

CRISTIANA SORRENTINO

ATTRAVERSARE LA SCENA. LISETTA CARMÌ
FOTOGRAFA DI TEATRO (1962-1967)

L'attività fotografica di Lisetta Carmi (Genova, 1924-Cisternino, 2022), avviata nel 1960 e durata poco più di quindici anni, è al centro di un interesse storiografico tardivo e oggi particolarmente fecondo, che colloca la sua opera tra le più importanti e significative nel panorama italiano del secondo Novecento. Fotografa *outsider*, autonoma e mai affiliata ad alcuna formazione associazionistica, come frequente invece per i fotografi a partire dal secondo dopoguerra, Carmi si è mossa in senso indipendente e militante, appropriandosi della fisionomia culturale e sociale dei luoghi (fisici e teorici) che ha percorso e utilizzando la fotografia come uno strumento conoscitivo, un dispositivo politico di osservazione compartecipe attraverso il quale cogliere le sfumature di un sistema complesso, vivo e pulsante.¹

Negli ultimi due decenni, numerose sono state le pubblicazioni dedicate all'opera di Carmi, principalmente nella forma di cataloghi di mostra o libri riccamente illustrati, che hanno restituito nel complesso il *corpus* fotografico dell'autrice, accrescendone la notorietà.² Il taglio principalmente biografico dei contributi storiografici e critici, che hanno insistito nell'imbastire un racconto talvolta aneddoticò dei suoi primi anni di attività (basato anche, e tal-

1. Questo contributo è frutto di una serie di riflessioni e confronti con Tiziana Serena, con la quale è stato avviato uno studio sull'opera di Lisetta Carmi. Sulla periodizzazione dell'attività fotografica di Carmi le fonti sono talvolta lievemente discordanti, anche in relazione alle dichiarazioni rilasciate dalla stessa autrice. Si tende, in ogni caso, a considerare il libro fotografico *Acque di Sicilia*, pubblicato nel 1977 con testi di Leonardo Sciascia, come il suo ultimo importante lavoro (v. L. CARMÌ-L. SCIASCIA, *Acque di Sicilia*, Milano, Dalmine, 1977).

2. Tra le principali pubblicazioni si ricordano: G. CALVENZI, *Le cinque vite di Lisetta Carmi*, Milano, Mondadori, 2013; *Lisetta Carmi. Ho fotografato per capire*, a cura di G. CHITI, Roma, Peliti Associati, 2014; *Lisetta Carmi. La bellezza della verità*, catalogo della mostra a cura di G.B. MARTINI (Roma, 20 ottobre 2018-24 marzo 2019), Roma, Postcart, 2018; *Lisetta Carmi. Suonare forte*, catalogo della mostra a cura di G.B. MARTINI (Torino, 22 settembre 2022-22 gennaio 2023), Milano, Gallerie d'Italia-Skira, 2022.

volta soprattutto, sulle numerose interviste fatte alla fotografa) si lega però alla difficoltà di definire e circoscrivere metodologicamente i suoi esordi³. In tal senso, alcune questioni storiografiche risultano ancora aperte, *in primis* quella che riguarda il rapporto di Carmi con il teatro e la fotografia di scena. Sebbene diverse fotografie di teatro siano state pubblicate nei volumi più recenti dedicati alla sua opera, oltre che a illustrazione di contributi di storiografia teatrale, il tema non è infatti stato ancora compiutamente indagato e problematizzato, pur avendo indubbiamente rappresentato per l'autrice un'esperienza se non molto ampia – durata circa sei anni, dal 1962 al 1967 –, certamente di fondamentale rilevanza; un periodo di attività importante, altresì, per poter delineare nuovi metodi di indagine sul suo lavoro.

In relazione a queste premesse, il contributo intende proporre una nuova lettura dell'opera di Carmi proprio a partire dai suoi esordi sulla scena, suggerendo di considerare il teatro – e il teatro d'avanguardia in particolare – non solo come il cardine metodologico per rileggere, a posteriori, alcuni aspetti dell'attività fotografica dell'autrice, ma come un dispositivo teorico, complementare alla fotografia, con il quale istituire, nel contesto genovese degli anni Sessanta, spazi di indagine condivisi. Nell'avvicinarsi, attraverso il *medium* fotografico, ai linguaggi del nuovo teatro di ricerca, da un lato sempre più aperto alla sperimentazione in dialogo con altri linguaggi artistici, dall'altro sempre più vicino all'elaborazione rappresentativa di istanze e urgenze sociali, opacizzando le relazioni fisiche e teoriche fra scena e vita, Carmi ne condividerà la postura nella realizzazione di progetti personali fortemente segnati da un approccio anch'esso sperimentale, diretto e libero. È in quest'ottica, dunque, che il teatro, da intendere non solo come un referente, un soggetto da osservare a distanza, ma come un co-attante, costituisce per l'autrice uno spazio parallelo e metonimico di maturazione del proprio linguaggio fotografico, un'area semiotica di scambio e di formazione da cui trarre nutrimento teorico e visivo. È per questi stessi motivi, dunque, che la necessità di rileggere l'attività di Carmi *in* teatro e *con* il teatro rappresenta un elemento imprescindibile e fondativo per lo studio della sua intera opera.

1. *Gli esordi al Teatro Stabile e il dialogo con Carlo Quartucci*

Nel 1962, l'ingresso di Lisetta Carmi al Teatro Stabile di Genova come fotografa di scena, su invito del direttore Ivo Chiesa al quale era stata presenta-

3. Cfr. T. SERENA, *Lisetta Carmi: rassegna critica*, «RSF. Rivista di studi di fotografia», XII, 2021, pp. 242-247.

ta dal fratello Eugenio, artista tra i più prolifici di quegli anni, costituisce un momento di maturazione fondamentale per la sua attività professionale. Nel frattempo, comunque, l'autrice prosegue e sviluppa la sua ricerca personale su altri fronti culturali, come in Sardegna, dove fotografa le dinamiche sociali delle piccole comunità del territorio nuorese.⁴

Negli anni Sessanta, lo Stabile, fondato nel 1951 e co-diretto insieme a Chiesa da Luigi Squarzina, costituiva uno dei fulcri culturali del contesto genovese, avvalendosi parallelamente della collaborazione fissa di fotografi come Francesco Leoni o di agenzie come la milanese Publifoto.⁵ Il teatro, inoltre, rappresentava un punto di riferimento importante nella cartografia degli Stabili nazionali tracciata sul solco del Piccolo Teatro di Milano guidato da Giorgio Strehler, in cui, nel frattempo, un fotografo come Ugo Mulas definiva e teorizzava la fotografia di scena come un imponente apparato co-narrativo con la ripresa di *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht al Piccolo nella stagione 1962-1963.⁶

Nel suo essere uno spazio formativo e professionalizzante, il Teatro Stabile, dove Carmi lavorerà per circa tre anni, dunque dal 1962 al 1964, costituisce una palestra in cui imparare a misurarsi con un preciso metodo di lavoro e a testare le proprie capacità organizzative e tecniche.⁷ Allo stesso tempo, esso rappresenta per l'autrice uno dei territori in cui pensare la propria esperienza con la fotografia. Per una donna di origini borghesi di trentotto anni, che aveva iniziato a fotografare appena due anni prima dopo una lunga carriera come pianista, il teatro – luogo di possibilità drammaturgica, di invenzione e costruzione di narrazioni sempre nuove – diviene uno spazio metaforico di esplorazione e di ricerca di nuove potenzialità e opportunità creative, oltre

4. Sull'attività in Sardegna di Carmi, che percorre in quegli anni un itinerario simile a fotografi come Henri Cartier-Bresson, Giancolombo e Franco Pinna, si veda: *Lisetta Carmi. Voci allegre nel buio. Fotografie in Sardegna 1962-1976*, catalogo della mostra a cura di G.B. MARTINI e L. FASSI (Nuoro, 19 gennaio-21 giugno 2021), Venezia, Marsilio, 2020.

5. Si veda, oltre ai crediti pubblicati su «Sipario», M. GIAMMUSSO, *Il Teatro di Genova. Una biografia*, Milano, Leonardo Arte, 2001, passim. Per una panoramica più generale sulla storia della fotografia a Genova si veda invece: E. PAPONE, *Per una storia della fotografia a Genova: spunti e materiali*, in *Attraversare Genova. Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni '60-'70*, catalogo della mostra a cura di S. SOLIMANO (Genova, 11 novembre 2004-27 febbraio 2005), Milano, Skira, 2004, pp. 111-119.

6. Sul lavoro di Mulas al Piccolo Teatro: *Ugo Mulas. Immagini e testi*, con una nota critica di A.C. QUINTAVALLE, Parma, Istituto di Storia dell'Arte-Università di Parma, 1973, pp. 36-43.

7. In questo periodo, infatti, Carmi fotografa le prove degli spettacoli e si occupa dello sviluppo immediato di un numero consistente di rullini per trarre fotografie da esporre sulla bacheca del teatro o da distribuire ai giornali il giorno dopo. Cfr. *L'arte dello scatto. Incontro con Lisetta Carmi*, «Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali», xvi, 2010, 2, pp. 18-21.

che un tessuto simbolico in cui posizionarsi in un contesto ancora fortemente governato, nella fotografia come nell'ambito artistico più in generale, dal predominio professionale e linguistico maschile.

Negli animati ambienti dello Stabile, Carmi si confronta con le regie di Squarzina fotografando opere come *Danza di morte* di Strindberg (dicembre 1963)⁸ e *Troilo e Cressida* di Shakespeare (novembre 1964). Di quest'ultimo spettacolo, l'autrice pubblica anche alcune fotografie nel numero di gennaio 1965 di «Sipario» a corredo di un articolo di Roberto Rebora.⁹ Avvia, così, una collaborazione con la «Rivista di teatro scenografia cinema» nata nel 1947 ed edita da Bompiani, le cui pagine rappresentano – soprattutto con la direzione di Franco Quadri dal 1962 al 1969, che adegua lo stile e i contenuti del periodico ai profondi mutamenti culturali coevi – un punto di riferimento fondamentale per i nuovi linguaggi del teatro italiano e internazionale.

Allo Stabile, in quegli stessi anni, Carmi inizia ad approcciarsi anche alle esperienze d'avanguardia, che stavano riformulando i linguaggi della scena in una prospettiva antiaccademica e sperimentale già nella forma di spazi *off* come quello della Borsa di Arlecchino, nata nel 1957 in un seminterrato sotto palazzo della Borsa e attiva fino al 1962.¹⁰ Nel 1963, il teatro genovese apriva infatti le porte alla romana Compagnia della Ripresa di Carlo Quartucci, divenuta in quell'occasione Teatro Studio, dando vita, seppur con non poche limitazioni, alla prima importante collaborazione tra un teatro ufficiale e un gruppo di ricerca.¹¹

8. Cfr. GIAMMUSSO, *Il teatro di Genova*, cit., p. 99.

9. R. REBORA, *Lo spettacolo di Squarzina*, «Sipario», xx, 1965, 225, pp. 8-11. Nell'indice del numero di «Sipario» si fa riferimento a «Lisetta Carmi, Genova» per le fotografie a p. 10 dell'articolo, seppur nella stessa pagina, sempre come indicato dai crediti, dovrebbero esserci anche una o più fotografie di «Francesco Leoni, Genova». Più in generale, è necessario sottolineare come la rivista non fornisca talvolta in maniera del tutto esaustiva le informazioni relative ai crediti delle fotografie pubblicate insieme ai testi. Si tratta di una questione annosa, seppur a questa altezza cronologica ormai in gran parte risolta rispetto ai decenni precedenti – in cui non era inusuale che i riferimenti agli autori/alle autrici delle fotografie venissero completamente tralasciati –, che può rendere necessarie ulteriori verifiche sulle fonti.

10. Sulla Borsa di Arlecchino cfr. L. CAVAGLIERI-D. ORECCHIA, *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Torino, Accademia University Press, 2018; *La Borsa di Arlecchino e Aldo Trionfo. Dall'Archivio di Lunaria Teatro*, a cura di D. ARDINI e C. VIAZZI, Genova, De Ferrari, 2008. Nel 1961 Carmelo Bene mette in scena in questo spazio *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* da Stevenson. Sul tema più ampio del teatro d'avanguardia a Genova cfr. E. BUONACCORSI, *Una scena in movimento. Il teatro a Genova tra gli anni Sessanta e Settanta*, in *Attraversare Genova*, cit., pp. 135-142.

11. Cfr. L. CAVAGLIERI, *Nuovo teatro e Teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)*, «Il Castello di Elsinore», xxiii, 2010, 61, pp. 107-118; C. QUARTUCCI, *Sette anni di esperienze, in L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, a cura di F. QUADRI, Torino, Einaudi, 1977,

La predilezione di Carmi verso gli esponenti della scena italiana e internazionale che in quel periodo stavano riscrivendo i paradigmi del teatro di ricerca viene ricordata dall'autrice in un'intervista del 2010, che contiene diversi riferimenti alla sua esperienza teatrale seppur con un'inesattezza cronologica in relazione alla sua permanenza triennale presso lo Stabile:

E così sono rimasta al Teatro Duse per tre anni, dal 1960 al 1963, lavorando con Luigi Squarzina, Carlo Quartucci, Lele Luzzati, Aldo Trionfo, Giuliano Scabia. In quegli anni ho incontrato attori presuntuosi, maleducati e supponenti, che trattavano il fotografo di scena come un idiota. Io li fotografavo come erano, naso lungo o meno. Con gli attori normali non mi intendevo, mentre avevo un rapporto magnifico con artisti come Quartucci, Leo De Berardinis e Perla Peregallo. E ho amato molto il Living Theatre e i suoi attori e l'Odin Teatret di Eugenio Barba.¹²

L'interesse di Carmi verso le nuove posture del teatro d'avanguardia e dei suoi protagonisti si allinea ai progetti di Quartucci, che definisce il proprio lavoro con il Teatro Studio a partire da scelte di repertorio basate su testi contemporanei e manifesta un forte interesse per le arti visive come punto di riferimento per il suo immaginario teatrale.

Un'interessante interpretazione del dialogo tra il linguaggio fotografico di Carmi e quello scenico e registico di Quartucci prende forma, nel novembre 1966, sulle pagine della rivista di cultura fotografica «Popular Photography italiana», nata nel 1937 su modello dell'americana «Popular Photography» e diretta da Lanfranco Colombo, figura chiave nel panorama fotografico del secondo Novecento e fondatore, nel 1967, dell'importante galleria milanese «Il diaframma». Sei fotografie in bianco e nero di Carmi di *Aspettando Godot* e *Finale di partita* di Samuel Beckett messi in scena da Quartucci, con il quale la fotografa non aveva smesso di collaborare in quegli anni anche fuori dal perimetro dello Stabile, vengono pubblicate a corredo di un commento del regista, dal secco titolo *Beckett*, sugli allestimenti delle opere del drammaturgo irlandese (figg. 1-2).¹³

vol. 1, pp. 151-164. Gli attori della Compagnia scritturati dallo Stabile insieme a Quartucci sono Leo De Berardinis e Rino Sudano, ai quali poi si aggiungeranno Claudio Remondi, Maria Grazia Grassini, Sabina De Guida e Anna D'Offizi.

12. *L'arte dello scatto*, cit., p. 19.

13. C. QUARTUCCI, *Beckett*, «Popular Photography italiana», 1966, 112, pp. 41-44. Se la fotografa aveva ripreso *Aspettando Godot*, spettacolo di debutto del Teatro Studio presso lo Stabile, nel marzo del 1964, il materiale su *Finale di partita* proviene verosimilmente dalla recita romana del 1963 presso il Teatro Ateneo (cfr. *L'arte dello scatto*, cit., p. 21, che riporta però erroneamente il luogo). Quest'ultimo aspetto farebbe dunque riflettere su una collaborazione fra Carmi e

L'importanza di impostare la ricerca a partire da alcuni dei materiali di Carmi pubblicati sulle riviste coeve è utile per definire un perimetro preliminare di riferimento all'interno del quale poter sviluppare analisi più approfondite. Seppur non restituisca certamente un resoconto completo ed esaustivo della sua intera produzione per il teatro, scopo che non si pone comunque alla base di questo contributo, tale approccio consente di circoscrivere e problematizzare alcuni dei contesti nei quali l'autrice si è mossa nell'ambito della scena. Le riviste, importanti oggetti interculturali che, prendendo in prestito le parole di Eugenio Battisti pubblicate nel primo editoriale di «Marcatrè» riferite a quel progetto genovese, «[vogliono] suggerire problemi, più che risolverli, mira[ndo] cioè a rispettare quella complessità che è caratteristica, sempre, d'una cultura in movimento»,¹⁴ divengono uno spazio di definizione e diffusione del linguaggio di Carmi, anche nelle relazioni che esso tesse con altri linguaggi artistici. Allo stesso tempo, e da una prospettiva storiografica più ampia, esse legittimano l'accesso dell'autrice (e di poche altre colleghe) nel contesto della fotografia professionale, proponendosi come luoghi di lavoro inclusivi, seppur mai del tutto aperti, attraverso i quali seguire le fragili fila di una 'fotografia femminile' sovente sottotraccia.¹⁵

La pubblicazione del contributo di Quartucci, illustrato dalle fotografie di Carmi, su «Popular Photography italiana», in un numero della rivista in parte dedicato ai rapporti tra fotografia e teatro,¹⁶ si pone intanto come una riflessione sulle modalità di restituzione scenica di quella drammaturgia beckettiana cara al regista messinese:¹⁷

Tra i pochi scrittori di teatro che danno all'espressione gestica dei personaggi uguale possibilità di incidenza delle parole, Beckett è senz'altro il più fertile. I suoi testi sono pieni di minuziose didascalie riguardanti il movimento, elemento essenziale e neces-

Quartucci già prima dell'arrivo del regista a Genova. Quartucci, in ogni caso, metterà nuovamente in scena *Finale di partita* a Roma in occasione del Festival di Prima Porta (1965).

14. E. BATTISTI, *La tavolata e il fumoir*, «Marcatrè», I, 1963, 1, p. 3.

15. Per queste ragioni e con le medesime premesse, tale contributo non ha preso in considerazione le fotografie degli spettacoli pubblicate da Carmi sui quotidiani, che meriterebbero un'ulteriore ricerca tenendo conto della specificità di questo genere di fonti. Un contributo interessante che la stessa «Popular Photography italiana» dedica in questi anni al lavoro di alcune fotografe attive negli anni Sessanta, inclusa Lisetta Carmi, è *Una galleria di donne fotografe* (1967, 123, pp. 23-48).

16. Gli altri contributi presenti nel fascicolo (tutti privi di numeri di pagina) sono: U. MULAS, *Eduardo*; M. SILVERA-U. MULAS, *Teatro e fotografia*; D. BIRELLI e L. RICCI, *Il Living Theatre*.

17. Cfr. CAVAGLIERI, *Nuovo teatro e Teatri Stabili*, cit., p. 109. Oltre che ad *Aspettando Godot* e a *Finale di partita*, illustrati dalle fotografie di Carmi, nel testo si fa riferimento anche ad *Atto senza parole* e *Giorni felici*.

sario al chiarimento della sua drammaturgia: ed è proprio alla risultante visiva di tale movimento che Beckett affida il maggior compito umano ed estetico del suo pensiero.¹⁸

In parallelo, il commento dialoga con le fotografie in una forma fototestuale che si costruisce sulla compresenza tra parole e immagini, individuando nel lavoro di Carmi una traduzione visiva in grado di restituire le *nuances* figurali delle due opere di Beckett, punti di riferimento del teatro dell'assurdo, rimaste poi particolarmente impresse anche nella memoria dell'autrice.¹⁹ Nel ben definire questa sincrasi tra materiale teatrale e materiale fotografico, per Quartucci:

[Carmi] ha intuito perfettamente la necessità di operare una reinvenzione in chiave di fotografia del materiale gestico che le veniva offerto, soprattutto in «ASPETTANDO GODOT», spettacolo per il quale ha operato addirittura una stratificazione grafica che si concludeva con l'annullamento fisico dei personaggi, contrastando molto, fino ad arrivare alla macchia pura e semplice.²⁰

In questo luogo di sperimentazione delimitato dalle pagine della rivista, il linguaggio fotografico e quello scenico interagiscono nella consistenza solida dell'amalgama. Da una parte, la ricerca grafica nella messa in scena di Quartucci caratterizza una «mimica stilizzata e tipizzata, la scenografia essenziale e astratta, l'attenzione al gioco dei chiari e degli scuri, delle linee e dei punti»;²¹ forme duttili e plastiche si costruiscono su un apparato architettonico-scenografico che include fra i propri riferimenti l'astrazione pittorica di Malevič e Kandinsky. Dall'altra, la rappresentazione fotografica, che predilige l'inquadratura frontale, restituendo talvolta una visione complessiva e maggiormente distanziata della scena che comprende lo spazio scenografico, e avvicinando altre volte lo sguardo ai corpi dei personaggi, coagula il contrasto tra i bianchi e i neri per far emergere forme e azioni gestuali, rimandando a una sintesi scenica che si pone essa stessa sul piano della ricerca e della sperimentazione

18. QUARTUCCI, *Beckett*, cit., p. 41.

19. Cfr. *L'arte dello scatto*, cit., p. 21.

20. QUARTUCCI, *Beckett*, cit., p. 44 (maiuscolo nell'originale). Sullo spettacolo di Quartucci cfr. anche *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. 'Aspettando Godot', Teatrostudio, Genova 1964*, a cura di D. ORECCHIA e A. PETRINI, «L'Asino di B.», v, 2001, 5 (parte prima); VI, 2002, 6 (parte seconda). Il contributo è illustrato da alcune fotografie di Carmi provenienti dall'Archivio del Teatro Stabile di Genova. Nelle mostre più recenti realizzate sull'opera dell'autrice, raramente è stato possibile vedere queste fotografie. Esposte, ad esempio, in occasione della già citata mostra di Roma del 2018, esse però non figurano (tranne che nell'eccezione di un'immagine di piccolissimo formato) nei quattro volumi che compongono il catalogo in cofanetto (cfr. *Lisetta Carmi. La bellezza della verità*, cit.).

21. D. ORECCHIA-A. PETRINI, *Introduzione a Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione* (parte prima), cit., p. n.n.

interagendo con il linguaggio scenico. Nel fare questo, Carmi riformula delle soluzioni visive già elaborate, seppur in modalità diverse, con l'«interpretazione foto-grafica» della breve opera dodecafonica *Quaderno musicale di Annalibera* del compositore Luigi Dallapiccola, un quaderno di stampe rilegato a mano, con un'introduzione in versi di Giuliano Scabia dedicata all'autrice, risalente al 1963 ma pubblicato postumo nel 2005.²² Il volumetto è un'opera verbo-visiva costituita da ventidue tavole in bianco e nero realizzate a traduzione grafica e astratta del segno musicale attraverso un processo di graffiatura del negativo: un tentativo di Carmi di «creare un legame»²³ tra il linguaggio del compositore e il suo. D'altra parte, come evidenziato da Donatella Orecchia in relazione all'opera di Beckett messa in scena da Quartucci: «come uno spartito, la scrittura di Beckett aveva dato i tempi: il tempo congelato e sospeso dell'attesa e i tempi delle battute, dei gesti, delle pause che lo scandiscono in un[a] danza».²⁴

La fotografia, come la materia teatrale e insieme a essa, si concretizza dunque come uno spazio di (re)invenzione che trova nel teatro d'avanguardia non solo un terreno fertile per riflettere sul potenziale visivo dell'immagine scenica, ma anche un soggetto con il quale istituire un dialogo fecondo, accolto nello spazio della rivista. L'attitudine della fotografa di cogliere «perfettamente» le articolazioni della partitura scenica – così come sottolineato da Quartucci – si lega, altresì, alla capacità di Carmi di muoversi tra più linguaggi espressivi, oltre alla sua abitudine di leggere i testi degli spettacoli prima di fotografarne la messa in scena:²⁵ una questione, quest'ultima, di rilevante interesse se si intende la fotografia di scena come un complesso processo di appropriazione della materia teatrale che si definisce a partire da uno dei maggiori elementi semantici che la costituisce, quello della scrittura.

In merito alla collaborazione di Carmi con Quartucci, e in particolare in rapporto alle fotografie di *Aspettando Godot*, Maria Grazia Berlangieri ha fatto recentemente riferimento, a seguito di un'intervista al regista, a una sessione in studio per la realizzazione di «sessanta pose sviluppate su tela [...]: lo sviluppo delle foto iniziava dall'intelligibilità del bianco e nero degradando nelle esposizioni fotografiche, lungo l'arco dei sessanta scatti, fino alla dissoluzione nell'indecifrabile bianco su bianco».²⁶ Berlangieri, inoltre, conferma

22. L. CARMÌ, *Interpretazione grafica del Quaderno musicale di Annalibera di Luigi Dallapiccola*, introd. in versi di G. SCABIA, Milano, Sedizioni, 2005.

23. CALVENZI, *Le cinque vite*, cit., p. 36.

24. ORECCHIA-PETRINI, *Introduzione*, cit., p. n.n.

25. Cfr. *L'arte dello scatto*, cit., p. 21.

26. M.G. BERLANGIERI, «*Aspettando Godot* e la cosmogonia teatrale di Carlo Quartucci», *Mimesis Journal*, IX, 2020, 2, p. 36. Berlangieri, tuttavia, specifica la mancanza di un riscontro su questi materiali nell'Archivio Lisetta Carmi.

la presenza, tra i materiali d'archivio di Quartucci, di «una stampa professionale di *Aspettando Godot* virata al blu dalla stessa Carmi»,²⁷ che richiama, nel lavoro preparatorio del regista, l'importanza di associare un colore alla voce di un personaggio (in questo caso il blu per Vladimiro). Il grado di sperimentazione ricercato nell'interazione tra il linguaggio fotografico e quello teatrale, che si sviluppa in una forma graduale e sottrattiva di dissolvimento della materia scenica attraverso un processo di astrazione (foto)grafica, ci consente altresì di riflettere sulle potenzialità della fotografia di scena non solo come uno strumento documentativo e rappresentativo, ma anche come un dispositivo interpretativo che stabilisce e costruisce con il teatro un apparato di relazioni intermediali.²⁸ Di particolare interesse, inoltre, è quanto affermato dal critico di fotografia Piero Racanicchi in un contributo del 1966, anch'esso pubblicato su «Popular Photography italiana» e dedicato al progetto di Carmi sulla metropolitana di Parigi, a proposito della preparazione insieme a Quartucci di «un fotolibro su 'Aspettando [G]odot', 'Fin de partie' e 'Atto senza parole'». ²⁹ Oltre a mettere in luce degli aspetti inediti della collaborazione tra i due, che sviluppano le interazioni linguistiche tra fotografia e teatro per pensarle all'interno di un ulteriore perimetro materico, quello del libro fotografico, la dichiarazione di Racanicchi contribuisce a collocare maggiormente il lavoro di Carmi nel contesto della sua produzione dedicata a questo fondamentale oggetto culturale ed editoriale, anche in relazione al soggetto teatrale: da un lato, in rapporto alla costruzione, tra il 1966 e il 1967, dei menabò per il già citato *Métropolitain* e per la celebre serie sui *Travestiti*, poi pubblicata in fotolibro nel 1972;³⁰ dall'altro, in dialogo con i primi importanti progetti fotografici italiani dedicati allo spettacolo, a partire dai volumi sulle opere di Brecht dirette da Giorgio Strehler al Piccolo Teatro di Milano come *L'opera da tre soldi* con fotocronaca di Ugo Mulas e *Schweyk nella seconda guerra mondiale* con fotocronaca di Ugo e Mario Mulas.³¹

La collaborazione di Carmi e Quartucci, uno scambio dialogico che trova sintesi e compimento nelle pagine di «Popular Photography italiana», finora

27. Ivi, p. 37 nota 50.

28. Così come suggerito in J. ANDERSON-W. LEISTER, *The Theatre of Photography: Dialogues*, «Photography & Culture», XI, 2018, 2, pp. 121-138.

29. P. RACANICCHI, *Un menabò di Lisetta Carmi*, «Popular Photography italiana», 1966, 110, p. 48. Nel momento in cui questo articolo è stato scritto, tale informazione non ha però trovato effettivo riscontro.

30. Cfr. L. CARMi, *I travestiti*, Roma, Essedi, 1972. Le fotografie di *Métropolitain* sono state invece recentemente pubblicate in *Lisetta Carmi. La bellezza della verità*, cit.

31. Si vedano: *L'opera da tre soldi di Bertolt Brecht e Kurt Weill*, regia di G. STREHLER, fotocronaca di U. MULAS, Bologna, Cappelli, 1961; *Schweyk nella seconda guerra mondiale*, regia di G. STREHLER, fotocronaca di U. e M. MULAS, Bologna, Cappelli, 1962.

mai esaminate dalla critica, suggerisce dunque nuove piste di analisi dell'opera dell'autrice e dei suoi primi anni di attività da seguire in parallelo ai suoi lavori più indagati. È in questo senso, dunque, che il teatro d'avanguardia diviene uno spazio di esplorazione che contribuisce a formare il linguaggio di Carmi; uno strumento, al pari della fotografia, attraverso il quale risemantizzare i processi linguistici del fare artistico, ma anche – e analogamente – comprendere, elaborare e tradurre i meccanismi di trasformazione della società.

2. *Fotografia e teatro, 'privilegiati luoghi di libertà'*

Nel 1965, dunque ormai dopo un lungo periodo di apprendistato come fotografa di scena, Carmi pubblicherà nel numero di novembre di «Sipario» quattro fotografie dello spettacolo *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap & la Grande Mam alle prese con la società contemporanea* di Carlo Quartucci e Giuliano Scabia, con scenografie di Emanuele Luzzati, che era stato presentato alla xxiv Biennale Teatro di Venezia e messo in scena il 30 settembre dal Teatro Studio presso il teatro del Ridotto³² (fig. 3). Pochi mesi prima, tra l'altro, la fotografa aveva ripreso anche un altro importante spettacolo di Quartucci, *Cartoteca*, realizzato su un testo del poeta polacco Tadeusz Różewicz – per reagire alla politica di marginalizzazione operata dal Teatro Stabile nei confronti del Teatro Studio – e messo in scena il 20 maggio all'auditorium della Fiera del mare di Genova insieme al Centro universitario teatrale (CUT).³³

Il coinvolgimento di Carmi in questi due ultimi progetti, che contribuiscono a inserire il teatro di ricerca italiano nella geografia dello sperimentalismo scenico internazionale e al di fuori dei perimetri dello Stabile, consente di riflettere su ulteriori modalità di interazione tra il dispositivo fotografico e quello teatrale. Entrambe le opere, realizzate in collettivo e con la partecipazione di attori non professionisti, sono espressioni laboratoriali e visive di un'esigenza 'acentrica'³⁴ del progetto di Quartucci di valicare i confini tradi-

32. Cfr. G. SCABIA-C. QUARTUCCI, *Per un'avanguardia italiana*, «Sipario», xx, 1965, 235, pp. 11-13. Sullo spettacolo, inoltre, cfr. D. VIGONE, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010, pp. 77-92.

33. Su *Cartoteca* si veda: L. CAVAGLIERI, *Verso la «libertà totale della scena»: 'Cartoteca' di Carlo Quartucci*, in *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria. Drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori*, a cura di F. NATTA, Bari, Edizioni di Pagina, 2012, pp. 121-142. Le fotografie di Carmi su questo spettacolo sono pubblicate numerose in E. FADINI-C. QUARTUCCI, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia. Ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960-1976*, Torino, Cooperativa editoriale Studio forma, 1976.

34. Cfr. VIGONE, *La nascita del Nuovo Teatro*, cit., p. 77.

zionali della scena e creare con lo spettatore nuovi spazi relazionali, fuori da un contesto convenzionalmente teatrale (come nel caso di *Cartoteca*) e in una ridiscussione dialettica – in dialogo con le esperienze del ‘nuovo teatro’ internazionale, si pensi *in primis* al lavoro coevo di una compagnia come il Living Theatre – dei confini duttili e proteiformi tra scena e vita, realtà e finzione.³⁵ Le fotografie di Carmi su *Zip Lap Lip...* per «Sipario», riprodotte in un’unica pagina fuori testo, sembrano restituire questa idea di decentramento che coinvolge non solo i/le *performers*, maschere-personaggio che si muovono convulse in una società-scena debordiana dominata dalle meccaniche del consumo (la robotica Grand Mam), ma anche lo sguardo della fotografa. Il suo punto di vista è mobile e si articola in inquadrature distanziate o piuttosto ravvicinate che, oltre a moltiplicare i punti di vista sull’evento teatrale, rivelano il grado di performatività, altrettanto fluido, di Carmi nello spazio scenico in una forma di compartecipazione drammaturgica. In tal senso, «Sipario» si definisce come uno spazio di riflessione attiva sui temi cogenti della contemporaneità teatrale anche attraverso l’apparato e l’intreccio verbo-visivo; e la fotografia, nella scelta delle immagini a corredo dei testi (articoli, commenti, recensioni agli spettacoli), uno strumento interoperabile che dialoga con essi divenendone protesi narrativa, visiva e, dunque, essa stessa drammaturgica.

È poi soprattutto in *Cartoteca*, in un testo che ruota, seppur in un ordine temporale e contenutistico anch’esso disequilibrato, intorno alla vita del protagonista (con un apparato scenico che rimanda ai *combine-paintings* dell’artista americano Robert Rauschenberg) che la fotografia di Carmi assume un interessante valore meta-linguistico da più prospettive:

Alla Fiera del Mare dove viene allestito lo spettacolo, il suo spazio-boccascena-fondale, quinte-schermo-libro-manifesto-locandina ha un unico elemento, una staccionata sulla quale di volta in volta vengono appesi oggetti, manifesti, disegnatte scritte, proiettate diapositive; la fotografa Lisetta Carmi scatta i suoi flash in mezzo agli attori durante l’azione, un operaio scarica il materiale occorrente, gli attori discutono chi deve svolgere la parte di protagonista, studenti verificano l’andamento del lavoro. Il teatro si allontana, la gente che ‘entra’ nell’azione si porta dietro le sue caratteristiche somatiche e sociali [...]: quello che conta in ‘Cartoteca’ è la presenza della collettività, la presa politica, la libertà totale della scena, la sperimentazione di catturare l’intero ambiente nel quale si svolge lo spettacolo, l’immersione della regia nei gesti di ogni

35. Sul ‘nuovo teatro’ internazionale e italiano si rimanda più ampiamente a M. DE MARINIS, *Il nuovo teatro 1947-1970* (1987), Milano, Bompiani, 2000.

attore-personaggio, la cancellazione del vecchio edificio teatrale sostituito dalla presenza determinante dei materiali reperiti sul posto (uomini e oggetti).³⁶

Nel suo essere uno spettacolo complesso, in cui la convivenza e la mescolanza di più linguaggi artistici genera una forma di montaggio transmediale e discontinuo, *Cartoteca* problematizza la funzione della fotografia all'interno della drammaturgia teatrale, rendendola parte integrante del pensiero e dell'agire scenico anche nella figura partecipante di Carmi, parte integrante della sintassi visiva dello spettacolo che contribuisce, allo stesso tempo, a documentare e a creare nel suo stesso compiersi. *Zip Lap Lip...* e *Cartoteca*, inoltre, ridiscutono e ridefiniscono le potenzialità semantiche del 'fatto teatrale',³⁷ ampliandone i margini di definizione e amalgamando la materia teatrale a quella sociale, tanto che «un simile modo di usare il teatro – così Scabia e Quartucci sulle pagine di «Sipario» – si lega a una delle più importanti esperienze umane: la vita nella piazza come luogo d'incontro».³⁸

In un'intervista a Emanuele Luzzati pubblicata su «Sipario» nel marzo del 1967, e illustrata da sei fotografie di Lisetta Carmi che mostrano dettagli di scenografie da lui realizzate per cinque diversi spettacoli, l'artista genovese estende questa idea di opacizzazione fra teatro e vita, scena e piazza, anche all'apparato scenografico, sempre più in dialogo con le ricerche artistiche contemporanee e sempre più distante da perimetri scenici definiti a priori:

Forse il pubblico può giudicare molto meglio di me fino a che punto le mie scenografie risentano dell'influenza delle tendenze più evolute nel campo delle arti figurative. [...] I luoghi che meno rassomigliano a un teatro spesso mi hanno aiutato a trovare la strada più giusta [...]. Oggi sento una fortissima esigenza di sganciamento dal luogo teatrale convenzionale: vorrei portare, creare la mia scena ovunque [...].³⁹

36. FADINI-QUARTUCCI, *Viaggio nel camion*, cit., p. 67. Nel programma di sala dello spettacolo (citato per intero in CAVAGLIERI, *Verso la «libertà totale della scena»*, cit., p. 125), si fa riferimento a «Diapositive di Lisetta Carmi». Sempre nello stesso contributo (p. 134), si legge inoltre di «proiezioni di immagini fotografiche, filmiche e diapositive (tra le altre, l'immagine di Patrice Emery Lumumba che arringava la folla)». In una recensione coeva di Vico Faggi, si aggiunge poi che: «La scenografia è costituita [...] da una superficie liscia, cui sono appesi oggetti eterogenei, e da schermi bianchi sui quali, a intermittenze, vengono proiettate immagini (fotografie e fumetti)» (v. f. [V. FAGGI], *Cartoteca*, «Sipario», xx, 1965, 231, p. 41).

37. Così come inteso da R. SCHECHNER in *La cavità teatrale*, trad. it. di A. PIVA, Bari, De Donato, 1968, p. 23.

38. SCABIA-QUARTUCCI, *Per un'avanguardia italiana*, cit., p. 11.

39. *Cinque domande a quattro scenografi. Risposte di Luciano Damiani, Emanuele Luzzati, Pierluigi Pizzi, Gianni Polidori*, «Sipario», xxii, 1967, 261, pp. 19-20. Gli spettacoli in questione sono: *Zip Lap Lip...*, *Un uomo è un uomo*, *Dialoghi del Ruzante*, *La Locandiera* e *L'Anconitana*.

Nel nutrirsi delle esperienze del nuovo teatro d'avanguardia partecipando attivamente ai processi dialettici che vi sono alla base, Carmi si muove parallelamente nelle maglie del tessuto sociale indirizzando il proprio sguardo, con la medesima postura, verso i luoghi dell'agire collettivo, del lavoro, delle urgenze civili.⁴⁰ Nel decostruire e problematizzare la funzione della cornice come oggetto filosofico e semantico,⁴¹ fotografia e teatro divengono dunque luoghi liminari e centrifughi attraverso i quali accedere, fisicamente e concettualmente, alla 'realtà' nelle sue più vive manifestazioni. Spazi concreti dell'agire, essi sono, allo stesso tempo – prendendo in prestito le parole con le quali Guido Boursier definirà, in occasione dell'importante convegno tenutosi a Ivrea nel 1967, il nuovo teatro di ricerca sulle pagine di «Sipario» –, «privilegiati luoghi di libertà [...] in cui la collettività possa intervenire e riconoscersi».⁴²

Il lavoro di Carmi sul porto di Genova, condotto nel 1964, rappresenta un perno nell'analisi del contesto finora tracciato. Fulcro dell'economia del mare genovese e primo in Italia per volume di traffici,⁴³ il porto è un luogo fisico di operosità incessante, ma anche un *locus* simbolico nel quale addentrarsi con lo sguardo, appropriandosi degli spazi intersezionali di una città attiva e viva, ma densa di profonde contraddizioni che necessitano di una lettura critica.⁴⁴ Macchina dagli ingranaggi complessi e sintesi meta-teorica di processi sociali, politici e culturali in cui si attualizzano tematiche cogenti come la questione capitalistica, le lotte sociali e il rapporto tra individuo e lavoro – a cui Carmi si interesserà, quello stesso anno, anche in occasione del suo secondo viaggio in Sardegna –,⁴⁵ il porto è un ventre para-urbano di cui la fotografa percorre

40. Sulla fotografia di impegno civile in Italia tra anni Sessanta e Settanta si rimanda più ampiamente a P. REGORDA, *La Concerned Photography in Italia. Fotografia e impegno civile*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010.

41. Sul tema della cornice si rimanda più ampiamente ai contributi per il Seminario di filosofia dell'immagine del 2000, a cura dell'Università degli Studi di Milano, pubblicati on line: http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/indsem00.htm (ultimo accesso: 12 aprile 2023).

42. G. BOURSIER, *A convegno il teatro di domani*, «Sipario», xxii, 1967, 255, p. 4.

43. Cfr. F. LORETO, *Il sindacato nella città ferita. Storia della Camera del lavoro di Genova negli anni Sessanta e Settanta*, Roma, Ediesse, 2016, p. 44.

44. Per un approfondimento sul progetto di Carmi dedicato al porto v. soprattutto i recenti *Lisetta Carmi. Porto di Genova*, booklet della mostra a cura di G.B. MARTINI (Bologna, 24 ottobre-24 novembre 2019), Bologna, MAST, 2019; e L. CARMÌ, *Genova 1960/1970*, Milano, Humboldt Books, 2019. Sempre in relazione a un'idea di appropriazione degli spazi fisici e simbolici di Genova, ma nella ricerca di un senso di vita resa eterna dalla morte, nel 1966 Carmi realizzerà una serie di fotografie sulla parte antica del Cimitero di Staglieno: cfr. *Lisetta Carmi. Ho fotografato per capire*, cit., pp. 32-43.

45. Cfr. G.B. MARTINI, *Lisetta Carmi in Sardegna: cronistoria di un percorso d'amore*, in *Lisetta Carmi. Voci allegre nel buio*, cit., pp. 14, 23.

le anse con uno sguardo diretto e conciso, ma al tempo stesso con una «sensibilità accorta e misurata»⁴⁶ che coglie gli aspetti più umani di un lavoro sordido e schiacciante. Nell'addentrarsi negli inferi di quel mostro cinematografico che rimanda ai giganti scenografici del teatro di ricerca internazionale di quegli anni,⁴⁷ l'autrice risponde con urgenza alla funzione della fotografia come luogo concreto dell'agire, realizzando una delle pagine più importanti della fotografia di reportage sociale degli anni Sessanta in Italia. Riservandosi un proprio, personalissimo spazio tra le proposte della nuova fotografia industriale e l'interesse verso le trasformazioni dei grandi agglomerati urbani,⁴⁸ la serie di Carmi verrà esposta nel novembre presso la Società di cultura di Genova con il titolo *Genova porto: monopoli e potere operaio* e didascalie a cura di Giuliano Scabia, in quegli anni partecipe delle istanze del Gruppo 63.⁴⁹

L'incursione di Scabia nel progetto di Carmi, che mette nuovamente in dialogo fattivo proposte e linguaggi differenti ma concordi nell'abitare spazi di azione e di riflessione comuni, è un esempio coerente di quella condivisione di metodi di indagine volti a definire nuovi paradigmi del fare artistico. Il coinvolgimento dello scrittore come autore delle didascalie avveniva dopo che Carmi aveva ascoltato *La fabbrica illuminata*,⁵⁰ opera musicale del compositore Luigi Nono, a cui Scabia aveva collaborato per la stesura dei testi,⁵¹ in cui confluiscono le tracce

46. P. RACANICCHI, *Genova-Porto*, «Popular Photography italiana», 1965, 92, p. 49.

47. Si pensi all'enorme struttura-testa della Creatura nel *Frankenstein* del Living Theatre, messo anch'esso in scena per la Biennale Teatro di Venezia dal 25 al 27 settembre (cfr. P. BINDER, *Il Living Theatre*, Bari, De Donato, 1968, p. 194). Una fotografia di Carmi che mostra una scena dell'*Antigone* del Living è pubblicata inoltre in *Oltre i limiti della visione. Il percorso fotografico di Lisetta Carmi*, a cura di G. CHITI, «Quaderni di AFT», 2005, 3, p. 18 (Prato, Archivio Fotografico Toscano).

48. Si vedano, rispettivamente, il servizio sul Porto di Genova firmato dallo Studio Mulas e pubblicato sulla rivista «Pirelli» nel 1963 e il reportage di Giorgio Bergami sulla speculazione edilizia del 1963. Cfr. rispettivamente: A.P. DESOLE, *La fotografia industriale in Italia 1933-1965*, San Severino Marche, Quinlan, 2015, p. 174; *Parole degli occhi. Giorgio Bergami. 50 anni di fotografia*, catalogo della mostra a cura di F. SBORGI e M. FOCHESATI (Genova, 25 aprile-31 agosto 2007), Milano, Mazzotta, 2007, pp. 122-137. Attivo anche come fotografo di scena, nel 1966 Bergami costituirà la Compagnia asociale del Teatrogruppo, che produrrà diversi spettacoli su testi di Carlo Quartucci e Roberto Lerici.

49. Sulla coeva ricezione della mostra di Carmi sul porto, divenuta itinerante dopo la prima esposizione a Genova, v. anche G. TURRONI, «Forza-lavoro nel porto di Genova», di Lisetta Carmi, *alla Casa della Cultura*, «Ferrania», XIX, 1965, 6, p. 29.

50. Cfr. N. LEONARDI, *Oltre il folklore? La cultura sarda come espressione di una condizione storica nelle fotografie di Lisetta Carmi*, in *Lisetta Carmi. Voci allegre nel buio*, cit., p. 40.

51. L. NONO, *La fabbrica illuminata per soprano e nastro magnetico a quattro piste (1964)*, Milano, Ricordi, 2010. L'opera viene eseguita per la prima volta il 15 settembre 1964 a Venezia in occasione del XXVII Festival internazionale di musica contemporanea. Nella 'galleria' di ritratti di Carmi ad artisti attivi in quegli anni ve ne sono anche alcuni realizzati a Nono.

sonore e vocali registrate nei grandi ambienti degli stabilimenti Italsider durante i processi di produzione dell'acciaio. L'intento, evidente nella lettura dei versi di Scabia e dichiaratamente politico, è quello di denunciare le dure condizioni di lavoro degli operai, le cui voci entrano a far parte del denso amalgama musicale rivendicando un proprio spazio, insieme ai rumori stridenti delle macchine della Cornigliano, all'interno di quell'intervento artistico. Nell'indagine sugli aspetti sociali del lavoro attraverso la realtà di fabbrica, l'Italsider, come il porto, si fa anch'esso luogo simbolico da percorrere trasversalmente, ma con uno sguardo meno lirico e più ideologico di quello messo in atto, pochi anni prima, nel documentario a colori *L'uomo, il ferro e il fuoco* realizzato da Eugenio Carmi e dal fotografo svizzero Kurt Blum (1960).⁵² *La fabbrica illuminata*, in tal senso, manifesta «una volontà di testimonianza politica, ma anche di vita, di apertura continua dell'evento artistico al mondo che lo circonda».⁵³

Gli ambienti dell'Italsider, che Lisetta Carmi conosceva e frequentava anche *a latere* delle attività del fratello, figura di riferimento per il palinsesto di proposte artistiche che ruotavano intorno alle attività dell'omonima rivista dell'azienda pubblicata tra il 1960 e il 1965, erano stati tra l'altro anche luogo di sperimentazione teatrale nel settembre 1962, quando la società organizzava per i suoi dipendenti degli spettacoli realizzati in collaborazione con il Teatro popolare italiano diretto da Vittorio Gassman.⁵⁴ Nel proporre un repertorio antologico che includeva brani di opere di Shakespeare, Molière, Pirandello, Brecht e Ionesco,⁵⁵ il progetto contribuiva a definire la fabbrica non solo come un ampio spazio di sperimentazione culturale, quasi di creazione – nel dialogo fra linguaggi artistici, musicali e teatrali – di una sorta di 'opera d'arte totale', ma altresì a qualificare il teatro come un *locus* teorico di accesso ai perimetri dell'agire sociale. In una ridefinizione dei propri spazi fisici di rappresentazione, il teatro, come la fotografia, si muove verso la fabbrica ed entra nella fabbrica, istituendo forme culturali e politiche di compartecipazione e ragionando su nuove possibilità di interazione con il tessuto cittadino, il suo addentellato urbanistico e i suoi luoghi di relazione.⁵⁶

52. Il documentario è stato reso interamente disponibile online dalla Fondazione Ansaldo di Genova: <https://www.youtube.com/watch?v=YzbvqarZZtA> (ultimo accesso: 12 aprile 2023).

53. VIGONE, *La nascita del Nuovo Teatro*, cit., p. 78.

54. Cfr. *Il teatro in fabbrica: l'Italsider*, «Sipario», XVIII, 1963, 205, p. 9 (*Inchiesta sul teatro popolare in Italia*).

55. In merito all'iniziativa, organizzata anche presso altre sedi Italsider in Italia, cfr. V. GASSMAN-L. LUCIGNANI, *Cinque modi per conoscere il teatro. Shakespeare-Molière-Pirandello-Brecht-Ionesco*, Roma, Edindustria editoriale, 1962.

56. In FADINI-QUARTUCCI, *Viaggio nel camion*, cit. (p. 239) si legge inoltre di un'altra interessante iniziativa teatrale realizzata poco più tardi, nel febbraio 1966, che coinvolge attivamente gli impiegati dell'azienda e che include altresì il *medium* fotografico: «Genova Cornigliano.

Il rapporto partecipato tra fotografia e teatro nel contesto urbanistico e sociale si riflette altresì in un altro contributo pubblicato su «Popular Photography italiana» nel marzo 1967, firmato dal cantautore e giornalista Michele Straniero e illustrato da sette fotografie di Lisetta Carmi⁵⁷ (fig. 4). Il titolo dell'articolo, *Il teatro Moloch di Genova divorava gli architetti e la città aspetta indifferente*, mette in luce la natura politico-militante dell'intervento fototestuale, con il quale si denuncia il mancato avvio dei lavori di ricostruzione del Teatro comunale dell'opera di Genova (teatro Carlo Felice), distrutto dai bombardamenti tra il 1942 e il 1943.⁵⁸ Le fotografie in bianco e nero di Carmi, collocate su tre pagine di cui occupano per gran parte il *layout*, con il testo incolonnato a destra, mostrano l'esterno e l'interno dell'edificio teatrale in un'architettura scarnificata e precaria, una rovina archeologica attorno alla quale, «tutto intorno, nel frattempo, si sono costruite banche, grattacieli, grandi magazzini. La vita cittadina ferve: solo il vecchio teatro è morto».⁵⁹ Un teatro, però, che è anche luogo di resistenza, che si sostanzia nella prima fotografia dell'autrice dominata dal ritratto di una ballerina in posa, la gamba destra sollevata e lo sguardo rivolto verso un fuori lontano e sconosciuto: «frattanto nel teatro in rovina ci sono artisti che lavorano».⁶⁰ Nel suo assumere una funzione fisica e simbolica di entità divorante e mostruosa (un 'moloch'), ma anche di centro di articolazione comunitaria, il teatro diviene nuovamente per Carmi, seppur qui in un contesto diverso, uno spazio di confronto con la propria fotografia, in un dialogo costante che ne indaga la relazione con gli spazi collettivi e sociali.

Nel 1967, anno in cui l'attività di Carmi come fotografa di teatro giunge consapevolmente a termine, la prossimità dell'autrice alle attività della scena d'avanguardia italiana e dei suoi protagonisti viene ulteriormente convalidata dalla sua partecipazione ai lavori del convegno per un nuovo teatro, tenutosi a Ivrea dal 10 al 12 giugno e promosso dall'Unione culturale di Torino. La presenza della fotografa alle giornate eporediesi, anticipate e preparate dal manifesto *Per un convegno sul nuovo teatro* pubblicato su «Sipario» nel novembre

Teatro dell'Italsider. La mucca parlò a Pasquale, spettacolo collage su testi di Ruzante, Plauto, Aristofane, Brecht, Cervantes, Rabelais, Pirandello, Mrozek. Gruppo Teatrale dell'Italsider di Genova; scene e costumi di Giancarlo Bignardi; diapositive di Giorgio Bergami; colonna sonora di Carlo Quartucci; attori: operai e impiegati dell'Italsider».

57. M. STRANIERO, *Il teatro-Moloch di Genova divorava gli architetti e la città aspetta indifferente*, «Popular Photography italiana», 1967, 116, pp. 60-62.

58. Nel 1963 il Comune di Genova aveva deciso di conferire un nuovo incarico per la ricostruzione del teatro all'architetto Carlo Scarpa.

59. STRANIERO, *Il teatro-Moloch di Genova*, cit., p. 62.

60. Ibid. Per la serie di Carmi sul teatro Carlo Felice cfr. anche le fotografie pubblicate in *Lisetta Carmi. Ho fotografato per capire*, cit., pp. 20-23.

1966,⁶¹ si attesta nella pubblicazione, per la stessa rivista, di cinque fotografie che illustrano il già citato articolo di Boursier *A convegno il teatro di domani*.⁶² Come recitano le didascalie a corredo, si tratta di: «Prove sull'attore dell'Odin Teatret di Hölstebro diretto da Eugenio Barba»; «'Solo' di Sylvano Bussotti. Sylvano Bussotti, Romano Amidei, Luigi Mezzanotte»; «'La faticosa messin-scena dell'Amleto di William Shakespeare'. A sinistra, Perla Peragallo e Leo De Berardinis. Sotto, la conferenza-spettacolo del Teatrogruppo di Carlo Quartucci». ⁶³ Ma Carmi fotografa anche «Carmelo Bene, Cathy Berberian, Magdalo Mussio, Edoardo Sanguineti e molti altri». ⁶⁴

È ancora una volta in questo testo di Boursier che sembra emergere un'idea di fondo attraverso la quale poter leggere, parafrasandone i processi, anche il lavoro fotografico di Carmi. Secondo l'autore, che riprende le parole già espresse sul manifesto che invitavano a «raccolgere, valorizzare, difendere nuove forze e tendenze del teatro, in un continuo rapporto di scambio con tutte le altre manifestazioni artistiche»,⁶⁵ deve essere viva «la necessità insomma di far penetrare di più nel corpo del teatro il nostro tempo e i suoi continui, rapidi, mutamenti». ⁶⁶ Se fotografia e teatro condividono processi e metodi, è dunque proprio anche attraverso il teatro che in questi anni Carmi si appropria degli spazi che attraversa, restituendo per mezzo della complessa narrativa dell'immagine il proprio punto di vista sulla 'realtà'. Dispositivi dello sguardo e del tempo, fotografia e teatro divengono dunque fessure attraverso le quali osservare l'altro e accedere al suo spazio, nella contingenza di un tempo sociale di «continui, rapidi, mutamenti» che richiede linguaggi condivisi.

61. *Per un convegno sul nuovo teatro*, «Sipario», XXI, 1966, 247, pp. 2-3.

62. BOURSIER, *A convegno il teatro di domani*, cit.

63. In *L'arte dello scatto*, cit. (p. 19), sono inoltre pubblicati alcuni provini a contatto di Carmi realizzati all'Odin Teatret.

64. Ivi, pp. 19-20. Nel numero di dicembre del 1965 di «Sipario», inoltre, Carmi aveva pubblicato cinque ritratti di attori e attrici a corredo di *100 domande a 50 giovani attori*, a cura di F. SANGERMANO, «Sipario», XX, 1965, 236, pp. 69-88.

65. *Per un convegno sul nuovo teatro*, cit., p. 3.

66. BOURSIER, *A convegno il teatro di domani*, cit., p. 4.

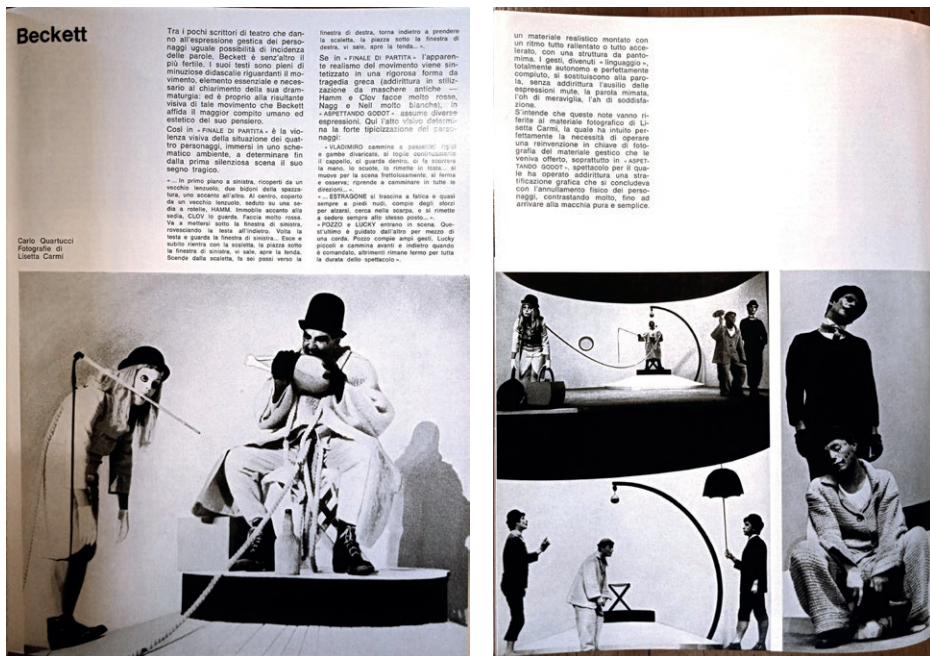
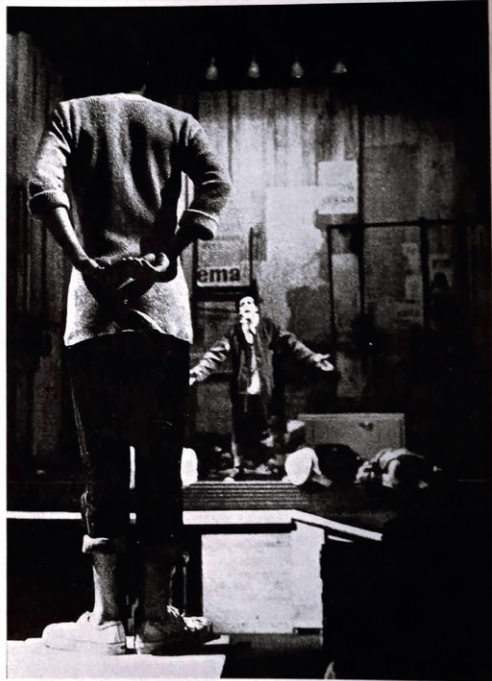


Fig. 1-2. Carlo Quartucci, *Beckett*, con fotografie di Lisetta Carmi, «Popular Photography italiana», 1966, 112, pp. 41 e 44.



« Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip
Trip Scrap e la grande Mam
alle prese con la società contemporanea »
di Giuliano Scabia
(da un'idea di Carlo Quartucci)



Regia di Carlo Quartucci
Montaggio scenico e costumi
di Emanuele Luzzati
Teatro Studio dello Stabile di Genova

Fig. 3. Lisetta Carmi, *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap & la Grande Mam alle prese con la società contemporanea* di Carlo Quartucci e Giuliano Scabia per il Teatro Studio dello Stabile di Genova, fotografie di scena (da «Sipario», xx, 1965, 235, p. 13).



IL TEATRO-MOLOCH DI GENOVA DIVORA GLI ARCHITETTI E LA CITTÀ ASPETTA INDIFFERENTE

Testo di Michele Straniero
Fotografie di Lisetta Carmi

Distrutto nelle sue parti essenziali da vari bombardamenti successivi, tra il novembre 1942 e il luglio 1943, il Teatro Comunale dell'Opera di Genova aspetta ancora oggi di essere ricostruito. Sulla necessità di questa ricostruzione tutti sono d'accordo, almeno a parole, anche se le perplessità non mancheranno: perplessità così forti che la decisione prontamente presa dalla Giunta comunale il 3 ottobre 1946, di bandire un concorso per il progetto di ricostruzione, venne improvvisamente revocata il 7 marzo dell'anno seguente, ma poi ribadita il 22 febbraio 1949, precisando che si sarebbero dovute costruire le strutture esapartiti, mentre il nucleo del teatro avrebbe dovuto essere progettato in forma decisamente moderna. Esaminati cinque progetti diversi, il 17 luglio 1950 venne prescelto quello presentato dall'architetto Paolo A. Chessa, giovane, milanese, entusiasta.

A questo punto le perplessità iniziali parevano superate. Certo non è facile, in una grande città come Genova, decidere le esigenze prioritarie. Ma non pare dubbio che un importante centro teatrale serva a dare lavoro, a conferire prestigio, ad articolare la vita culturale ed economica di una comunità moderna. Dirà giustamente l'architetto Chessa, nella sua relazione generale, che l'uomo per cui si ricostruisce il teatro « non è quello astratto che va al teatro », ma chiunque venga a contatto col nuovo edificio, e quindi « il genovese che non ha mai gettato lo sguardo al di là del porto, la signora per la quale il Carlo Felice è una consuetudine monotona, il passante, il turista, l'urbano... ». Il suo con presaga riflessione, il governo avrebbe dovuto aggiungere: « il tempo, l'elemento più stupefacente, gli analisti e alle misure, perché nei trent'anni. L'uno adopererà la storia, altri il cronometro, ancora addirittura il sogno - di vede che il teatro usato nel caso specifico è stato il primo, quello della Storia, o il terzo, quello del sogno. Non certo il cronometro, in ogni caso.

Infeiti dall'epoca dell'accettazione di massima del progetto Chessa gli anni si sono ignorati uno dopo l'altro, sessantennalmente: conferimento dell'incarico per il progetto esecutivo, 1950;



Distrutto nelle sue parti essenziali da vari bombardamenti, il Teatro Comunale dell'Opera di Genova aspetta ancora oggi di essere ricostruito. Sulla necessità di questa ricostruzione tutti sono d'accordo, almeno a parole, anche se le perplessità non mancheranno: perplessità così forti che la decisione prontamente presa dalla Giunta comunale il 3 ottobre 1946, di bandire un concorso per il progetto di ricostruzione, venne improvvisamente revocata il 7 marzo dell'anno seguente, ma poi ribadita il 22 febbraio 1949, precisando che si sarebbero dovute costruire le strutture esapartiti, mentre il nucleo del teatro avrebbe dovuto essere progettato in forma decisamente moderna. Esaminati cinque progetti diversi, il 17 luglio 1950 venne prescelto quello presentato dall'architetto Paolo A. Chessa, giovane, milanese, entusiasta.

A questo punto le perplessità iniziali parevano superate. Certo non è facile, in una grande città come Genova, decidere le esigenze prioritarie. Ma non pare dubbio che un importante centro teatrale serva a dare lavoro, a conferire prestigio, ad articolare la vita culturale ed economica di una comunità moderna. Dirà giustamente l'architetto Chessa, nella sua relazione generale, che l'uomo per cui si ricostruisce il teatro « non è quello astratto che va al teatro », ma chiunque venga a contatto col nuovo edificio, e quindi « il genovese che non ha mai gettato lo sguardo al di là del porto, la signora per la quale il Carlo Felice è una consuetudine monotona, il passante, il turista, l'urbano... ». Il suo con presaga riflessione, il governo avrebbe dovuto aggiungere: « il tempo, l'elemento più stupefacente, gli analisti e alle misure, perché nei trent'anni. L'uno adopererà la storia, altri il cronometro, ancora addirittura il sogno - di vede che il teatro usato nel caso specifico è stato il primo, quello della Storia, o il terzo, quello del sogno. Non certo il cronometro, in ogni caso.

Infeiti dall'epoca dell'accettazione di massima del progetto Chessa gli anni si sono ignorati uno dopo l'altro, sessantennalmente: conferimento dell'incarico per il progetto esecutivo, 1950;

consiglio del maderno, 1950; delibera comunale per la ricostruzione, 1952; approvazione della commissione edilizia, 1953; esame degli organi competenti di controllo, 1954; passaggio a Roma, Consiglio Superiore delle Belle Arti e Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici, 1955-56; approvazione comunale, 1957; nomina di una Commissione di assistenza ai lavori, 1957; polemiche di stampa su ogni aspetto del progetto, 1958-59. Pare la « Fabbrica di St. Pietro ».

A questo punto, a dieci anni dal bando di concorso, si ha la reazione del progettista, il quale, rimproverando « a sott' o a ragione » - preso in giro, arriva a rassegnare con una lettera regolarmente presentata al magistrato, che il Comune da poco ai lavori entro sessanta giorni dalla sentenza: in caso contrario l'architetto Chessa si sarebbe rifiutato « di provvedere a rielaborazioni prive di senso ». Il 17 giugno 1961 il tribunale decide che il Comune ha torto, lo condanna a compensare entro 15 giorni il progetto riduttore e a pagare i danni sofferti dal comune per il ritardo. Il comune, afferma il tribunale, non aveva con le sue deliberazioni assunto alcun obbligo di edificare il nuovo Carlo Felice.

Passano ancora due anni. Nella seduta dell'11 marzo 1963 il comune decide di conferire il nuovo incarico « per lo studio del progetto di ricostruzione del Teatro Comunale dell'Opera » al professor Carlo Scarpa e agli ingegneri Marcello Zanellini Rossi e Luigi Crocchi. La prefettura approva il febbraio 1964. Il 10 luglio 1965 il Secolo XIX scrive in cronaca che il nuovo progetto « è bellissimo... realizzato, dovrebbe a Genova un teatro di più moderno, funzionale, ispirato, in cui noi abbiamo visto nelle grandi metropoli ». E la città, che cosa ne pensa?

Personalità direttamente impegnate nell'organizzazione culturale cittadina si limitano a incoraggiare il cronista con frasi come « tale bando ad informare », ma di tempo anche a chiarire che loro non c'entrano e non vogliono entrare. I comizi cittadini, che per 18 anni hanno frequentato il teatro sono disincantati e da tre anni ascoltano concerti e lirica in sale di fortuna, sembrano disinteressati del problema.

Fig. 4. Michele Straniero, *Il teatro Moloch di Genova divora gli architetti e la città aspetta indifferente*, con fotografie di Lisetta Carmi, «Popular Photography italiana», 1967, 116, pp. 60-61.