune di esse, portando il pubblico a scoprire e conoscere anche i processi di preparazione e di genesi di uno spettacolo.

Come anticipato, i due fotolibri qui considerati si distinguono per carattere e per finalità. Il primo è la cronaca della vita e degli spettacoli del Living Theatre durante gli anni trascorsi in Europa; l'altro racconta la produzione di uno spettacolo di Dario Fo, seguito dalle prove sino al suo debutto. Le due pubblicazioni sono diverse anche nell'approccio



01

Carlo Silvestro,

“Fotografie di scena del Living Theatre e di Julian Beck”, 1964-1970.

Riproduzione

fotomeccanica in The

Living Book 1971,

copertina e aletta interna

del fotografo al fatto teatrale e nel dialogo che instaurano con chi osserva le fotografie. Se a volte lo sguardo del fotografo si fa complice, selezionando momenti particolari che supportano un punto di vista coinvolto nell’evento fotografato, in altre può rimanere distaccato e mettere in atto uno sguardo neutrale, anche se partecipe.

***The Living Book*, 1971**

Il libro *The Living Book*, pubblicato a Milano nel 1971 dalla casa editrice Mazzotta⁻¹⁸ e curato dal Living Theatre con Carlo Silvestro, esce in coincidenza con la divisione del gruppo e la fine di una stagione artistica e politica. L’analisi del libro permette di riflettere sul ruolo, l’influenza e l’impatto che ebbe in Italia la compagnia di Julian Beck e Judith Malina.

Il libro si presenta in modo originale. La copertina, senza informazioni, titolo o autore, presenta solo una fotografia a tutta pagina: un’immagine in doppia esposizione nella quale gli attori si fondono con le sculture e le decorazioni di un edificio storico⁻¹⁹. La scelta dell’immagine accomuna il teatro del Living con l’esperienza europea, connotando il libro come un oggetto al confine tra documentazione e narrazione. Il titolo figura sul dorso del volume e sull’aletta interna insieme a una fotografia di Julian Beck e al nome dell’editore (fig. 1). Il volume, nel formato quasi quadrato 22×21 cm, si compone di oltre 200 pagine non numerate, precedute da un testo introduttivo (in inglese, come tutti i testi) con una lista di 52 autori comprendente l’intera compagnia del Living (anche i 5 bambini, e gli autori italiani). Il testo dichiara il concetto programmatico del libro:

—
This is not a book about the Living Theatre, this is the Living Theatre.
It is as much a presentation of the group as any theatrical spectacle.
[...] The Living Theatre's point-of-view is here expressed in words and
photographs which alternate between daily life and the stage ⁻²⁰.
—

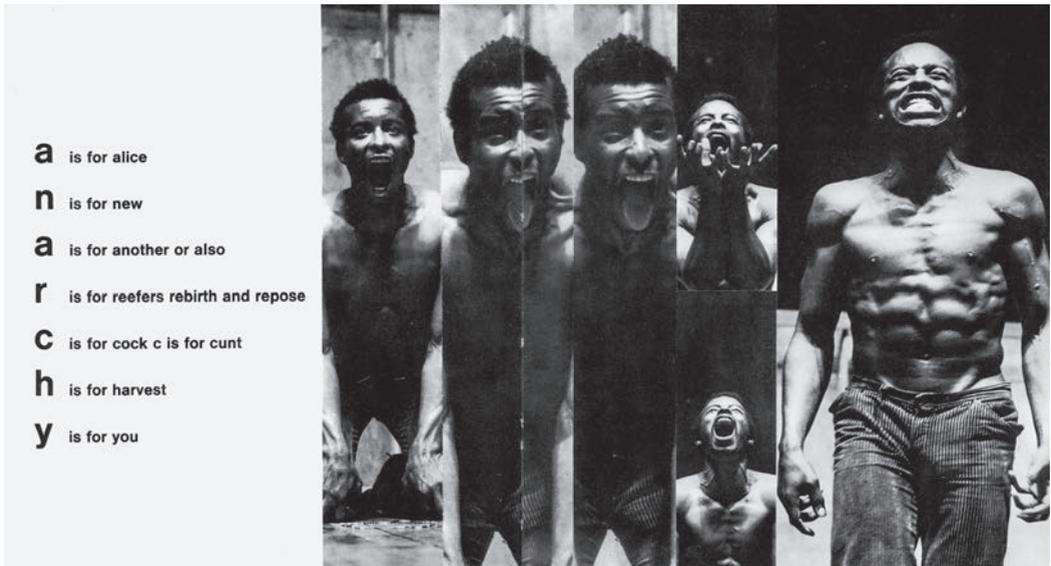
Sono dunque espresse chiaramente alcune caratteristiche particolari: *The Living Theatre* si definisce non solo come un libro, ma intende essere il Living Theatre in sé stesso, nella sua presenza e totalità, proprio come uno spettacolo. La singolarità della pubblicazione sta infatti nel creare una narrazione mirata a una precisa visione e nella coerenza con cui, nell'architettura generale, le immagini sono combinate con l'impaginazione, i testi e i disegni, per condurre il lettore verso un'esperienza che mira a raggiungere risultati paralleli a quelli del fatto teatrale.

L'indice elenca le sezioni e la sequenza della narrazione: *Anarchy, The trip, Mysteries & smaller pieces, A way of life, Frankenstein, On travaille ensemble pour manger, Antigones, Morocco a day, Paradise Now, Come out to play boys and girls*. Le parti che rappresentano la vita quotidiana, i viaggi, le prove si alternano con i capitoli dedicati agli spettacoli in un *continuum* senza interruzioni.

La sezione *Anarchy* contiene il credo politico ed esistenziale del Living e una sequenza dell'energia scenica di uno degli attori, impaginata ritmicamente a strisce verticali. Segue un testo politico sul cambiamento rivoluzionario in atto nel mondo e il dettaglio ingrandito dell'attore che urla, *incipit* iconografico del libro (fig. 2).

Le fotografie che seguono raccontano i viaggi e gli spostamenti della compagnia, usando delle doppie esposizioni (realizzate direttamente sul negativo, come afferma Silvestro) e creando l'idea di una sintesi di vita e teatro. Il testo di accompagnamento è un elenco dei luoghi in cui la compagnia si trovava durante ogni notte di luna piena dal luglio 1964, data dell'arrivo a Parigi, al febbraio 1970, data dello scioglimento della compagnia ⁻²¹. È un diario esistenziale che riassumendo in forma testuale il racconto per immagini scorre con un *layout* vario e dinamico, con doppie pagine impaginate in maniera sempre diversa. Partendo dalla dimensione quotidiana del Living e dandoci l'accesso a un'esperienza di vita, di nomadismo, di teatro, di politica e di comunità, questa prima parte dichiara subito che non si tratta solo di un libro di teatro, ma della proposta di un incontro coinvolgente e immersivo.

Il volume racconta dunque l'esperienza di vita della compagnia in Europa durante i cosiddetti anni del nomadismo, tra il 1964 e il 1970. In questo lasso di tempo il gruppo dà vita a nuove ricerche che conducono alla creazione di quattro spettacoli, ma allo stesso tempo sviluppa l'urgenza di un percorso esistenziale e ideologico più radicale. La presenza nelle città europee – con gli spettacoli, il clamore giornalistico, l'impatto crescente sul pubblico e l'esempio del loro modo di vivere – influenzerà l'immaginazione di una parte della gioventù di quegli anni, alla ricerca di vie diverse nel campo dell'arte e del teatro.



02

Carlo Silvestro,
 "Fotografie di scena del
 Living Theatre",
 1964-1970.
 Riproduzione
 fotomeccanica in
 The Living Book 1971,
 doppia pagina interna,
 sezione *Anarchy*, s.p.

In quegli anni la 'disseminazione' di idee anarchiche e rivoluzionarie, di modalità di vita alternative e libere e di un approccio artistico radicale e libertario venne portata avanti soprattutto con *Paradise Now* (1968), che più di ogni altro spettacolo del Living fu creato per coinvolgere il pubblico attraverso l'intensa presenza dal vivo e il contatto fisico ravvicinato con gli spettatori⁻²². Come scrisse all'epoca Franco Quadri,

—
 In termini teatrali si parlava di contatto mistico col pubblico, di coinvolgimento e di ascesa comune per i gradini della rivoluzione non violenta⁻²³.

Il libro fu un veicolo per diffondere e comunicare il messaggio del gruppo, affidando il compito più importante alle immagini. Come il Living utilizzava il potere della recitazione per evocare la risposta del pubblico tendendo verso una modalità di contagio emotivo e affettivo, così il volume venne costruito per coinvolgere il lettore e portarlo dentro il nucleo della relazione vita e teatro, affidando alle fotografie un ruolo attivo e coinvolgente.

Autore delle fotografie fu Carlo Silvestro⁻²⁴, giornalista e fotografo che operava nell'area della controcultura, al confine tra le lotte sociali del '68 e le utopie alternative dei movimenti radicali statunitensi. Con la sua compagna Silvia Fardella⁻²⁵, Silvestro incontrò il Living ad Avignone nel 1967; insieme lo seguirono negli anni successivi durante le varie peregrinazioni italiane. Racconta Fardella in una intervista:

—
 Tramite il lavoro che faceva Carlo, incontro un gruppo di teatro internazionale che si chiamava il Living Theatre. Questo era un gruppo di quaranta persone che vivevano insieme, quindi dormivano, mangiavano,

stavano negli stessi alberghi [...] e giravano il mondo così, facendo spettacoli. [...] Non era solo teatro, era molto, molto di più ⁻²⁶.

Nacque così l'idea di creare un libro con cui raccontare per immagini i punti di snodo cruciali dell'esperienza del Living durante gli anni del nomadismo, che diventano anche i momenti salienti della narrazione del libro: la nascita della figlia di Malina, il viaggio in Marocco nel 1969, le prove, i problemi con le polizie, la vita comunitaria, l'amore, le relazioni, la condivisione del cibo, gli spinelli, la musica, i bambini. I testi pubblicati sono principalmente estratti di diari privati e dichiarazioni di tipo politico e ideologico. Gli aspetti che le fotografie del libro colgono e rappresentano in modo preminente, oltre agli spettacoli, sono relativi alla vita quotidiana e alla tensione libertaria (fig. 3).

La narrazione riflette l'ideologia di Silvestro e quello che veniva visto come significativo nell'incontro con il Living. Dietro l'intenzionalità narrativa e comunicativa del fotografo si intuisce un'affinità ideale, esistenziale e fisica rispetto a quel modo di vivere, con uno sguardo coinvolto, partecipativo, militante: nella sequenza delle immagini costruisce un sistema di senso in cui si 'posiziona affettivamente' con i suoi soggetti. Silvestro rappresenta un tipo di fotografo complice e coinvolto, che condivide gli stessi obiettivi degli artisti che riprende, con cui stabilisce uno scambio che lo porta a una fotografia carica di vicinanza e appartenenza. È un approccio del tutto in sintonia con il percorso verso uno sguardo soggettivo e partecipato che la fotografia aveva iniziato già dalla fine degli anni Cinquanta in contrapposizione con il mito della neutralità e invisibilità dell'autore e che dal '68 in poi connota la pratica del fotogiornalismo come molti altri campi della comunicazione visiva ⁻²⁷.

Nel libro, l'impaginazione e le sequenze organizzate per sezioni, con lo scorrere variato e dinamico delle immagini presentate in tagli e formati differenti, guidano l'osservatore verso una visione empatica e partecipata. Prendiamo ad esempio la parte dedicata a *Mysteries & Smaller Pieces*: sono 33 pagine e 42 fotografie che saturano lo spazio e producono una sorta di andata e ritorno dello sguardo, costruendo una relazione dinamica tra gli attori e l'osservatore. Ripetizioni, tagli, sequenze temporali, primi piani e campi lunghi si intersecano in un campo visivo dominato dalla presenza dei corpi e dalla loro forza emotiva. Gestì, movimenti, espressioni, singole o di gruppo, ricreano l'energia della performance dal vivo attraverso le tensioni spaziali dentro le pagine e le immagini. Il tutto si presenta come un "theatrical spectacle" ⁻²⁸ che invita il lettore a un'esperienza vicina a quella dello spettacolo dal vivo.

Il racconto si chiude con gli eventi che segnano il momento finale nella vita del gruppo, con le rappresentazioni di *Paradise Now* contestate dalla polizia e infine lo scioglimento. L'ultima sezione, *Come out to play boys and girls*, è una sequenza di immagini di vita privata, seguita dal testo della *Living Theatre Action Last Declaration* che Julian Beck rese pubblica a Berlino l'11 gennaio 1970, in cui il gruppo dichiarava la decisione di abbandonare gli spettacoli nei teatri e di dividersi



03

Carlo Silvestro,
 "Attori del Living Theatre",
 1964-1970.
 Riproduzione
 fotomeccanica in
 The Living Book 1971,
 doppia pagina interna,
 sezione *Come out to play
 boys and girls*, s.p.

in quattro cellule: una a Parigi con un orientamento soprattutto politico, una a Berlino rivolta alla questione ambientale, una a Londra di carattere culturale e una in India di tipo spirituale. Questo finale, in cui le aspirazioni umanitarie, anarchiche ed esistenziali lasciano il teatro per sciogliersi nella vita di tutti i giorni, diviene il punto di arrivo anche del libro.

Il fotolibro venne individuato come medium ideale per diffondere l'esperienza degli anni europei del Living, e, come ha ricostruito John Tytell, la sua impaginazione fu visionata personalmente da Beck e Malina a Parigi all'inizio del 1970:

—
 From Italy, they received a mock-up of Carlo Silvestro's book of photographs of The Living Theatre and a book by Aldo Rostagno called *We, The Living Theatre*, which only made Judith observe that they had "hardened into history" ⁻²⁹.
 —

I due libri menzionati da Tytell, pubblicati a poca distanza l'uno dall'altro, hanno operato una lettura e una narrazione visiva dell'esperienza del Living in Europa diversa ma complementare. Può essere utile compararli, anche se brevemente, per metterne in luce la diversità del punto di vista che, partendo da una stessa realtà, ne ha raccontato aspetti e contesti culturali differenti.

We, The Living Theatre ⁻³⁰ esce nel 1970 a New York e contiene le fotografie realizzate da Gianfranco Mantegna, fotografo e performer di origine italiana che faceva parte della compagnia. Il libro racconta principalmente la tournée americana da settembre 1968 ad aprile 1969, quando il Living tornò negli Stati Uniti per portare in scena gli

spettacoli e la nuova visione teatrale sviluppatasi in Europa. Il volume è in formato tascabile (17,6×10,5 cm) e la tipologia di edizione, lo stile dell'impaginazione e la qualità della stampa hanno le caratteristiche di una pubblicazione alternativa degli anni Sessanta. Il racconto per immagini scorre riempiendo completamente le pagine con numerose fotografie di dimensioni anche molto ridotte. La parte testuale è costituita da una conversazione di Aldo Rostagno con Beck e Malina e da citazioni provenienti da articoli di giornali che riportano come gli spettacoli del Living vennero recensiti negli Stati Uniti, a volte con una critica molto dura e irridente.

Sia il percorso per immagini, sia i testi si indirizzano verso una lettura documentaria e politica, legando l'esperienza del Living al contesto newyorchese dove il gruppo era nato. Dal punto di vista fotografico la narrazione scorre seguendo un ordine cronologico, con capitoli dedicati alle prove e agli spettacoli realizzati. Quello di Mantegna è uno sguardo dall'interno che produce immagini spesso molto ravvicinate (alcune sembrano riprese all'interno dello spazio scenico), dirette a rivelare aspetti della drammaturgia e a far emergere momenti specifici del lavoro degli attori e delle azioni sceniche.

Nonostante le differenze, i due libri sono strettamente connessi. *The Living Book* è in effetti la continuazione di *We, The Living Theatre*: mentre il libro di Mantegna documenta fino al suo epilogo la tournée americana, quello di Silvestro termina con la dichiarazione di scioglimento del gruppo e si propone, significativamente, come esempio di un lavoro condiviso e base per nuovi sviluppi futuri:

—
This book has no single author. It is the result of a group effort, including even those who, in the spirit of the Living Theatre, worked on the technical aspects of producing the physical book. It is a unique, revolutionary signpost, pointing toward new paths for the future—³¹.

—
The Living Book viene dunque concepito come un punto di arrivo del Living, come veicolo della celebrazione e diffusione dell'esperienza umana e artistica vissuta in Europa, messa in relazione con le istanze che facevano parte del movimento giovanile di quegli anni: la ricerca di una esistenza diversa e alternativa, gli ideali di un vivere collettivo, l'esperienza di rapporti personali più umani. Il tipo di narrazione e la carica emotivamente coinvolgente diventano elementi rivelatori della risonanza e dell'influenza che il Living ebbe in Italia su una generazione e sui gruppi che in quegli anni si avvicinavano al teatro cercando di coniugare l'impegno politico, contestatario e alternativo con un nuovo modo di vivere e di creare—³².

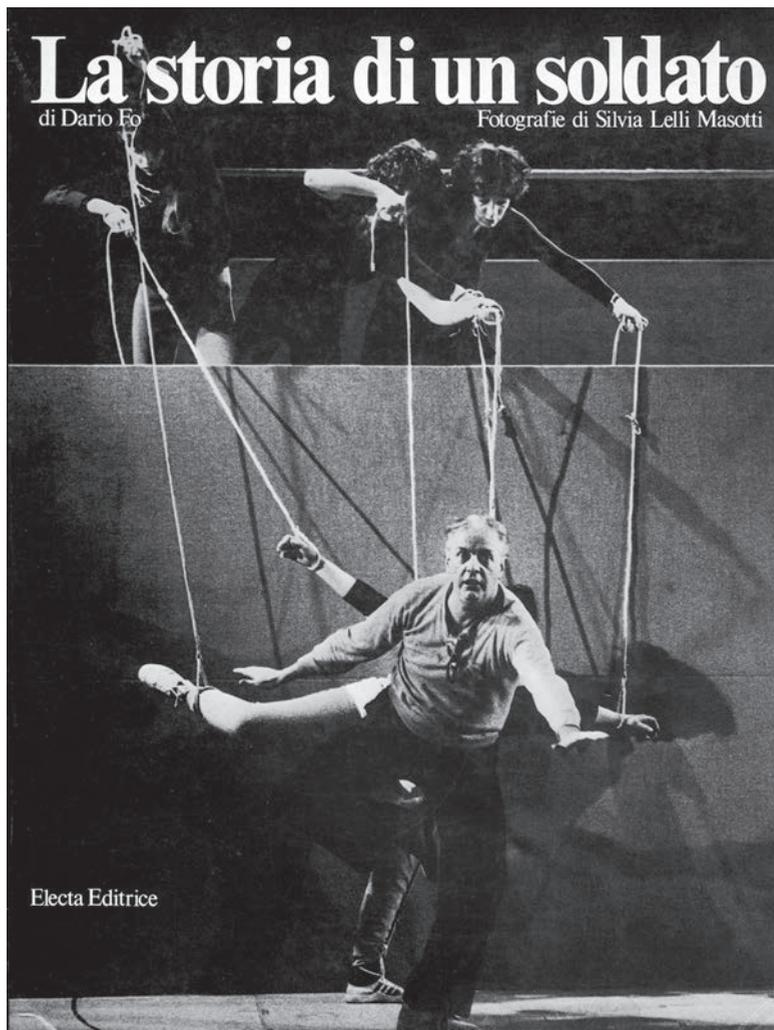
La storia di un soldato di Dario Fo, 1979

Nel 1979, in occasione della produzione del Teatro alla Scala dell'opera da camera *L'Histoire du soldat* di Stravinskij per la regia di Dario Fo, la casa editrice Electa pubblica nella collana "Visibilia. Saggistica per immagini"

Silvia Lelli,

“Prove di regia per *La storia di un soldato di Dario Fo*”, 1979.

Riproduzione
fotomeccanica in Lelli
Masotti / Volli 1979,
copertina



il libro *La storia di un soldato di Dario Fo*, con fotografie di Silvia Lelli Masotti⁻³³. Il libro – 96 pagine, 106 fotografie, in formato 29×20,5 cm – mostra in copertina un’immagine di Dario Fo durante le prove di regia (fig. 4). Introdotto da un saggio di Ugo Volli e corredato dalle note di regia e dai testi di Fo, il volume racconta per immagini lo spettacolo che aveva debuttato il 18 novembre 1978 al teatro Ponchielli di Cremona e che fu replicato 94 volte in tutta Italia, in spazi teatrali e non.

Con questa produzione il nuovo sovrintendente del teatro della Scala, Carlo Maria Badini, proseguiva la politica di apertura e decentramento già messa in atto dai suoi predecessori Ghiringhelli e Grassi, in una missione di promozione e educazione culturale⁻³⁴. Durante gli anni precedenti questa attività di decentramento, in collaborazione con sindacati e partiti di sinistra, aveva portato nei quartieri e nelle

fabbriche di Milano gli stessi concerti proposti al pubblico nella sala del Piermarini. Scegliendo Fo come regista, Badini e Claudio Abbado (dal 1977 direttore artistico del Teatro) volevano offrire al pubblico “una Scala inconsueta [...] protagonista del nostro tempo”⁻³⁵. Su richiesta di Fo lo spettacolo era destinato ai palazzetti dello sport, alle palestre delle scuole, ai teatri di provincia, con un biglietto unico a un prezzo accessibile.

La lettura che Dario Fo propose de *L'Histoire du soldat* era originale e virata politicamente. Il regista eliminò la figura del narratore, inserì all'interno della partitura l'*Ottetto* (sempre di Stravinskij) e il soldato diventò un proletario, vittima del capitale e del consumismo impersonati dal Diavolo. La messa in scena coinvolse un gruppo di oltre trenta giovani attori e mimi con un'età media di 20-25 anni, molti appena usciti dalla scuola di recitazione del Piccolo Teatro. Il gruppo era il vero protagonista, con una partecipazione corale e collettiva e un frequente scambio di ruoli, mentre la musica accompagnava come colonna sonora le azioni che si susseguivano a ritmo serrato per quasi due ore. Scriveva Volli nel 1979: “quasi ogni cosa di questo universo si avvicina per un istante a quasi ogni altra cosa; ma niente resta identico a sé stesso per più di qualche attimo”⁻³⁶. Lo spettacolo si presentava con una visione frontale e uno sviluppo orizzontale del palcoscenico, sul quale era collocata una scena mobile che gli interpreti spostavano e ricomponevano, creando la densità e la ricchezza figurativa della rappresentazione.

Si trattava di uno spettacolo ibrido, a metà tra prosa e opera da camera, con un uso della musica poco filologico e una presenza fisica dirompente che piacque molto al pubblico (fu visto da un totale di 63.000 spettatori paganti), ma determinò anche notevoli polemiche giornalistiche, incentrate sulla presenza di Dario Fo alla Scala, sul poco rispetto per la tradizione musicale e sugli aspetti politici dello spettacolo.

Nel decennio precedente Dario Fo, insieme a Franca Rame, era stato al centro delle cronache per le sue scelte politiche e artistiche. Dal 1974 la sua compagnia si era posta al di fuori del teatro ufficiale con la creazione di uno spazio alternativo nella Palazzina Liberty a Milano. Ma già l'anno precedente la Rai aveva mandato in onda il suo spettacolo più popolare *Mistero buffo* e si preparavano altre registrazioni delle sue messe in scena. Il progetto alla Scala era per Fo una svolta importante, il desiderio di ampliare i mezzi di comunicazione a sua disposizione e il tentativo di trovare nuove strade dopo l'esaurirsi della fase legata ai movimenti perseguita dai primi anni Settanta, senza rinunciare alla concezione di un teatro politico e 'didattico' e ai riferimenti all'attualità, come viene anche sottolineato da Delia Casadei e Rossella Carbotti:

—
This brief, pointedly anti-operatic work connected the dissident artist and a leading cultural institution at a time when both were re-evaluating their means of addressing the public⁻³⁷.
—

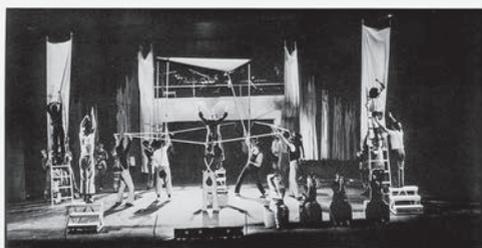
Silvia Lelli si era trasferita a Milano nel 1974, insieme al marito Roberto Masotti, per continuare la sua attività di fotografa di spettacolo iniziata a Firenze durante gli studi di architettura. A Milano iniziò a collaborare con la rivista “Musica Viva”, fondata e diretta da Lorenzo Arruga dal 1977, per la quale realizzò i primi servizi fotografici importanti su cantanti, direttori d’orchestra, produzioni di opera lirica. Per allargare il proprio ambito fotografico, Lelli individuava gli spettacoli e gli artisti che più la interessavano, offrendosi di fotografarli gratuitamente e riservandosi i proventi derivanti dalla vendita delle immagini alla stampa. Nella cornice di un lavoro di tipo giornalistico, la fotografa coltivava così un atteggiamento di ricerca verso ciò che di nuovo stava accadendo nella scena teatrale e musicale del periodo.

In ragione di questo suo interesse, Lelli chiese di poter seguire le prove dello spettacolo che Dario Fo stava montando al Teatro Uomo. Senza alcun incarico, per un mese fotografò tutto il processo di creazione del regista con il gruppo di giovani attori, realizzando circa 1.900 riprese su negativo 24×36 in bianco e nero⁻³⁸. Durante le prove conobbe Ugo Volli, allora critico teatrale de “la Repubblica”, che si interessò alle sue fotografie e le chiese di poterle usare per il libro che stava curando per Electa, l’editore che collaborava con la Scala. La fotografa consegnò a Volli 170 stampe numerate su carta baritata segnando le più importanti con un asterisco e costruì alcune *maquettes* su cartoncino con alcuni esempi di sequenze. Per l’impaginazione del libro vennero scelte tutte quelle segnalate, mantenendo in generale la sequenza da lei suggerita.

La storia di un soldato di Dario Fo nacque velocemente e venne pubblicato dopo poco più di un mese dal debutto: il comunicato stampa della presentazione al Ridotto della Scala porta la data del 17 febbraio 1979⁻³⁹. Il volume racconta in maniera cronologica quasi tutte le fasi dello spettacolo: dopo la riproduzione della locandina con i nomi dei partecipanti ha inizio il saggio di Ugo Volli, che si alterna con le immagini delle prime fasi delle prove. A pagina 22 inizia il testo di Dario Fo che, impaginato in posizioni e dimensioni diverse (a volte sovrastampato in bianco sulle fotografie) accompagna le immagini (fig. 5). Così lo descrive Ugo Volli:

—
Questo libro è una descrizione di un evento teatrale [...]. Ne riporta anzi una doppia trascrizione. C’è un ampio testo fotografico, che documenta ampiamente i luoghi principali dello spettacolo, riportandone tutti i testi interni (dialoghi, didascalie recitate, ecc.) [...] un canovaccio delle azioni, che comprende anche quelle osservazioni generali che si usano chiamare note di regia, e un’ampia registrazione visiva dei punti salienti⁻⁴⁰.
—

Ciò che emerge dalle pagine del fotolibro è la speciale energia dinamica in relazione con la musica che il regista Fo riuscì a immettere nelle scene, in una sorta di complesso ‘grammelot’ visivo prodotto



«Dietro le quinte»?
 I comi: «La cultura e la scienza, per non
 parlare della letteratura: questi sono i
 miei valori, non l'attimo»
 Direttore: «Questa è una voce saggia»
 Scrittore: «Potrei dirgli un'inchiesta?»
 Direttore: «Come mai?»
 Scrittore: «Non c'è rapporto serio. Pagamenti
 cartabelli, carta di credito»
 Direttore: «Capisco, con tempo quattro»
 Questo è denaro, tanto denaro
 Scrittore: «Tanto denaro per questo salotto?»
 È un pagano quattro soldi, non è nemmeno
 proporzionato. Se vuole gli dai l'indirizzo dove
 mio fratello vive: sono signifi-
 Direttore: «No, meglio questo. Vai avanti a
 leggere sul libro»
 Scrittore: «A leggere, a vita, sono di carta»

scena di volume 31
 Quanti si abbattono oggi?
 I comi: «Si. Milioni di»
 Scrittore: «Allora è un anticipo. Dice lo che
 con tre giorni di anticipo»
 Che strano
 Direttore: «Non è strano, è il libro strano
 delle buone, sapere, con le buone»
 I comi: «Beh, solo per scritto dice»
 Direttore: «Va bene»
 Ecco a voi il gioco della buona



La centralizzazione è aperta
 Sedi, sedi, sedi, la buona sede, il Ripetto di tutti
 Scrittore, scritte, scritte, la buona scritte, i libri
 Direttore: «Ti piacerei il gioco della buona?»
 Scrittore: «No, è un gioco schifoso, mi pare
 il gioco del momento»
 Direttore: «Certo, del momento?»
 Ma è proprio il rischio, il dinamismo delle
 scene e delle parole, il sistema delle
 del sedile e del credito - via proprio lì, il
 sistema del gioco»
 Teatrante: «Ma proprio lì il fascino del
 gioco»
 Direttore: «Con il sacro regale del capitale»
 Teatrante: «Con il sacro regale del
 capitale»
 Direttore: «del profitto»
 Teatrante: «del profitto»

Direttore: della credita e della scrittura
 Teatrante: della vendita e della
 vendita... con buoni e la carta
 Teatrante: con buoni e la carta
 Scrittore: «Beh, in un questo gioco non ci
 voglio entrare»
 Direttore: «Troppo tardi ormai. Ci sei entrato»
 Scrittore: «Che c'è entrato?»
 Direttore: «Ti ci sei entrato - ci sei dentro
 fino al collo»
 Scrittore: «No»
 Direttore: «Sì»
 Teatrante: «E ci sei entrato e ci sei dentro
 fino al collo (ragionando)»

dalla gestualità e dalla veloce trasformazione delle scene. Scriveva ancora Volli:

-
- una cascata di immagini, un flusso continuo di costruzioni sceniche; [...] ognuna di queste figurazioni impone di essere letta come un rebus, già al semplice livello dell'interpretazione percettiva -41.
-

Lelli cerca un linguaggio che sia la testimonianza di questo caos organizzato, senza imporre un rigido ordine formale, ma rappresentando il flusso travolgente che, nella sua energia giovanile, nasceva e si costruiva durante le prove. Seleziona quei frammenti e attimi in cui l'intensità e l'espressività della forza gestuale si potevano associare con quella sonora, costruendo sequenze che ripropongono il ritmo intenso e musicale della narrazione scenica nel loro stretto legame con l'impaginazione (fig. 6).

Nelle fotografie non percepiamo una finalità celebrativa o una posizione emotivamente coinvolta (come invece si constata nel volume sul Living Theatre), ma piuttosto la curiosità intellettuale di riportare visivamente un'esperienza teatrale unica e densa di novità musicali, registiche e politiche. È una curiosità che si incarna nell'attenzione lucida della fotografa nel ricercare con precisione le raffigurazioni dinamiche e spaziali che Dario Fo metteva in scena, rese con inquadrature accurate e chiarificanti.

05

Silvia Lelli,

“Fotografie di scena per *La storia di un soldato di Dario Fo*”, 1979.

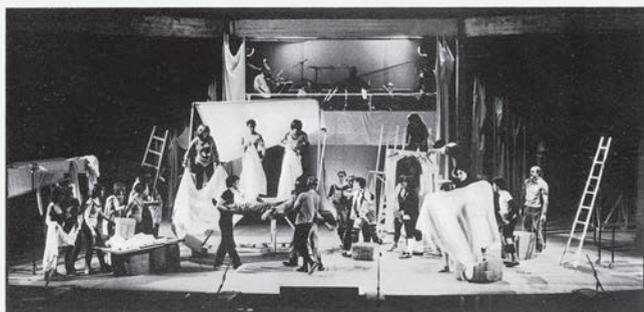
Riproduzione fotomeccanica in Lelli Masotti / Volli 1979, pp. 38-39

Silvia Lelli,

"Fotografie di scena per
La storia di un soldato di
Dario Fo", 1979.

Riproduzione

fotomeccanica in Lelli
Masotti / Volli 1979, p. 64



64

L'approccio fotografico di Lelli si basa su una conoscenza ravvicinata del fatto teatrale e su uno sguardo teso a interpretare gli elementi caratterizzanti di ciò che sta succedendo sul palcoscenico. Quasi tutte le immagini sono riprese in campo medio e lungo, senza primi piani. Il punto di vista è generalmente quello frontale, con variazioni laterali e dall'alto che si integrano in modo naturale con la narrazione generale, dando l'impressione di una sequenza scorrevole.

Lelli affronta dunque lo spettacolo seguendo la stessa tensione verso una restituzione visiva puntuale e continua teorizzata da Brecht e successivamente da Ugo Mulas⁻⁴², benché in quella fase, secondo la sua testimonianza, non fosse a diretta conoscenza di quei precedenti.

Il suo approccio non mira però a una resa distaccata e straniata dello spettacolo: al contrario, coniuga il flusso cronologico delle riprese con uno sguardo partecipato, guidato dall'istinto e dalla sensibilità. È una fotografia che si propone come documento in maniera apparentemente neutrale, ma che si fa portatrice di una visione personale del mondo, che trova un punto di contatto espressivo con l'approccio presente nella fotografia dei luoghi e di paesaggio che emergerà in Italia soprattutto dai primi anni Ottanta⁻⁴³.

Nel libro la narrazione scorre in maniera piana e continuativa, e la lettura segue lo sviluppo dell'azione scenica senza scosse o cesure. Le pagine diventano un dispositivo volto a instaurare una modalità di fruizione che fa affidamento, oltre che sulle immagini, sulla presenza del testo (note di regia e dialoghi), configurando l'impaginazione come una cerniera sincretica tra i diversi linguaggi. La contemporaneità spaziale dei due materiali espressivi produce e guida il percorso verso un'esperienza visiva dello spettacolo e una sua possibile lettura e comprensione.

Alla prima rappresentazione al Teatro Lirico di Milano, il 6 aprile, la Scala propose alla fotografa di montare una mostra con immagini a colori, realizzate in diapositiva e stampate in Cibachrome. Proprio quella sera, il capo ufficio stampa della Scala, Carlo Mezzadri, chiese a Lelli di passare nel suo ufficio e le propose di diventare la fotografa ufficiale del teatro⁻⁴⁴. Questa proposta rientrava nel progetto di rinnovamento che il sovrintendente Badini stava mettendo in atto.

Fino a quel momento, dal 1950, il fotografo della Scala era stato Erio Piccagliani che, ormai anziano, continuava a praticare un tipo di fotografia statica nello stile degli anni Cinquanta, dominato dai ritratti in bianco e nero dei cantanti e del pubblico delle prime, adatto agli articoli dei quotidiani. Lelli accettò l'incarico insieme a Roberto Masotti, costituendo la firma Lelli&Masotti e lavorando fino al 1997 in un rapporto di esclusiva con il Teatro.

Questa serie di eventi ha avuto conseguenze non indifferenti sulla storia del teatro italiano e della fotografia. La collaborazione dei due fotografi con la Scala, durata diciassette anni, porta nella rappresentazione visiva del teatro d'opera un rinnovamento dell'immagine e una contemporaneità di visione che segna un nuovo modo di concepire e praticare la fotografia di spettacolo e di musica. All'interno del mondo tradizionale dell'opera lirica, Lelli&Masotti introducono un approccio da reportage inaugurando l'uso del colore e delle fotografie delle prove, da pubblicare sui programmi di sala.

Dopo *La storia di un soldato*, Dario Fo non collaborò più con la Scala, che da quel momento iniziò una progressiva diminuzione dell'attività di decentramento. Si era al termine degli anni Settanta, con la fine delle grandi ideologie collettive, delle lotte sociali e sindacali. Retrospettivamente è possibile leggere questo spettacolo come una cerniera tra due decenni: gli anni Settanta con la loro utopia egualitaria, gli anni Ottanta segnati dallo sviluppo dell'individualismo e dall'importanza

che assume la comunicazione mediatica. Proprio in questo senso Siel Agugliaro sottolinea come *La storia di un soldato* abbia segnato in qualche modo la fine di un'epoca:

—
il fatto che Dario Fo, il “giullare della rivoluzione”, avesse accettato di lavorare per la massima istituzione dell'opera italiana, venne letto da alcuni come la degna fine di un'epoca, “l'ultima, definitiva lapide” sul Sessantotto⁻⁴⁵.

—
Lo stesso Volli, nel saggio introduttivo del libro, ne riconosce il pregio e il carattere di unicità:

—
mettere a disposizione del pubblico una ricostruzione così attenta di uno spettacolo è cosa davvero rara nella nostra cultura teatrale, che avviene sulla base di una valutazione dell'eccezionalità dell'evento⁻⁴⁶.

—
Lo spettacolo di Fo e il fotolibro segnano dunque un passaggio importante per la Scala nell'avvicinarsi a un pubblico più ampio, confrontandosi con un mondo in cambiamento sempre più dominato dai mass media. A cambiare sono la visibilità mediatica delle iniziative, il tipo di comunicazione, la presenza sulla stampa e la diversa qualità della presentazione visiva che il teatro vuole dare di sé, per raggiungere con i nuovi mezzi un pubblico più diffuso e parcellizzato.

Conclusioni

I due fotolibri presi in esame conferiscono alla fotografia, nel suo rapporto con lo spettacolo, un valore e un'importanza significativamente differenti: ambedue sono portatori di forme testuali e narrative che partecipano attivamente alla diffusione, alla percezione e alla memoria dell'evento teatrale, ma ne trasmettono una lettura specifica e individuabile. Si differenziano per i criteri di adesione e partecipazione che i due fotografi hanno nel realizzare le fotografie e per i contesti da cui nascono. *The Living Book* di Carlo Silvestro si inserisce in una stagione connotata da una fotografia tesa a un coinvolgimento di carattere ideale e politico: un approccio militante che il libro rispecchia ed esemplifica con il suo carattere immersivo ed emotivamente coinvolgente, esplicitato dalla sinergia tra testi, immagini, ritmo dell'impaginazione, scelta e qualità dei momenti fotografati. *La storia di un soldato di Dario Fo* di Silvia Lelli si situa invece in un'altra dimensione, in cui la testimonianza oggettiva, ma partecipata, e la lucida attenzione dello sguardo della fotografa diventano gli elementi fondamentali e caratterizzanti: in questo caso, una fotografia che vuole raccontare con le immagini ciò che è stato visto e farlo conoscere in modo trasparente ed efficace.

Possiamo notare come i materiali visivi, nella concezione dei due libri, interagiscono con quelli testuali in una reciprocità che produce

una vera e propria semiotica sincretica. In entrambi i casi, le scelte guidate dallo sguardo del fotografo e dagli apporti degli altri autori contribuiscono a costruire un punto di vista critico e distintivo, dando luogo a una narrazione che avviene nello spazio/pagina e nel tempo/lettura e che permette la rimediazione fotografica dell'evento performativo. Come hanno affermato Paola Di Bello e Shamoon Zamir:

—
In the photobook [...] photographs certainly move beyond the role of illustration or transmitters of evidence to claim an active role in generating an independent meaning grounded in the unique ontology of their visual form. [...] image and text work within a dialectical relationship⁻⁴⁷.

—
Ogni fotolibro di argomento teatrale deve essere dunque considerato il portato di un'ampia rete di riferimenti artistici, storici e culturali legati a uno specifico momento storico. Allo stesso tempo il fotolibro non è solamente un veicolo o una memoria dello spettacolo, ma anche della sua possibilità di rivivere nel tempo attraverso un nuovo medium complesso in cui fotografie, testi e montaggio delle pagine cooperano per suggerire una nuova esperienza conoscitiva.

-¹ The Living Book 1971; Fo / Lelli Masotti 1979.
-² Bordini 2020, p. 8.
-³ Shannon 2010, p. 55.
-⁴ Per Matt Johnston, "The photobook is a single or multi-authored, bound work with photography as its primary content. It is an expression of a unified thought, subject, position, location or time, that has been constructed with awareness of the physical book as output": Johnston 2021, p. 19.
-⁵ "[...] saranno considerate sincretiche le semiotiche che, come l'opera o il cinema, mettono in opera più linguaggi di manifestazione: così la comunicazione [...] include anche elementi paralinguistici, sociolinguistici ecc.": Greimas / Courtés 1986 [1979], p. 325.

-⁶ Bolter / Grusin 1999 [2002].
-⁷ Cfr. Johnston 2021, p. 141.
-⁸ Citato in Parr / Badger 2004, p. 7.
-⁹ Anderson 2015, p. 63.
-¹⁰ Cfr. Criscione 2020, p. 49.
-¹¹ L'opera da tre soldi 1961; Lunari / Orlando 1962; Strehler 1974.
-¹² Cfr. Agus 2019.
-¹³ Tra il 1971 e i primi anni Ottanta vengono pubblicati, tra gli altri: *Masaniello. Ipotesi di lettura fotografica di una rappresentazione teatrale*, con fotografie di Fabio Donato (Donato 1976); *Lo straniero che danza. Album dell'Odin teatret, 1972-1977*, con fotografie di Tony D'Urso (D'Urso / Taviani 1977); *Teatro alla Scala*, con fotografie di Giorgio Lotti (Lotti / Radice 1977); *Norma. Come*

nasce uno spettacolo, con fotografie di Silvia Lelli Masotti (Lelli Masotti / Cantoni 1979); *La classe morta di Tadeusz Kantor e Wielopole Wielopole*, entrambi con fotografie di Maurizio Buscarino (Kantor / Buscarino 1981a e Kantor / Buscarino 1981b).
-¹⁴ De Marinis 2008.
-¹⁵ Barthes 2002 [1954], p. 27.
-¹⁶ Chiarelli 2015, p. 212.
-¹⁷ In questo decennio si avvicina alla fotografia di spettacolo una nuova generazione di fotografi che trasforma e rinnova il modo di rappresentare le arti sceniche. Cfr. Chiarelli / Baptista 2018.
-¹⁸ Dalla fine degli anni Sessanta la casa editrice Mazzotta pubblica nella stessa collana una serie di libri sull'arte, l'immagine e la politica.

—
Note

- ¹⁹ Nello stesso anno il libro viene pubblicato in Germania con la prefazione di Wilhelm Unger: il titolo è in copertina, mentre nel frontespizio figura come autore Carlo Silvestro (Silvestro 1971a). Nell'edizione statunitense il saggio introduttivo è di Richard Schechner: la copertina si presenta con una fotografia, una grafica e un titolo modificato (*The Living Book of the Living Theatre*), mentre nell'aletta interna Silvestro figura come curatore (Silvestro 1971b).
- ²⁰ The Living Book 1971, s.p.
- ²¹ De Marinis 1987, p. 206.
- ²² Cfr. Felton-Dansky 2018, p. 38.
- ²³ Quadri 1970, p. 9.
- ²⁴ Carlo Silvestro (Roma 1943) fra il 1966 e il 1967 partecipò al movimento dei gruppi beat non violenti romani. Iniziò la sua carriera di reporter negli anni Sessanta scrivendo per riviste come "Ciao 2001", "Epoca", "ABC", "Oggi", "Gente", "Anna".
- ²⁵ Ringrazio Carlo Silvestro e Silvia Fardella per le informazioni che mi hanno dato su quegli anni.
- ²⁶ Si veda il suo racconto nel documentario *Le ragazze del '68*, puntata del 22.10.2017, disponibile online su <<https://www.raiplay.it/video/2017/10/Le-ragazze-del-68-fa1e5bf2-f3fb-4c9a-b1b1-110b61cff773.html>> (30.10.2023).
- ²⁷ Cfr. Lucas / Agliani 2015, p. 400.
- ²⁸ The Living Book 1971, s.p.
- ²⁹ Tytell 1995, p. 277.
- ³⁰ Rostagno / Beck / Malina 1970.
- ³¹ The Living Book 1971, s.p.
- ³² Cfr. Zampetti 2007, p. 238.
- ³³ La collana, curata da Ugo Volli, tra il 1978 e il 1980 pubblicò volumi dedicati all'architettura, alla moda, al teatro.
- ³⁴ Cfr. Agugliaro 2015.
- ³⁵ C.M. Badini intervistato in *Un bel proletario il soldato di Fo*, in "il Resto del Carlino", 14 ottobre 1978, cit. in Agugliaro 2015, p. 229.
- ³⁶ Volli 1979, p. 5.
- ³⁷ Casadei / Carbotti 2012, p. 201.
- ³⁸ Negativi e stampe sono conservati nell'archivio Lelli e Masotti che si trova a Milano nello studio della fotografa.
- ³⁹ Come altri materiali dello spettacolo consultati, l'invito alla presentazione si trova nell'Archivio Franca Rame Dario Fo nel sito <<http://www.archivio.francarama.it>> (30.10.2023).
- ⁴⁰ Volli 1979, p. 6.
- ⁴¹ *Ivi*, p. 21.
- ⁴² Cfr. Mulas 1973, p. 37.
- ⁴³ Cfr. Valtorta 2013, p. 5.
- ⁴⁴ Le notizie biografiche su Silvia Lelli sono tratte dalla trascrizione del video di un incontro con gli studenti del corso di Fotografia dello Spettacolo alla Facoltà di Discipline dello Spettacolo dell'Università di Siena, sede di Arezzo, da me tenuto il 25 maggio 2006.
- ⁴⁵ Agugliaro 2015, p. 242.
- ⁴⁶ Volli 1979, p. 6.
- ⁴⁷ Di Bello / Zamir 2012, p. 4.

Bibliografia

- Agugliaro 2015** Siel Agugliaro, *Teatro alla Scala e promozione culturale nel lungo Sessantotto milanese*, Milano, Feltrinelli Editore, 2015.
- Agus 2019** Massimo Agus, *Bertolt Brecht et les Modèllesbücher. Genèse d'un paradigme représentatif*, in "Focales", n. 3, 2019, disponibile online su <<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2279>> (25.02.2022).
- Anderson 2015** Joel Anderson, *Theatre & Photography*, London, Palgrave, 2015.
- Barthes 2002 [1954]** Roland Barthes, *Il teatro di Baudelaire* [1954], in Id., *Saggi critici*, a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi, 2002, pp. 27-28.
- Bolter / Grusin 2002 [1999]** Jay David Bolter / Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 2002 [ed. orig. inglese 1999].
- Bordini 2020** Silvia Bordini, *Photobook. L'immagine di un'immagine*, Milano, Postmedia, 2020.

- Casadei / Carbotti 2012** Delia Casadei / Rossella Carbotti, *Towards a Multitudinous Voice: Dario Fo's Adaptation of L'Histoire du soldat*, in "Cambridge Opera Journal", vol. 24, n. 2, luglio 2012, pp. 201-228.
- Chiarelli 2015** Cosimo Chiarelli, *Immagine/Corpo/Supporto. La fotografia alla luce della teatralità*, in "Culture teatrali", n. 24, 2015, pp. 209-221.
- Chiarelli / Baptista 2018** Cosimo Chiarelli / Paulo Riberio Baptista (a cura di), *Luz Negra. Fotografia e teatro em Itália (1946-2018)*, catalogo della mostra (Lisbona, Museu Nacional do Teatro e da Dança, 2018), Lisbona, MNTD, 2018.
- Criscione 2020** Myriam Criscione, *Il libro fotografico in Italia. Dal dopoguerra agli anni Settanta*, Milano, Postmedia, 2020.
- D'Urso / Taviani 1977** Tony D'Urso / Ferdinando Taviani (a cura di), *Lo straniero che danza. Album dell'Odin teatret, 1972-1977*, Torino, Cooperativa editoriale Studio forma, 1977.
- De Marinis 1987** Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.
- De Marinis 2008** Marco De Marinis, *Le rivoluzioni del Novecento*, in L. Allegri et al., *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2008, pp. 247-313.
- Di Bello / Zamir 2012** Patrizia Di Bello / Shamooin Zamir, *Introduction*, in Patrizia Di Bello / Colette Wilson / Shamooin Zamir (a cura di), *The Photobook. From Talbot to Ruscha and Beyond*, Londra, Routledge, 2012, pp. 1-16.
- Donato 1976** Fabio Donato, *Masaniello. Ipotesi di lettura fotografica di una rappresentazione teatrale*, Napoli, Editoriale scientifica, 1976.
- Felton-Dansky 2018** Miriam Felton-Dansky, *Viral Performance: Contagious Theaters from Modernism to the Digital Age*, Evanston, Northwestern University Press, 2018.
- Fo / Lelli Masotti 1979** Dario Fo / Silvia Lelli Masotti, *La storia di un soldato di Dario Fo*, Milano, Electa, 1979.
- Greimas / Courtés 1986 [1979]** Algirdas Julien Greimas / Joseph Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La casa Usher, 1986 [ed. orig. francese 1979].
- Johnston 2021** Matt Johnston, *Photobooks &*, Eindhoven, Onomatopoe 220, 2021.
- Kantor / Buscarino 1981a** Tadeusz Kantor / Maurizio Buscarino, *La classe morta di Tadeusz Kantor*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Kantor / Buscarino 1981b** Tadeusz Kantor / Maurizio Buscarino, *Wielopole Wielopole*, Milano, Ubulibri, 1981.
- L'opera da tre soldi 1961** *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht e Kurt Weill, regia di Giorgio Strehler, fotocronaca di Ugo Mulas, Bologna, Cappelli, 1961.
- Lelli Masotti / Cantoni 1979** Silvia Lelli Masotti / Mara Cantoni, *Norma. Come nasce uno spettacolo*, Milano, Edizioni di musica viva, 1979.
- Lelli Masotti / Volli 1979** *La storia di un soldato di Dario Fo*, fotografie di Silvia Lelli Masotti, con un saggio di Ugo Volli, Milano, Electa, 1979.
- Lotti / Radice 1977** Giorgio Lotti / Raul Radice, *Teatro alla Scala*, Milano, Mondadori, 1977.
- Lucas/Agliani 2015** Uliano Lucas / Tatiana Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2015.
- 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 1973** Ugo Mulas. *Immagini e testi*, con una nota critica di Arturo Carlo Quintavalle, Parma, Istituto di storia dell'arte, Università di Parma, 1973.
- Parr / Badger 2004** Martin Parr / Gerry Badger, *The Photobook: A History*, Vol. I, London, Phaidon, 2004.
- Quadri 1970** Franco Quadri (a cura di), *Paradise Now*, Torino, Einaudi, 1970.
- Rostagno / Beck / Malina 1970** Aldo Rostagno / Julian Beck / Judith Malina, *We, The Living Theatre. A Pictorial Documentation by Gianfranco Mantegna*, New York, Ballantine Books, 1970.
- Shannon 2010** Elizabeth Shannon, *The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century*, in "St. Andrew Journal of Art Histories and Museum Studies", vol. XIV, 2010, pp. 56-61.
- Silvestro 1971a** Carlo Silvestro, *The Living Book*, Colonia, M. DuMont Schauberg, 1971.
- Silvestro 1971b** Carlo Silvestro (a cura di), *The Living Book of the Living Theatre*, Greenwich (Connecticut), New York Graphic Society, 1971.
- Strehler 1974** Giorgio Strehler, *Santa Giovanna dei Macelli di Brecht*, Verona, Bertani, 1974.
- The Living Book 1971** *The Living Book*, Milano, Mazzotta, 1971.
- Tytell 1995** John Tytell, *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*, New York, Grove Press, 1995.
- Valtorta 2013** Roberta Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 2013.
- Volli 1978** Ugo Volli, *Metti da parte la politica è l'ora della creatività*, in "la Repubblica", 21 novembre 1978.
- Volli 1979** Ugo Volli, *Leggere il teatro come un rebus*, in Lelli Masotti/Volli 1979, pp. 5-21.
- Zampetti 2007** Enrica Zampetti, *Il Festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze*, in "Teatro e Storia", vol. 28, 2007, pp. 235-269.