

Ritorno al teatro. Napoli e il *medium* fotografico: Donato, Biasiucci, Accetta

Abstract

This article discusses the “photo-theatrical” approach as a distinguishing element of Neapolitan and Italian photography, in contrast to the so-called “theatralisation” affecting recent trends in the medium. In the lively cultural scene of 1960s Naples, theatre and the performing arts began to influence a specific strand of photographic practice that is still recognisable to this day. The creative strategies elicited by this approach are best seen in the works of Fabio Donato, Antonio Biasiucci, and Cesare Accetta, who have been among the first practitioners in this field.

Keywords

PHOTO-THEATRICAL, THEATRICALISATION, MEDIALITY, NAPLES, CESARE ACCETTA, ANTONIO BIASIUCCI, FABIO DONATO

La fotografia, occhio artificiale, si interroga da sempre, lontano da qualsiasi presunzione di naturalismo⁻¹, rispetto agli enigmi dello sguardo. Gioca con le categorie goffmaniane di scena e retroscena, recuperate dal contesto teatrale ed applicate all’analisi sociale, rielaborandole comunque ed iscrivendole *medialmente* tra reale e immaginario.

La fotografia che elabora un pensiero teatrale anche inconsapevolmente ha esteso la questione estetica del medium più in generale indagando il rapporto tra reale e immaginario, tra etica ed estetica, non esclusivamente nell’ultimo decennio. L’analisi proposta da Michel Poivert nel volume *La fotografia contemporanea*, uscito in Francia nel 2010, muove in tal senso secondo una prospettiva che articola una nuova dialettica tra arte e documento, tra registrazione ed espressione fotografica: la fotografia costruita – come scrive Poivert – “teatralizzata”, estende appunto la dimensione fotografica più in generale al rapporto

tra reale e immaginario. L'estetica dell'immagine fotografica, elaborata, – continua lo studioso francese – respinta costantemente dal Modernismo, affermando il carattere artificiale della sua costruzione colloca la creazione al di fuori di qualsiasi trascendenza. “Né finzioni né simulacri, per riprendere i luoghi comuni della critica postmoderna, ma forme dell'esperienza immaginativa”⁻².

Citando Roland Barthes in *La camera chiara*, Poivert recupera l'attualità del pensiero teatrale per la fotografia, insistendo sull'immagine della sperimentazione etica ed estetica tra ultimo tratto del Novecento e inizio del nuovo millennio, quella da una parte dell'autorità della rappresentazione, dall'altra di una nuova equità della relazione immagine-spettatore, quindi di un nuovo potere dell'immaginazione che, attivata dalla produzione dell'obiettivo, si disperde e matura negli occhi del consumatore. “Il riferimento esplicito al teatro stesso resta molto raro”⁻³ mentre si fanno canonici i richiami alla pittura e al cinema. La galleria globalizzata e contemporanea di Poivert propone autori e scuole differenti, spesso distanti tra loro, dove la fotografia italiana trova raramente spazio e riconoscimento, con una serie di immagini controllatissime dall'autore e dal processo, ma dall'effetto incontrollato sullo spettatore, aperte alla creatività dello sguardo, in definitiva alla performance dello sguardo. Comunque esse siano, apparentemente realiste ma finzioni assolute, in presa diretta dagli orrori della guerra eppure teatralmente composte dall'occhio e rilanciate nell'immaginario mediale, Poivert documenta una sorta di teatro eterno e fotografico che apre alla lettura di senso dello spettatore. L'immagine diventa una performance, un gesto che apre il senso, e risponde alla preoccupazione etica di rimescolare le carte del reale e del virtuale fuori dell'ideologia spettacolare. Ancora una volta, come ha ricordato Luisa Valeriani⁻⁴, lo scarto fondante trova radici nella grande consapevolezza e nello sconvolgimento concettuale elaborato ad inizio Novecento da Duchamp.

La dialettica arte, media, espressione appartiene indubbiamente alla genealogia e allo sviluppo della fotografia. Il medium fotografico si ridefinisce continuamente nell'arco di due secoli, rimediando costantemente tecnologie e contenuti tra opacità e trasparenza⁻⁵. Con Poivert, credo che “la fotografia contemporanea attualizzi la dimensione teatrale come struttura degli immaginari”⁻⁶. Però, rispetto alle sue tesi, in questo articolo intendo andare oltre e altrove. Intendo prima di tutto riconsiderare un rapporto genetico, profondo e strutturale, tra la camera oscura teatrale e la stanza buia fotografica, tra il medium fotografico e il medium teatrale⁻⁷. Intendo andare oltre lo strumento interpretativo della fotografia “teatralizzata”, per esplorare come una lunga storia di fecondazione reciproca tra fotografia e teatro⁻⁸ trovi anche in un recente passato spunti e temi profondamente strutturati che raccolgono e sviluppano un incontro predestinato e privilegiato, dove – come ha scritto Ugo Volli – “due specchi diversi per natura e tecnica” sono messi nella “condizione obbligata di riflettersi a vicenda”⁻⁹. Il carattere ‘teoretico’ della fotografia, non quello ‘mimetico’, è rivelato compiutamente

da tale relazione. E in taluni casi – che riguardano intensamente la fotografia italiana – il pensiero teatrale è strumento lucido e consapevole di ricerca fotografica d'avanguardia che indaga il rapporto tra reale e immaginario.

Alla luce di uno sguardo 'fototeatrale' complesso, che non è solo e semplicemente 'teatralizzato', intendo restituire attenzione a un tratto di fotografia italiana da ricollocare al centro di un contesto internazionale, spostando il tempo e il luogo oggetti del discorso. Recuperando un caso specifico ed esemplificante che storicamente consente di ragionare almeno di un passato che affonda le sue radici alla fine degli anni Sessanta e geograficamente consente di prendere in analisi la fotografia italiana – e nel caso specifico, la scuola, l'ambiente, le individualità cresciute e sviluppatesi a Napoli – attualizzandola secondo una diversa centralità e ricchezza.

In Italia si vivono esperienze fotografiche di larga consapevolezza 'fototeatrale' e prima di quanto si possa immaginare, con una contaminazione reciproca e permanente⁻¹⁰. Napoli, in tal senso, sembra destinata a sperimentare prima e altrove ogni forma dell'esperienza immaginativa, perché è uno spazio liminare, un luogo di confine, l'ossimoro impossibile dove reale e immaginario sono destinati a cortocircuitare. Come ha scritto Alberto Abruzzese, Napoli prima di qualsiasi luogo in Italia si è delineata come

—

Esposizione Universale permanente, spazio in cui al bisogno di consumare immagini si offriva una intera città e non la sola messa in scena di una sua parte recitata ed effimera, invece che le 'copie' dell'antico erano esposti i suoi modelli autentici e a recitare lo spettacolo non erano le comparse ma era la gente del 'popolo' ed infine i trucchi o le attrazioni erano forniti dalle feste del Folklore, dalle eruzioni del Vesuvio, dalle rovine del Tempo⁻¹¹.

—

Se nel lungo Ottocento la borghesia metropolitana sorride teatralmente in posa⁻¹² nei grandi atelier fotografici, così Napoli sorride immediatamente e fotograficamente in una posa che evoca quella di un fondale teatrale⁻¹³. La 'bella veduta' fotografica è erede di una iconografia pittoresca che stabilisce una continuità ideale nell'evoluzione delle tecniche grafiche per la riproduzione seriale dell'immagine. Napoli fotograficamente entra nell'immaginario collettivo eternamente in posa, costretta oleograficamente, e teatralmente, a sorridere.

Eppure è proprio questa città che mette in moto energie variegata e differenti nel corso del Novecento. Se in effetti l'evoluzione del rapporto tra la fotografia e il suo soggetto si può esplorare secondo una prospettiva teatrale, a partire dagli anni Settanta, e per alcuni versi ancora prima, il teatro influenza il pensare e il fare fotografia a Napoli. Che non è solo il fermare lo sguardo secondo generi fotografici molto differenti ma che insistono comunque su una realtà visceralmente e culturalmente teatrale, su un set che sfonda continuamente le porte

tra realtà e rappresentazione. Per ragionare della fotografia napoletana bisogna restituire un contesto diacronico e sincronico, si deve accostare le immagini l'una all'altra, montarle in parallelo, almeno ricostruire una genealogia sommaria e parziale che restituisca nuovo senso e articolazione in termini di un confronto ampio ⁻¹⁴, magari sulla scena globale.

Tre esempi particolari, mai isolati da un contesto complesso, ci conducono tra il 1968 e gli anni Ottanta, rispondendo ad un grande fermento culturale, fotografico e creativo: il percorso prende le mosse, forzando decisamente Poivert, genealogicamente dalla scena teatrale e dalla ricerca sperimentale sulla stessa scena delle neoavanguardie, per arrivare alla rappresentazione ed alla costruzione di una realtà, espressiva e fotografica, secondo strategie creative che appartengono al teatro. Sicuramente queste radici trovano fondamenta negli anni Settanta per svilupparsi compiutamente negli anni Ottanta: tra il colera e il terremoto, insieme alla sperimentazione del teatro d'Avanguardia, alle performance degli artisti nello studio di Lucio Amelio e agli sconfinamenti della fotografia nelle opere di Warhol e Rauschenberg con il medium inglobato nel linguaggio dell'arte.

In definitiva il ritorno al teatro, serve per riflettere sul medium fotografico e ri-conoscere l'esperienza che del medium fanno a Napoli – forti della scena socioculturale napoletana che si muove tra locale e globale – Fabio Donato, Antonio Biasiucci e Cesare Accetta.

Fabio Donato. Ripartire dal 1968: *Paradise Now*

La storia fotografica di Fabio Donato si incarna in un archivio di trecentomila fotografie tra la produzione in bianco e nero e quella a colori, oltre quarant'anni di vita napoletana, tra la fine degli anni Sessanta e il primo decennio del nuovo millennio, dove la fotografia si innesta principalmente su teatro, arte e cultura. In sostanza la sua fotografia si colloca tra le due facce della cultura di questa città, registrando, e pensando visivamente, l'arte e il teatro. La copertina del catalogo *Viandante tra le arti* opera una sintesi tra gli universi attraversati da Donato. Due fotografie l'una accanto all'altra, un ritratto di Eduardo De Filippo affiancato a un'immagine che ritrae Lucio Amelio con Andy Warhol, due facce della cultura di questa città: da una parte l'avanguardia espressiva, dall'altra le radici della "napoletanità" ⁻¹⁵. Nell'archivio di Donato convivono le fotografie della sceneggiata e la performance di body art, Gina Pane ed Hermann Nitsch, Mario Merola e l'avanguardia teatrale napoletana, De Filippo e Julian Beck. Eppure, ben oltre i riconoscimenti che lo riguardano in quanto fotografo di scena, la sua fotografia interpreta un pensiero visivo ⁻¹⁶ che nulla ha a che fare con la poetica dell'"istante decisivo". E che invece, con un salto epistemologico apparentemente azzardato, risalendo alle radici e al momento di partenza di un percorso creativo, costruisce un connubio esclusivo, fondante, innovativo tra fotografia e teatro.

Siamo nel 1968 al teatro Mediterraneo a Napoli. In scena c'è il Living Theatre con l'opera *Paradise Now*. Il Living Theatre, fondato nel

1947, si sviluppa nel secondo dopoguerra, sulla scia delle neoavanguardie artistiche. John Cage è un punto di riferimento assoluto insieme alla rivisitazione del lavoro concettuale di Marcel Duchamp. *Paradise Now* è uno spettacolo dalla gestazione complessa, elaborato in una fase di crisi e di intensa protesta sociopolitica che vede la compagnia fondata da Judith Malina e Julian Beck portare avanti una sorta di “deteatralizzazione teatrale”. Julian Beck negli anni Sessanta ha sconvolto il teatro cancellando la divisione tra palcoscenico e sala: gli attori scendevano tra le poltrone e coinvolgevano gli spettatori, rendendoli protagonisti della performance teatrale. *Paradise Now* viene pensato nell’isolamento siciliano, prevede la creazione di uno spettacolo che – racconta in un’intervista lo stesso Donato – “fosse un’esplosione di felicità e di ottimismo rivoluzionario”⁻¹⁷. La metafora individuata dal gruppo è quella del viaggio, concepito secondo la visione chassidica della vita che dalla terra aspira al cielo. La compagnia si trova coinvolta nelle giornate di insurrezione del maggio francese, a Parigi. Vi partecipa redigendo anche una *Dichiarazione per l’occupazione dell’Odéon*. L’esperienza influenza lo spettacolo, Beck e Malina lo rendono meno mistico e più politico, coinvolgendo centinaia di persone alle prove: studenti, artisti, hippies, vagabondi, anarchici e protestatari di tutte le razze, attirandosi l’ostilità delle autorità e della popolazione contraria all’ideologia sessantottina. Il Living raccoglie i favori del pubblico e la critica astiosa della direzione del festival di Avignone. Lo spettacolo va in scena il 23 luglio 1968, con un finale che insorge contro la borghesia e la stessa direzione artistica del festival. Le prime repliche vengono tollerate, ma al quarto giorno le rappresentazioni vengono fermate per motivi di ordine pubblico. La straordinaria partecipazione rimane circoscritta al clima eccezionale che caratterizza il festival. Le rappresentazioni successive di *Paradise Now* rimangono passive, verticali, senza riuscire ad attuare il coinvolgimento predicato dai Beck. Le contraddizioni del Living, indeciso tra la permanenza all’interno della rappresentazione teatrale e la definitiva uscita da essa a favore di un’attività politica diretta, esplodono proprio con *Paradise Now*. L’ultima versione dello spettacolo, nell’autunno del 1969, risulta poco convincente proprio a causa di questa spaccatura. Il gruppo arriverà a sciogliersi nel 1970.

Nel 1968 Donato studia architettura e segue come fotografo il lavoro teatrale di Mario e Marialuisa Santella che sperimentavano sulla scena recuperando l’esperienza di un gruppo teatrale anarchico, appunto il Living di New York. Quando li vede in scena, al Teatro Mediterraneo, gli attori recitano seminudi. Il giovanissimo fotografo napoletano ha un’intuizione: “mi arrampico sul palcoscenico e mi sono posto dietro gli attori assumendo un punto di vista singolare, proprio alle spalle dei protagonisti (fig. 1)”⁻¹⁸. Il punto di vista del fotografo non è più quello della platea, si fonde con quello degli attori, si muove tra scena e retroscena, affianca le persone che dalla platea salgono in palcoscenico, mentre gli attori si spostano tra gli spettatori. L’occhio analogico di Fabio Donato realizza una sorta di fusione spaziale andando oltre la rappresentazione

Fabio Donato,

Paradise Now. Living Theatre, 1969.

Stampa lightjet su carta fotografica, 80 × 80 cm.

Napoli, Museo d'Arte

Contemporanea

Donnaregina (MADRE)



e la documentazione visiva dello spettacolo, prende parte alle ideali prospettive del Living e documenta un processo e una relazione, la relazione tra spettatore e attore, con tutte le intenzioni teoriche del regista, essere parte della relazione. Il processo di rappresentazione si fa performance e parte stessa della deteatralizzazione del Living ⁻¹⁹.

Nel 1968 Donato è uno studente di 21 anni. Nell'intuire e comprendere che c'era una simbiosi tra la trasformazione nel mondo del teatro e ciò che avveniva in quel periodo nel mondo dell'arte, della cultura, della politica, rende quella serata fondamentale. Arrivato al bivio tra fotografia o architettura due anni dopo, quell'incontro segnerà in maniera determinante la sua scelta. Il Living influenza a tal punto Donato da implicare la scelta principale del palcoscenico teatrale come soggetto privilegiato della rappresentazione del mondo. È lui ad inventare la fotografia 'di teatro' a Napoli, a perseguirla totalmente per oltre 25 anni e aprire una strada a personaggi come Cesare Accetta e Oreste Lanzetta.

Le fotografie di *Paradise Now*, un bianco e nero scarno, intenso, raccontavano molto di più di quanto possa descrivere l'obiettivo, erano performance e parte di un processo esperienziale. Erano espressione di un clima e parte di una pratica riflessiva su intenzioni teoriche, linguistiche. Donato lo comprende solo più tardi. Quando la scena pubblica comincia a parlarne, a discuterne, a riconoscerne il valore, quando



02

Fabio Donato,
Masaniello. Ipotesi di lettura fotografica di una rappresentazione teatrale, Napoli, Editoriale Scientifica, 1976, copertina



03

Fabio Donato,
I piedi... India '70, 1970.
 Stampa lightjet su carta fotografica, 60 × 240 cm.
 Collezione dell'artista

– racconta personalmente – le immagini hanno ricevuto un riconoscimento pubblico. Quegli scatti “fanno vedere quale forma avesse l’immaginario libertario e anarchico di quell’epoca”⁻²⁰, ma nello stesso tempo rappresentano già l’espressione matura di un occhio che si innesterà nel teatro in mutamento, quello appunto di Mario e Marialuisa Santella, Ettore Massarese, ma anche dell’arte contemporanea di Gino Marotta, Mattiacci, Pistoletto e Kounellis che passavano al Centro di via dei Mille, poi di via Carducci, della musica nuova di Frank Zappa o dei napoletani Arturo Morfino, Sergio De Santis, Pino Daniele, Armando Piazza e Lucio Cilio, delle prove articolate che vengono compiutamente sviluppate e perseguite nel volume dedicato al Masaniello di Armando Pugliese (del 1976) o nel fotolibro *Frammenti sul delitto dell’arte*⁻²¹. Dove l’occhio pesa tutta la concretezza storica e semiotica dell’immaginario teatrale nella sua relazione con Napoli e il fotografo, in una completa convergenza e sovrapposizione tra medium teatrale e medium fotografico, passando dal punto di vista dello spettatore a quello del demiurgo consapevole (fig. 2)⁻²².

Alla fine degli anni Sessanta, il fotografo partirà per l’India, da Napoli a bordo di un vecchio furgone della polizia multiuso, con cinque amici, senza prevedere che la fotografia attraverserà per intero la sua esistenza. Ancora studente insegue il viaggio *on the road*, sulla scorta della *beat generation*, alla ricerca di se stesso, subito dopo aver vissuto l’accelerazione in avanti del ’68 e fotografato, innovando, le performance teatrali del Living. Dopo sette mesi di peregrinazione tornerà con una immagine mentale dell’India e del viaggio, della relazione e dell’epifania nell’incontro con una cultura e la terra mitica di allora. Oggi questa immagine assume una forza e una valenza differente: nel 1971, alla libreria Guida a Port’Alba la fotografia di Donato scompigliò, divise in due. La mostra fece il giro d’Italia nello stesso anno, Caserta, alla galleria Oggetto, Firenze, alle Cascine, Milano, alla galleria il Diaframma, e finì per consegnare al suo autore il premio della biennale del reportage di Fermo (fig. 3).

Tra il 6 giugno e il 3 luglio 2013 la mostra è stata riproposta in una lettura attualizzata allo Spazio Nea a Napoli in via Costantinopoli a cura di Pasquale Lettieri e Isabella Valente⁻²³. La scena: entrando nella galleria sembra di essere accolti da una sorta di arena teatrale che avvolge lo spettatore e lo rende protagonista e attore. È come se i corpi fossero nascosti dal telo nero fotografico che scorre lungo il perimetro dell’ambiente, poi abbassando lo sguardo si intercettano le fotografie, appoggiate per terra, in bianco e nero essenziale, in una sequenza da ipnosi, come se scorressero ancora nella pellicola originaria, scandite dai numeri delle esposizioni, dal marchio Ilford, un solo tipo di immagine, ripetuta serialmente. Una miriade di piedi, gambe, caviglie circonda lo spettatore e interroga la natura riproducibile serialmente della fotografia e delle sue relazioni con lo spazio, le possibilità di nascondere e svelare, dirotta lo sguardo verso il basso, abitualmente il rimosso della terra, assumendo un punto di vista inedito che inquadra i piedi scalzi

dell'altro. L'India di Donato si racconta attraverso 'piedi' che si fanno continenti, in pochi scatti istintivi da reporter che non è mai stato reporter, in un soggetto rappresentato che ogni volta è leggermente differente e fonde la realtà con la percezione soggettiva, l'incontro con il diverso e il pensiero fotografico, per sintetizzare l'intero subcontinente, la sua gente, e un'esperienza irripetibile che vale la pena farsi raccontare.

Ancora, e direttamente, Fabio Donato:

—
Eravamo rimasti solo in due, ci siamo fermati in un piccolo villaggio. Il mio amico comincia a suonare la chitarra ed io ho chiuso gli occhi. Dopo pochi minuti li ho riaperti: eravamo circondati da un centinaio di bambini, incantati ad ascoltare il suono della chitarra. Davanti agli occhi avevo una serie di piedi e di piccole gambe: ho allungato la mano nello zaino, ho preso l'apparecchio fotografico e ho scattato una decina di immagini ⁻²⁴.

—
Come in *trance*, l'azione fotografica prolunga il pensiero e lo sguardo, e rende tutta la percezione di una umanità immanente in quegli scatti, la sensazione di un avvolgimento costante che accompagna il viaggio fotografico. E nello stesso tempo rappresenta l'anticipazione della ricchezza culturale, sperimentale, comunicativa degli anni Settanta che il fotografo vivrà a partire da quegli scatti, tra memoria privata e collettiva al tempo stesso, con un occhio continuamente in bilico. All'esposizione de *Il Diaframma*, pochi mesi dopo la libreria Guida, una ragazza entra in mostra senza notare il fotografo in un angolo: "va al centro della galleria: ha fatto due giravolte di danza ed è andata via" ⁻²⁵.

Antonio Biasiucci. L'occhio fotografico di Antonio Neiwiller

Quando nel 1987 Antonio Biasiucci conosce il regista napoletano Antonio Neiwiller, ha 26 anni e ha fotografato le periferie urbane e i riti, i contesti e le persone della provincia di Caserta, a Dragoni, dove è nato e vissuto fino a 19 anni. Le sagome di animali e pastori, gli interni delle case rurali sono ancora figure, ambienti e cose che conservano legami con i soggetti fotografati, fantasmi che evocano la molteplicità della fotografia socioantropologica che ha raccontato tra gli anni Cinquanta e Settanta il Meridione.

Neiwiller allora ha 38 anni, e morirà pochi anni dopo, nel 1993, a soli 45 anni. Tra gli anni Settanta e Ottanta la sua ricerca segna radicalmente il teatro italiano controcorrente. A un tempo attore e regista, smonta completamente il ruolo dell'attore attingendo principalmente al teatro di Kantor e facendo riferimento alle passioni per Beuys, Brecht e Pasolini, adottando modalità compositive ed espressive che intendono abbattere il muro della verosimiglianza e dell'imitazione della realtà ⁻²⁶. La sua esperienza va dall'ideazione del Teatro dei Mutamenti nel 1975 ai Teatri Uniti, creati nel 1987 con Mario Martone e Toni Servillo, realtà teatrale d'avanguardia che attraverserà, fermentandolo, il rinascimento espressivo napoletano di quegli anni. Tra loro c'è una consuetudine di

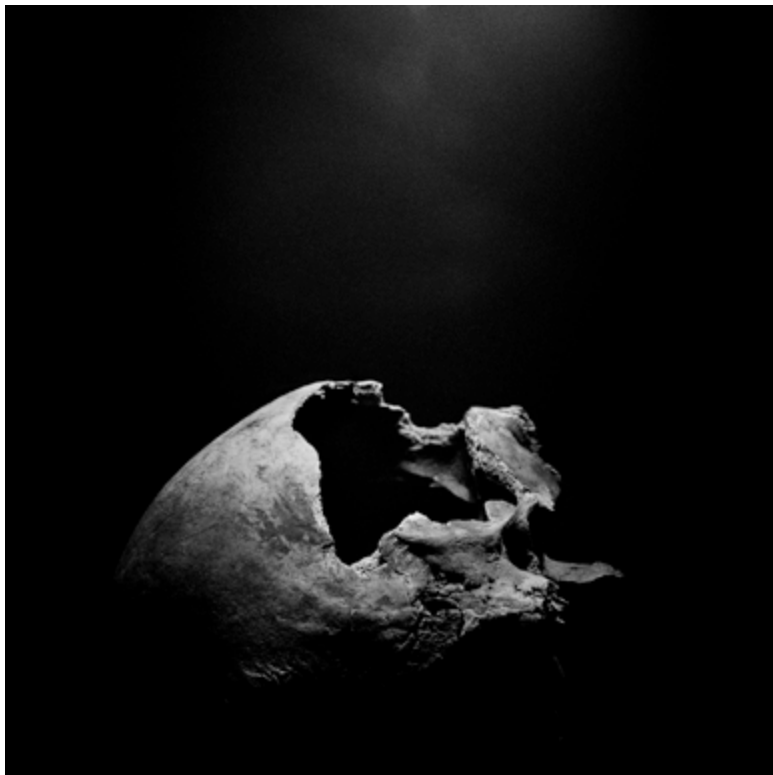
Antonio Biasiucci,

Cranio n. 7, 2014.

Stampa ai sali d'argento,

40 × 40 cm.

Collezione dell'artista



lavoro e una comunità di intenti. Gli anni in cui Biasiucci frequenta il regista, tra il 1987 e il 1993, sono quelli in cui Neiwiller firma spettacoli come *Blackout* tratto da Pinter, *Titanic* da Enzensberger, la *Storia naturale infinita* ispirato a Paul Klee, *Una sola moltitudine* dedicato a Pessoa, *Dritto all'inferno* connesso al lavoro di Pier Paolo Pasolini.

Neiwiller riparte da una scena buia e priva di difese: da un teatro che scava nel vuoto. Il suo è un 'laboratorio' di teatro: l'azione dell'attore sul palcoscenico è ridotta all'essenza, mirando ad un'unione intensa con l'opera teatrale e la filosofia del suo autore. Il regista tende a sviluppare una performance profonda dell'interprete sul palcoscenico, elaborata per sottrazione che, assumendo un valore universale, diventi altro (fig. 4).

Biasiucci entra nell'occhio-macchina e si confronta con la realtà che lo circonda, adoperando una prospettiva filosofica e un metodo di ricerca che si immedesima nel laboratorio di teatro Neiwiller. A pochi metri dalla casa natale di Dragoni, nel contesto che ha segnato la sua esperienza di vita quotidiana, in una stalla che si figura come un antro di luce, il fotografo esercita lo sguardo al metodo, e alla camera oscura teatrale, del regista. All'inizio erano semplicemente vacche, poi si trasformano in carne, fino a diventare immagini universali, fotografie che sono emanazioni del sé. Il risultato passa attraverso una lunga sedimentazione, un bianco e nero intenso, l'ombra piuttosto che la luce, la densità piuttosto

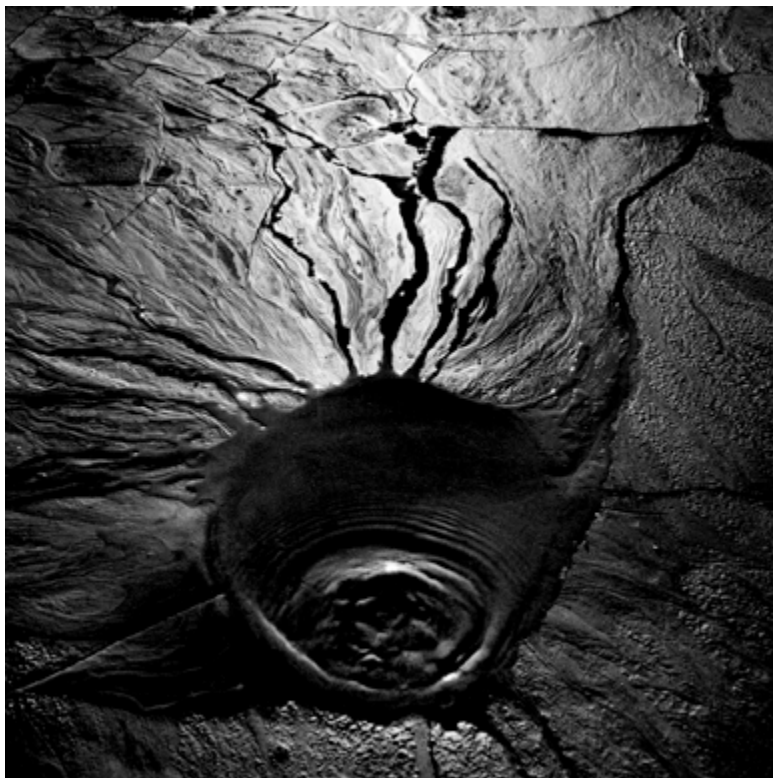
che la superficie. Un occhio emerge nella parte alta dell'immagine, il corpo è tutto nero, assolutamente in ombra, una mucca vestita di nero, una proiezione del teatro del Nō ⁻²⁷. La trasfigurazione dell'occhio diventa emblematica perché è la prima applicazione di un 'metodo', una sorta di filosofia visuale, che poi è diventato il destino di Biasiucci, in ogni suo lavoro. Realizzata alla fine degli anni Ottanta, l'occhio animale diventa un periscopio che scandaglia l'interno e l'esterno, l'oggetto e il soggetto. Biasiucci comincia ad applicare il metodo teatrale del regista alla fotografia, alla rappresentazione visiva attraverso la macchina, determinando uno spostamento, un cambiamento del suo modo di procedere e osservare il mondo. La serie *Vacche* viene presentata allo Studio Morra a Napoli nel 1993, con un testo scritto dal regista prima di morire, "come un manifesto" ⁻²⁸ dell'intera ricerca del fotografo. "Una stalla può diventare un tempio..." ⁻²⁹, scrive Neiwiller. Per il fotografo la stalla rappresenta il 'laboratorio' fototeatrale. Il lavoro portato avanti tra Dragoni e Benares, in India, tra il 1989 e il 1999, troverà compimento nel volume *Vacche* (2000) accompagnato dal testo *L'altro sguardo* del regista.

Il lavoro sugli animali è parzialmente già incluso in *Corpus* (1995) che assume il laboratorio Neiwiller come processo creativo, mettendo insieme la caverna della memoria e un progressivo dilatamento dell'occhio ⁻³⁰, montando tra loro una decina di argomenti circoscritti – la stalla, la tinozza del pane, il corpo della nonna – e creando un mondo visivo che si nutre di ogni genere fotografico, dal paesaggio al ritratto e rende i diversi capitoli, simili tra loro. La religiosità della memoria privata si rispecchia eticamente in una ricerca rigorosa che procede fino al presente. L'occhio lavora fondendo soggetto e oggetto, per sottrazione.

Si comincia guardando un luogo, una 'cosa', l'organico e l'inorganico, il pane e la sabbia, i resti di un cranio e un foglio di giornale, un corpo di fabbrica e un calco di gesso, il volto o la lava, un dettaglio animale o le mani dell'uomo, l'impronta di un ex-voto d'argento. Il risultato è dato da un'inquadratura silenziosa che è la sua forma e fonde gli elementi viscerali della vita che a Napoli emergono prepotenti nutrendo il quotidiano: l'acqua, la terra, l'aria, il fuoco. Sono quegli elementi naturali, 'mediati' dalla rappresentazione dell'uomo, che la rendono scena teatrale a cielo aperto. L'intento programmatico è restituire la fusione tra uomo e natura plasmando la luce, tradurre visivamente, aprire a un mondo interiore che è già *post-human* ⁻³¹ e intrinsecamente teatralizzante ⁻³². Le immagini ermetiche di Biasiucci sconcertano, almeno in Italia, a Napoli, a Roma e poi a Palermo (1994), nella galleria Sellerio. Successivamente vengono richieste dalla Francia, dalla Svizzera, da tutta Europa. L'occhio della vacca apre una strada che è l'applicazione di un metodo e di una filosofia teatrale perfettamente consapevole: un'impronta riconosciuta, utopia dello sguardo, possibilità di ri-vedere e immaginare il mondo.

Per sua scelta, Biasiucci abita Napoli pur non essendo napoletano. Sullo sfondo permanente di via Tribunali il profilo oleografico del

Antonio Biasiucci,
Bocca della Malvezia n. 1,
 1993.
 Stampa ai sali d'argento,
 40 × 40 cm.
 Collezione dell'artista



Vesuvio è un immaginario ingombrante, iscritto nella storia e nella cultura di massa, stritolato tra disastro e bellezza. Il suo sguardo lento e feriale è una progressiva risalita del vulcano. Napoli si innesta nell'esperienza biografica e nella ricerca espressiva, rappresenta la caldera del vulcano, lo spazio primario dell'esistenza dove attingere alla materia surriscaldata da elaborare con i ferri del mestiere, la città ideale per riscoprire le radici dell'esistenza e trasferirle nell'esperienza performativa del vulcano-immagine. Lo stesso processo creativo è un continuo ritorno, fisico e psichico, distante dalla seduzione scenografica della veduta a distanza. Lo sguardo contiguo corrisponde a qualcosa di aspro, un deserto reale che rimanda almeno all'esperienza di Leopardi. L'occhio di Biasiucci, in sintonia con l'esperienza espressiva di Neiwil-ler, va dentro. Si immerge nel 'magma', scava nel paesaggio interiore della vita che porta in sé il vulcano (fig. 5). Così le installazioni lasciano entrare lo spettatore dentro il dissolversi di grandi immagini dove le polveri sono stelle, le pietre meteoriti, le scintille folgori, i basalti montagne, il ribollire della terra onde luminose. Fuoco e terra coesistono e si trasformano in una fluttuazione energetica continua. *Magma* (1998) è il completamento di *Vacche* (2000), tesse il filo tra le viscere minerali e animali, rappresenta il rovescio dell'altro, il vuoto per il pieno, come il concavo e il convesso lo sono nell'universo tridimensionale di

Anish Kapoor. Minerale e animale, interno ed esterno, non sono che pieghe ⁻³³, esplosioni di un universo intero, impossibilità di svelare, ombre del comunicare e del sentire che assumono una sorta di plasticità tridimensionale in grado di dialogare con la manipolazione barocca della luce e le installazioni contemporanee dell'arte. I vulcani appartengono al fondo del viaggio nella caverna, stadio primordiale e terminale dell'universo, visioni solfuree e oniriche, parlano con l'istinto della terra e con le viscere dell'uomo. L'occhio macchina si allontana dalle suggestioni paesaggistiche e dal rigore scientifico, registra l'attività sismica della mente e della terra, come fosse un sismografo interiore, esercizio di autopsia della coscienza. Come per le viscere animali, dal nero Biasucci registra la materia e il magma, strappa all'ombra le radici di una cultura che sprofonda nel nostro Sud interiore: appunto la sofferenza e la fatica, l'origine e la fine. Le increspature metalliche, pieghe luminose private del contesto, incarnano nella fotografia un occhio dilatato che nel cogliere l'esterno si fa riflesso dell'interno e scava trasfigurando ⁻³⁴, costruendo un altro frammento della singolare topografia dell'animo umano. Il dettaglio abbandona il referente e si consegna al mistero e al silenzio produttivo dello spettatore ⁻³⁵. La sacralità del gesto fotografico, dell'incontro con la realtà, diventa forza metamorfica della luce per dare consistenza ai fantasmi e alimentare la mobilità imprevedibile del suo, e del nostro, immaginario.

Cesare Accetta, foto-teatro del mondo

All'ombra della fucina del vulcano Cesare Accetta ha sperimentato prima di molti altri la dimensione costitutiva della creazione fotografica. E nella maturità degli anni Ottanta, muovendosi in una sorta di spazio intermedio che ha costruito la sua proiezione visiva, assolutamente artificiale, entrando e uscendone, interagendo al bordo di almeno tre forme espressive – il teatro, il cinema e, specificamente, il pensare la fotografia – montandole insieme in una sorta di altra dimensione immaginativa che è la sua cifra espressiva.

Tra la seconda parte degli anni Settanta e il principio degli anni Ottanta, Napoli proietta sulla sua natura, storicamente e intimamente teatrale, un potente fascio di luce che mette in scena letteratura, sogno e vita; musica, critica ed espressione. Appunto, costruzione concettuale dello spiazzamento Dada e performance post-avanguardiste, basti citare ereticamente insieme proprio il Teatro dei Mutamenti di Antonio Neiwiller e Renato Carpentieri, Falso Movimento di Mario Martone e il Teatro Studio di Toni Servillo.

Cesare Accetta, giovanissimo, nutre le sue passioni, intercetta e vive il clima culturale, politico ed estetico. Prima intercetta l'esperienza 'foto teatrale' di Fabio Donato, poi quella umana e sperimentale di Antonio Neiwiller, con il quale dividerà casa ed affinità elettive a Palazzo Marigliano. La sua ricerca, che è appunto pensiero 'foto teatrale' affrancato da ogni naturalismo, trasferisce tutto questo, con la finzione dello spazio palcoscenico, – tra scena e retroscena, strada, piazza e teatro,

06

Cesare Accetta,

Crollo nervoso, 1982.

Stampa ai sali d'argento,

60 × 40 cm.

Collezione privata



luce naturale e luci artificiali, attori e registi, corpi e costumi, cose e scenografie – dalla scena teatrale ai tempi dilatati dell'intero processo fotografico ⁻³⁶ che porta fino al sipario immobile della stampa finale.

In Accetta è l'attrazione per la scatola nera ad elaborare l'esperienza dell'occhio e, ancora prima, della mente ⁻³⁷. Il colore nero: spettro sensibile, luce allo stadio nascente, o morente, scatola vuota e primigenia che rappresenta il grado zero del teatro e allo stesso tempo si incarna nella camera oscura. Anche la sua storia sembra assorbita dal nero della macchina teatrale prima e cinematografica poi, invisibile per lungo tempo ai luoghi di riconoscimento dell'espressione fotografica.

Il suo lavoro si materializza in un continuo sconfinamento espressivo. L'architettura e il disegno delle luci prima di fermarsi sulla pellicola in negativo, si muovono sui bordi, nutrendosi di pittura come dei linguaggi della video arte, della scenotecnica come del lavoro dell'attore d'avanguardia, tra il corpo in scena e la performance espressiva. L'intervallo di elaborazione prevede un lavoro complesso di costruzione della luce, di sottrazione esiziale che sembra riflettere l'esperienza del laboratorio e della performance teatrale concepita da Neiwiller. Accetta si concentra sul tempo dell'immagine in movimento, verso le sequenze che ricompongono il reale. È come se nel nero dell'occhio il teatro si aprisse al cinema, e viceversa, costringendosi nel tempo dilatato



07

Cesare Accetta,

Colore, 1994.

Glicée print,

100 × 100 cm.

Collezione dell'artista

dell'istante fotografico. La sua fotografia, da sempre scandisce quell'attimo prima – o dopo – l'azione. Costituisce una sorta di intervallo perduto, una sospensione che coincide con il nero e apre alle possibilità, e all'immaginazione, dello sguardo e dello spettatore. L'attesa, il *punctum* di Barthes, quell'indeterminato della fotografia che consente di immaginare e costruire storie a colui che guarda.

Non a caso, la prima mostra distante dalla scena teatrale, si intitola *Nero sensibile* e si tiene a Villa Pignatelli nel 1985. Un chiaro indirizzo declinato dall'attrazione musicale per il nero, un campo di 'tensione' e 'guerra' per la messa in scena, dove può accadere di tutto: fino a sprofondare e rilevare, in una dimensione teatrale, la struttura degli immaginari. Oggi, nel 2015, anche l'archivio immenso di Cesare Accetta si presenta come una matassa densa e nera, dal quale estrarre e trasportare in una nuova dimensione digitale, pochi, laceranti, brandelli di luce.

Nel corso del tempo, la ricerca, la sua preoccupazione creativa è diventata una sorta di disciplina dell'occhio e della persona. Refrattario alle sovraesposizioni, essenziale, una confidenza singolare con il mondo che si anima, palpita e vive della luce. Accetta ha attraversato incolume il campo dei media e della rappresentazione spettacolare: l'esperienza fondante sulle scene del teatro napoletano di ricerca, il passaggio al set cinematografico e alla manipolazione della luce, il riferimento costante

all'approccio fotografico, quindi alla riflessione sul linguaggio di Duane Michals. Da qui passa l'elaborazione progressiva di uno sguardo più complesso di costruzione della luce, concentrato sul tempo dell'immagine in movimento, verso le sequenze che ricompongono il reale e consentono di riflettere sulla fotografia e sulle relazioni intermediali. Sintetizzato nel movimento rapsodico di *Dietro gli occhi* -³⁸ dove la tensione circolare spezza la linearità del tempo occidentale e, in un'unica, progressiva 'sequenza' in più stanze, accosta lo sguardo al corpo che prende forma nello spazio, alla faccia – per esempio alla maschera di Antonio Neiwiller – che sconfessa, e si nutre del buio.

Accetta elabora l'esperienza accumulata, lavora tradendo continuamente la natura del medium, negando l'istante impossibile della fotografia da una parte, dall'altra negando la narrazione della vita che scorre nel flusso della pellicola cinematografica. Tanto nell'immagine fotografica dilata lo spazio oltre la cornice, mette in relazione i frammenti, collega singolarità per montarle in narrazioni cicliche, quanto nel video ha esaltato le radici fotografiche dell'immagine in movimento, rallentando ed esasperando il moto per montare istante su istante, come in un eterno ritorno che trova pace nell'immagine ferma e sospesa, o meglio nella dialettica intensa e concettuale tra fotografia e teatro. Comunque aprendo un dialogo complice e performativo verso lo sguardo produttivo dello spettatore.

Bisogna ripartire dalla relazione dell'artista con l'apparecchio fotografico e le sue origini, con la camera oscura, con la stanza-scatoletta nera che produce luce-immagine e si offre come fonte inesauribile per ricercare e giocare con ciò che gli interessa, il corpo dell'attore nello spazio teatrale della camera oscura. La scena è scarna, essenziale, addirittura primitiva. Il teatro è fotografico e la camera oscura diventa una placenta buia di 'nero sensibile', attraverso la quale partorire l'energia luminosa del bianco e delle declinazioni del bianco, nei tratti evidenti del volto, nel combattimento erotico tra i corpi, nelle sembianze ridotte al minimo della riconoscibilità dell'attore, trasformando in fantasmi irriconoscibili le forme di Toni Servillo e Iaia Forte, Andrea Renzi o Alessandra D'Elia. Le parti del corpo assumono vita propria nella condensazione del nero: una mano tira fuori dalla fluidità dello specchio la vita, le sue possibilità innumerevoli da costruire o inventare -³⁹. L'occhio si surriscalda muovendosi empaticamente tra il nero e i dettagli essenziali del dramma, i tratti porosi del corpo e del volto, quasi una riduzione all'osso dell'immagine, l'essenza del costruire ombre, concepire e fare fotografia.

Le stampe dal grande formato portano a compimento un viaggio e rappresentano su tela una nuova avventura dello sguardo nel buio: sensibilmente risucchiano e trasferiscono l'occhio in un'energia musicale che si dilata fino a coincidere nel tempo profondo e unitario della notte dello spettatore, o dell'inconscio, nel momento in cui afferra il riflesso seduttivo della luce. Quel nero, musicale e promiscuo, intermediale -⁴⁰, scava tutta la gravità dei bassi dell'animo, da regista dell'immobile,

consegnandosi alla performance dello sguardo ed esaltando il potere dei corpi ⁻⁴¹.

La fotografia di Accetta va accolta e contestualizzata nella più feconda sperimentazione – etica ed estetica – contemporanea, oscillante tra una diversa autorità della rappresentazione e una nuova equità della relazione immagine-spettatore. Quella di un diverso potere dell'immaginazione che, attivata dall'obiettivo e dalla soggettività, si disperde e matura negli occhi del consumatore di immagini. Appunto quella che secondo Poivert assomiglia a una sorta di “teatro vetrato e paralizzato” ⁻⁴² ma pronta ad aprire sensibilità e sguardo sull'altrove di chi guarda, e penso qui alle inquietudini del lavoro di Jeff Wall, di Gregory Crewdson o, per altri motivi, di Liu Zheng. Si è già detto: “Né finzioni né simulacri”, per riprendere i luoghi comuni della critica postmoderna, ma forme dell'esperienza immaginativa che, oltre la lettura di Poivert, attingono al lungo repertorio di una contaminazione e uno scambio di lunghissima durata.

Accetta elabora e controlla il processo in ogni sua fase. Il risultato finale è sguardo dalla composizione pittorica, contaminazione tra i dispositivi cinematografici e teatrali, riferimento e citazione che concretizzano l'ossimoro visivo che è la fotografia. Una sorta di teatro eterno e fotografico: l'immagine diventa una performance, un gesto che apre alla lettura di senso dello spettatore e risponde alla preoccupazione etica di rimescolare le carte del reale e del virtuale fuori di un'ideologia spettacolare. La complessità del set, nella stampa finale perde ogni riferimento alla macchina teatrale, il macro diventa il micro e viceversa, c'è solo l'onda di luce perturbante che affiora dal nero, vive della sperimentazione ottico chimica, e sopravvive nella rimediazione digitale ⁻⁴³. Il suo approccio 'cinematografico' alla fotografia richiama il gioco surreale e hollywoodiano delle grandi immagini dell'americano Gregory Crewdson. Set che oscillano continuamente, ambigualmente, tra realtà e finzione, tra possibile e impossibile, concentrandosi sulle possibilità delle immagini in movimento. Lo scarto è legato a una scelta, e ad una storia, culturale che implica una sorta di disciplina dell'occhio e della persona: rispetto ai set complessi, alle gru, a pochi luci imponenti e a una postproduzione digitale elaborata e complessa nel caso dell'americano, Accetta privilegia la semplificazione, il minimalismo, analizzando l'uso della luce nella pittura seicentesca come per alcuni versi la stessa storia del cinema europeo, magari collocandosi tra Antonioni e Wenders, la densità concettuale dei colori e dei contrasti punta all'essenza dell'immagine in grado di restituire il tempo.

La centralità del nero intende riaprire le porte del tempo: la porosità dello spazio fotografico rinnovato ed inventato deve concedere e promuovere la profondità del tempo per lo sguardo, soggettivo. La fotografia di Cesare Accetta è consapevolezza che eccede la 'teatralizzazione' dell'immagine e scandisce quell'attimo prima – o dopo – l'azione, in attesa, *in between* ⁻⁴⁴. La stessa sospensione ed attesa che contraddistingue il ritmo circolare dei video di Bill Viola. Siamo di fronte a una

sorta di intervallo perduto, una sospensione che apre alle possibilità, e all'immaginazione, dello sguardo e dello spettatore. L'attesa, nel fotografico, intercetta l'occhio pendolare dello spettatore: il *punctum* di Roland Barthes si prende la sua rivincita, esaltando quello sguardo in grado di immaginare e costruire storie. L'obiettivo, in sintonia con la disciplina dell'occhio e della persona, lavora per sottrazione. I colori, le forme, attraverso la luce sono sottratti al buio, per lasciare tracce dei corpi – del corpo – sullo schermo, non solo quello di carta. Sembra un combattimento per l'immagine, o ancora di più per l'immaginazione. Un combattimento vissuto ai confini del mondo e alle origini dell'immagine – non solo quella riproducibile tecnologicamente – quando i corpi faticavano ad uscire dal buio per tradursi in immagine e lasciare poche tracce porose e manuali sulle pareti di pietra.

—
Note

- ¹ Batchen 1997.
- ² Poivert 2011 [2010], pp. 225-226.
- ³ Ibid.
- ⁴ Valeriani 2009.
- ⁵ Bolter / Grusin 1999 [2002].
- ⁶ Poivert 2011 [2010], p. 227.
- ⁷ Agus / Chiarelli 2007, Anderson 2015, Balk 2002, Meyer-Plantureux 1992, Pauli 2006.
- ⁸ Dondero 2008, Vanhaesebrouck 2009, Volli 1989.
- ⁹ Volli 1989, pp. 70-71.
- ¹⁰ Vanhaesebrouck 2009.
- ¹¹ Abruzzese 1992, p. 10.
- ¹² Freund 1976 [1936].
- ¹³ Fiorentino 1992, pp. 30-32. Da oltre un ventennio, parte della mia ricerca è dedicata alla cultura fotografica napoletana tra Ottocento e Novecento. Negli ultimi anni, ho dedicato particolare attenzione agli sviluppi della fotografia contemporanea sia attraverso esposizioni e riflessioni articolate (Fiorentino 2010a), sia attraverso contributi monografici dedicati, tra gli altri, a Biasiucci (Fiorentino 2012a, 2012c) e Accetta (Fiorentino 2010b, 2012b) presi qui in considerazione, al fianco di Donato, secondo una prospettiva e un'articolazione completamente nuova. Per altri versi – e di questo ringrazio Titta Fiore e Alessandra Pacelli – ho avuto la possibilità di seguire costantemente gli sviluppi più recenti della ricerca di Donato, Biasiucci e Accetta scrivendone per le pagine del "Mattino".
- ¹⁴ Fiorentino 2010a, pp. 19-20.
- ¹⁵ Donato / Savarese 2010.
- ¹⁶ Mulas 1973.
- ¹⁷ Fiorentino 2010e, p. 39.
- ¹⁸ Ibid.
- ¹⁹ Franco 2007.
- ²⁰ Ivi, p. 80.
- ²¹ Donato 1980.
- ²² Volli 1989, pp. 72-80.
- ²³ Fiorentino 2013.
- ²⁴ Ivi, p. 50.
- ²⁵ Ibid.
- ²⁶ Grieco 2002, Di Vaio 2014.
- ²⁷ Fiorentino 2012a, 2012c.
- ²⁸ Bonetti 2012, p. 177.
- ²⁹ Neiwiller 2000, p. 76.
- ³⁰ È ancora Volli ad annotare la corrispondenza tra occhio, teatro e fotografia. Sia il teatro che la fotografia sono macchine per far vedere (Volli 1989, p. 70).
- ³¹ Deitch 1992.
- ³² Barthes 1980.
- ³³ Deleuze 2004 [1988].
- ³⁴ Valeriani 2009.
- ³⁵ De Certeau 1990.
- ³⁶ Mulas 1973.
- ³⁷ Fiorentino 2012a.
- ³⁸ Accetta 2012.
- ³⁹ Calvino 1956.
- ⁴⁰ Bellour 2007 [2002].
- ⁴¹ Grazioli 1998.
- ⁴² Poivert 2011 [2010].
- ⁴³ Bolter / Grusin 1999. [2002].
- ⁴⁴ Volli 1989.

- Abruzzese 1992** Alberto Abruzzese, *Ai confini della civiltà*, in Giovanni Fiorentino, *Tanta di luce meraviglia arcana. Origini della fotografia a Napoli*, Napoli, Di Mauro, 1992, pp. 7-10.
- Accetta 2012** Cesare Accetta, *Dietro gli occhi. Ad est dell'equatore*, catalogo della mostra (Napoli, Pan, 2012), Napoli, Born to Print, 2012.
- Agus / Chiarelli 2007** Massimo Agus / Cosimo Chiarelli (a cura di), *Occhi di Scena. Fotografia e teatralità*, Pisa, Titivillus, 2007.
- Anderson 2015** Joel Anderson, *Theatre and Photography*, Palgrave, London, 2015.
- Balk 2002** Claudia Balk, *The History of Theatre Photography: Increasing Authenticity*, in Société internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle (a cura di), *Arts du spectacle, patrimoine et documentation*, Atti del XXIII Congresso internazionale (Paris 2000), Paris, SIBMAS – BnF, 2002.
- Barthes 1980** Roland Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980 [ed. orig. francese 1980].
- Batchen 1997** Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, The MIT Press, 1997.
- Beck / Malina 1982** Julian Beck / Judith Malina, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Milano, Ubulibri, 1982.
- Bellour 2007 [2002]** Raymond Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Milano, Bruno Mondadori, 2007 [ed. orig. francese 2002].
- Biasiucci 1995** Antonio Biasiucci, *Corpus*, Udine, Art&, 1995.
- Biasiucci 2000** Antonio Biasiucci, *Vacche*, Roma, Contrasto, 2000.
- Biasiucci 2004** Antonio Biasiucci, *Res - Lo stato delle cose*, Roma, Contrasto, 2004.
- Biasiucci 2012** Antonio Biasiucci, *Tre Terzi. Sacrificio Tumulto Costellazioni*, Roma, Peliti, 2012.
- Bolter / Grusin 1999 [2002]** Jay David Bolter / Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 2002 [ed. orig. americana 1999].
- Bonetti 2012** Francesca Bonetti, *Antonio Biasiucci. Note per un'antologia, 1982-2012*, in Antonio Biasiucci, *Tre Terzi. Sacrificio Tumulto Costellazioni*, Roma, Peliti, 2012, pp. 174-183.
- Calvino 1956** Italo Calvino, *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1956.
- Cicelyn 2012** Eduardo Cicelyn (a cura di), *La casa madre. Biasiucci e Paladino*, catalogo della mostra (Sorrento, Villa Fiorentino, 2012), Torino, Umberto Allemandi, 2012.
- De Certeau 1990** Michel De Certeau, *L'invention du quotidien. I, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- De Marinis 1987** Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.
- Deitch 1992** Jeffrey Deitch (a cura di), *Post Human. Nuove forme della figurazione nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Torino, Castello di Rivoli, 1992), Milano, Skira, 1992.
- Deleuze 2004 [1988]** Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, Torino, Einaudi, 2004 [ed. orig. francese 1988].
- Di Vaio 2014** Gennaro Di Vaio, *Neiwiller, un poeta per amico*, Napoli, Alessandro Polidoro Editore, 2014.
- Donato 1976** Fabio Donato, *Masaniello. Ipotesi di lettura fotografica di una rappresentazione teatrale*, Napoli, ESI, 1976.
- Donato 1980** Fabio Donato, *Frammenti sul delitto dell'arte*, Napoli, Guida, 1980.

- Donato / Savarese 2010** Fabio Donato / Maria Savarese (a cura di), *Fabio Donato viandante tra le arti. Napoli, un fotoreportage lungo 40 anni*, catalogo della mostra (Napoli, PAN, 2010), Napoli, Paparo, 2010.
- Dondero 2008** Maria Giulia Dondero, *Photography as a Witness of Theatre*, in Jan Baetens / Isabella Pezzini / Hilde Van Gelder (a cura di), numero monografico, *Sémiotique et Photographie / Semiotics and Photography*, in "Rs/Si", vol. 28, nn. 1-2, 2008, pp. 43-57.
- Fiorentino 1992** Giovanni Fiorentino, *Tanta di luce meraviglia arcana. Origini della fotografia a Napoli*, Napoli, Di Mauro, 1992.
- Fiorentino 2010a** Giovanni Fiorentino, *Napoli nel mirino. Per una polifonia dello sguardo fotografico*, in Eduardo Cicelyn / Mario Codognato / Giovanni Fiorentino (a cura di), *'O vero. Napoli nel mirino*, catalogo della mostra (Napoli, Museo MADRE, 2010), Napoli, MADRE, 2010, pp. 17-32.
- Fiorentino 2010b** Giovanni Fiorentino, *In attesa che l'istante passi*, in Cesare Accetta, *03-010*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 2010), Napoli, L'alfabeto urbano, 2010, pp. 6-9.
- Fiorentino 2010c** Giovanni Fiorentino, *Accetta, l'eterno fascino della camera oscura*, in "Il Mattino", 15 ottobre 2010, p. 48.
- Fiorentino 2010d** Giovanni Fiorentino, *Un nuovo orizzonte verso il colore. Cesare Accetta racconta il passaggio dalle immagini di teatro ai set del cinema*, in "Il Mattino", 31 agosto 2010, p. 44.
- Fiorentino 2010e** Giovanni Fiorentino, *"Il Living Theatre mi cambiò la vita". Fabio Donato, dagli studi di architettura agli scatti che hanno immortalato i big dello spettacolo*, in "Il Mattino", 17 agosto 2010, p. 39.
- Fiorentino 2012a** Giovanni Fiorentino, *Sorrento "La casa madre". Antonio Biasiucci e Mimmo Paladino*, Capri, La Conchiglia, 2012.
- Fiorentino 2012b** Giovanni Fiorentino, *Il nero dietro gli occhi*, in Cesare Accetta, *Dietro gli occhi. Ad est dell'equatore*, catalogo della mostra (Napoli, PAN, 2012), Napoli, Born to Print, 2012, pp. 16-18.
- Fiorentino 2012c** Giovanni Fiorentino, *La caverna del Sud e la sismografia dell'occhio / The Cave of the South and the Seismograph of the Eye*, in Eduardo Cicelyn (a cura di), *La casa madre. Biasiucci e Paladino*, catalogo della mostra (Sorrento, Villa Fiorentino, 2012), Torino, Umberto Allemandi, 2012, pp. 31-39.
- Fiorentino 2013** Giovanni Fiorentino, *"In quel viaggio in India diventai un fotografo". Fabio Donato da Nea con gli scatti di quarant'anni fa*, in "Il Mattino", 6 giugno 2013, p. 50.
- Fontcuberta 2012 [2010]** Joan Fontcuberta, *La (foto)camera di Pandora. La fotografi@dopo la fotografia*, Roma, Contrasto, 2012 [ed. orig. catalana 2010].
- Franco 2007** Mario Franco, *Fabio Donato, un fotografo "non obiettivo"*, in Franco Donato, *Infiniti*, Napoli, Edizioni Morra, 2007, pp. 79-85.
- Freund 1976 [1936]** Gisèle Freund, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 1976 [ed. orig. francese 1936].
- Giacchè 1991** Piergiorgio Giacchè, *Lo spettatore partecipante*, Milano, Guerini, 1991.
- Goffman 1969 [1959]** Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino, 1969 [ed. orig. americana 1959].
- Grazioli 1998** Elio Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

- Grieco 2002** Antonio Grieco, *L'altro sguardo di Neiwiller*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2002.
- McLuhan 1967 [1964]** Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 1967 [ed. orig. americana 1964].
- Meyer-Plantureux 1992** Chantal Meyer-Plantureux, *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris, Paris Audiovisuel, 1992.
- Mulas 1973** Ugo Mulas, *La fotografia*, a cura di Paolo Fossati, Torino, Einaudi, 1973.
- Neiwiller 2000** Antonio Neiwiller, *L'altro sguardo*, in Biasiucci 2000, p. 76.
- Pauli 2006** Lori Pauli, *Acting the Part: Photography as Theater*, London, Merrell, 2006.
- Poivert 2011 [2010]** Michel Poivert, *La fotografia contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011 [ed. orig. francese 2010].
- Silvestro 1971** Carlo Silvestro, *The Living Book of The Living Theatre*, Milano, Mazzotta, 1971.
- Tytell 1995** John Tytell, *The Living Theatre: Art, Exile and Outrage*, New York, Grove Press, 1995.
- Valeriani 2009** Luisa Valeriani, *Performers. Figure del mutamento nell'estetica diffusa*, Roma, Meltemi, 2009.
- Vanhaesebrouck 2009** Karel Vanhaesebrouck, *Theatre, Performance Studies and Photography: a History of Permanent Contamination*, in "Visual Studies", vol. 24, n. 2, 2009, pp. 97- 106.
- Volli 1989** Ugo Volli, *La quercia del duca*, Milano, Feltrinelli, 1989.