

SILVIA MAZZUCHELLI

# LA REALTÀ, LA SCENA E LA TRAGEDIA

*Lo sguardo di Antigone nei romanzi e nelle fotografie di Carla Cerati*

**ABSTRACT:** The intervention examines the relationship between word and photography in the work of the writer and photographer Carla Cerati (1926-2016). If with photography Carla Cerati tried to explore the world, in her autobiographical novels, she penetrates into the world of the bourgeois family, criticising rules and limits. My intervention focuses on the relationship between the scene and reality through the tragic figure of Antigone represented by the Living Theatre and photographed by Cerati. In her work it becomes a model and hermeneutical instrument from which her photographs and novels draw inspiration.

**KEYWORDS:** Scene, Antigone, Tragedy, Death.

## Fotografare e scrivere

La fotografa e scrittrice Carla Tironi nasce a Bergamo nel 1926.<sup>1</sup> Verso la fine della guerra prepara l'esame d'ammissione all'Accademia di Brera per diventare scultrice e lo supera con successo. Condizionata dalla famiglia, giovanissima, nel 1947 si sposa con Roberto Cerati, direttore commerciale dell'Einaudi, braccio destro di Giulio, rinunciando ad una carriera artistica anche a causa della nascita di due figli. Agli inizi degli anni Cinquanta si trasferisce con la famiglia a Milano e qualcosa inizia a cambiare. Il matrimonio le appare come una gabbia da cui fuggire e la fotografia costituirà lo strumento con cui emanciparsi dalla propria condizione. "Il problema base è che la donna vive chiusa in casa e non ha alcun contatto con l'esterno, arriva ad una totale repressione culturale, ad un disinteresse, un'apatia, si sente come a San Vittore dove si sta dentro a quattro pareti e non si sa niente di quello che succede fuori. Ad un certo punto è questione di sopravvivenza, tu capisci che muori, che non senti le cose, non hai più niente da dire e allora te ne vai. Molli tutto e non pigli neanche la valigia", racconta in un'intervista nel marzo del 1977 a Etta Lisa Basaldella (2018). Emblematiche sono a questo proposito due sue opere: *Professione fotografa* del 1974 in cui ritrae la fotografa Paola Mattioli, esposta alla manifestazione Sicof '77 e *Percorso, Racconto in dieci stazioni della vita di una donna*, del 1977, proposta all'Expoarte di Bari nel 1980.

---

<sup>1</sup> Questo articolo riprende e sviluppa alcuni temi già affrontati in un precedente articolo: Mazzucchelli 2015, 151-162.

Suo padre, che la osserva mentre fotografa i figli, le fa notare che le sue sono foto belle, ma fatte con macchine scadenti, una Senphlex, ricorda la Cerati, che per questo decide di sceglierne una tra quelle che appartenevano al padre: una Rollei,<sup>2</sup> prima di passare più tardi alla Nikon. La sua opera fotografica, con uno sguardo decisamente proiettato all'esterno, si è condensata in un puntuale resoconto di alcuni dei mutamenti che hanno segnato la società, soprattutto italiana, nel corso della seconda metà del secolo scorso. Tra questi l'esperienza sconvolgente e indimenticabile del fotografare i malati dei manicomi, con Gianni Berengo Gardin, poi confluita nel celebre volume *Morire di classe* (1969)<sup>3</sup> e, all'opposto, l'eccentricità e l'opulenza delle classi protagoniste del boom economico, anticipazione della "Milano da bere", raffigurati come maschere deformate in *Mondo Cocktail* (1974). E poi i foyer della Scala, i mutamenti della città e le sue ferite nel ciclo intitolato *Milano Metamorfosi* (duecentodiciassette fotografie divise in capitoli come un romanzo), le lotte studentesche, i funerali di Giangiacomo Feltrinelli e degli studenti uccisi negli anni Settanta, il processo Calabresi-Lotta Continua, il mondo della scuola, quello delle balere degli immigrati nella vecchia Milano. E ancora i ritratti di intellettuali come Eugenio Montale, Elio Vittorini, Italo Calvino, Umberto Eco, senza trascurare il corpo femminile con il libro *Forma di donna* (1978). Nel 1987-1988, con la danzatrice Valeria Magli, realizza una serie di foto a colori sotto il titolo di *Forma Movimento Colore. Nudo Danza*. Sin qui nella fotografia. Ma Carla Cerati è anche una scrittrice. E se con la fotografia "uscire dalla gabbia" ha voluto dire espandere le possibilità della visione, nei romanzi, al contrario, il suo occhio penetra nel mondo domestico della famiglia borghese. La scrittura è per lei rifiuto e ribellione nei confronti del suo mondo, un dovere insieme radicale ed esistenziale che la spinge a cercare la propria identità. Esordisce nel 1973 con il romanzo *Un amore fraterno* ed in seguito continua a scrivere con sempre maggiore intensità: quasi mille pagine di interrogativi e invettive dedicate al matrimonio che si dispiegano in una trilogia di romanzi: *Un matrimonio perfetto* (1975), *La condizione sentimentale* (1977) e *Il sogno della bambina. (Uno e l'altro)* del 1983, in seguito ristampati nel 2005 in un unico cofanetto dal titolo: *Una donna del nostro tempo*. Prosegue con *La cattiva figlia* (1990)<sup>4</sup> dedicato al rapporto tra madre e figlia, *La perdita di Diego* (1992)<sup>5</sup> in cui rievoca la tragica vicenda del suicidio del suo giovane assistente. Scrive inoltre altri sette romanzi sino a giungere all'ultimo dedicato alla morte del figlio che si intitola *L'eredità* (2012) ed un altro testo inedito in possesso degli eredi e non ancora disponibile alla lettura.

---

<sup>2</sup> In Chiti e Covi 2013, 20.

<sup>3</sup> Basaglia 1998. Sulla storia del libro si può fare riferimento a Foot 2015, 19-35.

<sup>4</sup> Sull'analisi del romanzo si possono leggere: Gavioli 1996; Bellesia 1994, 215-223.

<sup>5</sup> Cfr. Alù 2017, 106-119.

## Un duplice movimento: il dramma e la scena

Carla Cerati inizia a fotografare negli anni Sessanta. I soggetti sono i suoi figli, gli amici, i famigliari, scene di vita ordinaria. In un'intervista alla fotografa Giovanna Gammarota (2013) racconta: "Ho cominciato a fotografare perché mi era sempre piaciuto, è stata una sostituzione del disegno. Allora fotografavo i miei bambini man mano che crescevano e poi ho detto: perché devo stare chiusa in casa? Ci sarà la vita fuori. E quindi ho cominciato a uscire con la macchina fotografica e da lì è nato tutto". Carla Cerati cerca qualcosa che spezzi la continuità ordinaria della sua vita, vorrebbe evadere dal reticolo di banalità e di sostanziale conformismo in cui si trova immersa e, insieme, sente l'urgenza di assumere di fronte al reale un'assoluta libertà. "In quel periodo Milano sembrava una città pacifica dove non succedeva un granché. [...] E poi mi son detta: il dramma è più fotogenico della banalità, dove posso trovare il dramma? A teatro" (*ibid.*): Forse perché a teatro l'azione coincide con il segno, l'immagine è attiva e la scena diviene il luogo elettivo dove dare corpo al desiderio di rappresentare la vita? Oppure si sta semplicemente rendendo conto che "non è solo il teatro che, come la peste visionaria di Antonin Artaud, vuole abbandonare i palcoscenici per invadere la città e i suoi spazi, riattivare il corpo sociale e le varie soggettività che lo compongono. In parallelo sono la società e le arti che usano il teatro, o meglio le forme di rappresentazione di sé, e se ne appropriano" (Ponte di Pino 2007, 46).

La risposta giunge a distanza di alcuni anni. Nell'estate del 1973 accade un fatto, imprevedibile, che stravolge la sua quotidianità e appaga il suo bisogno di "dramma". Stavolta non avviene su un palcoscenico ma sotto casa. È domenica mattina, Carla Cerati sta prendendo il sole. Un tonfo strano attira la sua attenzione. Si precipita fuori con la macchina fotografica. Il dramma irrompe nell'ordinario, la scena sembra quella di un delitto: una donna si è buttata dal quinto piano. È un'immagine spiazzante che produce un brusco scivolamento, uno scarto fra immaginario e realtà. "Sono uscita e mi sono trovata lì il cadavere con tutto questo sangue scuro. [...] Sembrava molto piccola di statura perché in realtà s'era fracassata tutte le ossa perché cadendo aveva picchiato sulla cancellata di alluminio e l'aveva piegata, e quindi s'era rotta tutto internamente" (Gammarota 2013), ricorda in un'intervista rilasciata a pochi anni dalla morte. Quella cosa mi ha messo in crisi, perché ho detto: o io faccio questa foto o mi metto a fotografare solo biciclette o bottiglie, [...] se io non faccio questa fotografia non devo fare il reportage" (*ibid.*). È la scoperta di uno stato d'animo, di un atteggiamento esistenziale. Dietro quella foto c'erano insieme il noto e l'ignoto. L'ignoto, perché nel vuoto cominciava l'inaccessibilità che per lei costituiva la vita fuori di casa, sconosciuta, forse temuta e tanto desiderata. Il noto, perché finalmente quella stessa vita, sino ad allora estranea, diventava un elemento della sua esistenza. La morte e la scena si erano dunque incontrate nei confini di un fotogramma. Senza quel punto oscuro, senza quel corpo aggrovigliato e privo di forma, gli avvenimenti passati e futuri non avrebbero

alcun senso. Oltre la curiosità, la morte diventa un esercizio dell'attenzione e, per questo, un esorcismo della morte stessa. Fotografare la morte dimostra paradossalmente che è possibile fotografare la vita. Nel 1991 Carla Cerati ne è pienamente consapevole. A distanza di molti anni è pervenuta anche ad un'elaborazione teorica, come suggerisce lo stesso titolo, *Scena e fuori scena* (Cerati 1991), di una mostra realizzata insieme a Francesco Gallo. “Le connessioni possono arrivare a distanza di anni” (Cerati 1991, 101), scrive, e a proposito del suicidio afferma: “Decisi che l'autocensura avrei potuto esercitarla in un secondo tempo: prima di ogni altro ragionamento stava il fatto che ero lì come testimone partecipe di una tragedia” (ivi, 100). Partecipare alla tragedia vuol dire fotografare la realtà che la circonda, essere parte del movimento politico con le lotte, le stragi, la radicalizzazione quotidiana dello scontro e cercare di renderne partecipi gli altri. O vi è molto altro? Tutto comunque inizia a teatro.

### A teatro

Carla Cerati inizia la sua carriera come fotografa di scena. “Ho cominciato a fotografare in teatro. Fotografavo durante le prove e di questo primo lavoro, che era un lavoro di Oreste del Buono con regia di Franco Enriquez, ho fatto vedere i provini a Enriquez. A lui sono piaciute le foto, me le ha ordinate: ‘portami le copie per domani che le do ai giornali’. Io non sapevo neanche stampare, sviluppare, niente e quindi ho portato a sviluppare e stampare le fotografie e poi le ho consegnate. Ho continuato così” (Gammarota 2013). Questo il suo esordio. Nel 1960 fissa su pellicola *Aspettando Godot* di Tullio Pendoli, successivamente fotografa il ballerino Antonio Gades, conosciuto nel 1969 a Milano in occasione di uno spettacolo alla Scala, di cui diviene amica e che fotografa ogni volta che ne ha la possibilità “sulla scena e fuori scena”. Nel 1980 documenta a Firenze la *pièce Wielopole Wielopole* di Tadeusz Kantor e, nello stesso anno, una performance del gruppo *Bread and Puppet* di Peter Schumann, nell'ambito del Festival del teatro in piazza di Sant'Arcangelo di Romagna. E poi fotografa il Living Theatre, sorto nel 1947 a New York dall'incontro fra l'allieva di Piscator, Judith Malina, attrice e regista, e Julian Beck, pittore, attore e scenografo. Sono immagini sorprendenti, in equilibrio tra intensità emotiva e fredda lucidità, scatti che fissano i volti degli attori e le vibrazioni dei loro corpi: dapprima l'*Antigone* nel 1967 al Teatro Durini di Milano, poi le figurazioni allucinate del *Frankenstein* nel 1968 a Modena, e nello stesso anno le fotografie di *Paradise Now*, scattate nell'ambito del Festival del teatro di Avignone, appena due mesi dopo il Maggio francese. Quest'ultimo lavoro, incluso da Franco Quadri in suo famoso saggio del 1970, rappresenta un momento fondamentale nella storia del Living (e del teatro contemporaneo): la presa di coscienza di ciò che il gruppo

andava esplorando sin dai primi anni, ovvero “la gioia delle barriere infrante, e quindi il Paradiso a portata di mano” (Quadri 1970, 8).

Ma è l’*Antigone* ad affascinare in maniera particolare Carla Cerati. La versione che lei fotografa nel 1967 scaturisce dallo studio che Judith Malina e Julian Beck fanno dell’album fotografico e delle note dell’*Antigone* sofoclea tradotta da Hölderlin, rivisitata in chiave politica da Bertolt Brecht nel 1948.

Gli elementi epico-narrativi del copione predisposto da Brecht sono conservati, ma come ha dichiarato Judith Malina: “il nostro spettacolo avrebbe lasciato stupefatto Brecht che di certo non l’avrebbe approvato. Si trattava di una produzione artaudiana di un testo brechtiano” realizzata attraverso “azioni fisiche” che esprimono “i contenuti e le dinamiche dei personaggi” (Alonge e Perrelli 2012, 380). La scena è spoglia, non ci sono effetti di luce o costumi particolari e la colonna sonora è ricavata dalle voci quanto dai corpi degli attori. Ma soprattutto è importante la rinuncia quasi totale all’elemento dialogico a favore del visivo, del gestuale, del sonoro, e il tentativo di coinvolgere, se pur parzialmente, il pubblico.

Nel 1980 li fotografa nuovamente a Sant’Arcangelo, per il Festival del teatro in piazza, in una nuova versione dell’*Antigone*. “Mi interessava vedere in che cosa era cambiata, poiché dell’edizione precedente avevo fatto un’analisi sui singoli dettagli, colpita dalla perfezione della loro gestualità” (Cerati 1991, 100). Nel gennaio del 1974, con la presentazione di Franco Quadri, Carla Cerati espone ottanta fotografie di scena dell’*Antigone* alla galleria Primopiano di Torino sotto il titolo *Antigone del Living. 1971*. Nel 1983 organizza un’altra mostra. Stavolta il titolo è *Antigone: analisi della gestualità del Living Theatre*. Si tiene alla Fondazione Corrente di Milano il 29 novembre 1983. Ma non è tutto. In seguito riprende le immagini del *Living* e realizza otto fotografie che denomina *Elaborazioni sull’Antigone*. Si tratta, evidentemente, di un esperimento portato avanti in diverse fasi: nel 1972 osservando le foto di gruppo del finale dell’*Antigone* rimane colpita dalla molteplicità delle espressioni dei volti e delle mani, in seguito ne isola alcuni particolari ampliando la drammaticità del dettaglio. Nel 1983 ingrandisce nuovamente le fotografie e sperimenta diversi viraggi, ottenendo “ingrandimenti sgranati che paiono sindoni di anime torturate”, scrive l’amico Uliano Lucas (2007, 5), quasi per esprimere la necessità di rendere presente ciò che in altre epoche era stato percepito come retaggio del passato o come minaccia del futuro. La loro visione produce ciò che Horst Bredekamp definisce una “sensazione fortissima”, data dal fatto che “mentre la lingua parlata è propria dell’uomo, le immagini gli vengono incontro sotto il segno di una corporeità aliena” (2010, 10). E qui risiede il loro fascino. Ma qual è dunque il senso di questo continuo ritorno ad *Antigone*?

## Lo sguardo di Antigone

Antigone, la giovane figlia di Edipo che disobbedisce alle leggi del tiranno Creonte-Julian Beck e decide di seppellire il fratello Polinice, è interpretata da Judith Malina. Nelle immagini di Carla Cerati l'espressione del volto è intensa, le guance sono segnate da righe di lacrime scure, gli occhi neri appaiono pesantemente truccati, in contrasto con il pallore del volto. Tiene la mano vicina alla bocca aperta, come a proteggersi dal suo tragico destino. Lo sguardo è sconvolto ma allo stesso tempo lucido e tenace ed oppone la fragilità al dispotismo del potere; sembra incarnare, come scrive George Steiner (2011 [1984]), una femminilità esclusa, "soggetta per millenni agli oltraggi e alla condiscendenza del maschio", che ora è pronta a scagliarsi contro "le convenzioni della morte che le guerre, il capitalismo e il "principio di realtà" dominati dal maschio incarnano" (ivi, 171).

Ma chi è davvero Antigone? "Io credo che Antigone sia dentro tutti noi quando rifiutiamo di fare ciò in cui non crediamo, quando diciamo no, anche quando la legge minaccia di punirci", afferma Judith Malina nel 2013 (in Marino 2013). E ancora: quanto l'Antigone "ricorrente nei nostri anni ci parla dell'Antigone sofoclea e quando invece di noi?", quanto "di quel secolare spessore addensato fra gli anni di Sofocle e noi, non sia uno specchio assieme deformante e significante?", si chiede Rossana Rossanda (1987, 22) nella sua rilettura della tragedia alla luce dei conflitti sociali e dei profondi cambiamenti che riguardano le donne negli anni Settanta.

Antigone è un insieme di doppi: la persona e lo Stato, il diritto e la giustizia, l'amore e la morte. Sono questi i dilemmi che ne caratterizzano il destino. Ma un ben moderno destino, scrive Rossanda, se è vero che Antigone è definita dal Coro "*autónomos*, come colei che da sola si dà la sua legge" (Rossanda 1987, 16), al massimo della "coscienza di una solitudine a nessuno imputabile se non a sé" (ivi, 19).

"*Ōmós* è il suo carattere, dirà ancora di Antigone il Coro [...] letteralmente al di là dell'umano, un'ostinazione inflessibile", incrollabile sino all'estrema conseguenza. Per questo, anche prese le dovute distanze, conclude la Rossanda (1987, 33), "ci scopriamo come Antigone nelle sue ultime ore. Come lei non crediamo alla sacralità dei potenti [...], come lei siamo determinati ad affermare, in solitudine, l'io, anche se il suo io non ha molto a che fare col nostro. Ci uniscono il principio d'autonomia e di disobbedienza". Il volto di Antigone non è dunque solo un'apparizione istantanea, ma diviene una sorta di motore narrativo. La gestualità del suo corpo e la fermezza imperiosa del suo volto rappresentano l'irruzione del tragico nello sguardo di Carla Cerati tanto nella fotografia quanto nella scrittura. "La tragedia serve a dare corpo, a conferire una presenza visibile alle eterne considerazioni metafisiche, etiche e psicologiche sulla natura del libero arbitrio, sull'esistenza di altre menti e di altre persone, sulle convenzioni del contratto e della trasgressione tra l'individuo e le sanzioni trascendenti e sociali", scrive George Steiner (2011 [1984], 116). La tragedia può far slittare la

risposta dall'ideale "conoscenza di sé" a quella dell'"essere se stessi". E così, come per Antigone, accade a Carla Cerati: il suo sguardo è disobbediente e ostinato perché autonomo.

"Per me fotografare ha significato la conquista della libertà e anche la possibilità di trovare risposte a domande semplici e fondamentali: chi sono e come vivono gli altri? Lavorano? E se sì, dove lavorano? Quali sono i mestieri, le professioni e i luoghi in cui le svolgono? Come trascorrono il tempo libero?" (Cerati in Mussini 2007, 161), racconta la fotografa. Un bisogno di indipendenza e "autonomia" che giunge direttamente alle sue immagini nelle quali riesce a creare uno spazio sospeso, un istante ideale, dove far vivere i soggetti che fotografa in una dimensione di libertà illimitata, quasi come se volesse scomparire, per lasciare la possibilità al soggetto raffigurato di manifestare interamente la sua presenza, di esprimersi appunto in totale libertà. L'amica Maria Livia Serini lo rammenta nell'introduzione a *Mondo Cocktail*: "Ricordo il primo incontro con Luchino Visconti nel novembre del '66 all'anteprima della 'Monaca di Monza' di Giovanni Testori. [...] Luchino era più insofferente del solito. Una sola cosa gli andò giusta. 'Brava', mi disse, 'stavolta non mi hai portato un fotografo. Mi hai portato Ariele'. E davvero come l'Ariele della *Tempesta* Carla si muove sulla scena del suo lavoro: minuta, sottile, quasi senza peso [...] una creatura che vola e non incombe, che c'è e non c'è perché si mimetizza subito, [...] stimolante col suo riserbo. E nella Nikon una mitragliatrice".<sup>6</sup> Sin qui nelle immagini. Ma il passo verso la scrittura è brevissimo: Antigone è onnipresente.

### Dalla fotografia alla scrittura: *Un amore fraterno*

L'opera letteraria di Carla Cerati converge tutta verso l'autobiografia e convive con l'attività di fotografa. Ha spesso affermato che la fotografia e la scrittura sono due attività nettamente separate. "Per me immagine e parola sono due linguaggi narrativi sostitutivi uno dell'altro e che malvolentieri considero integrativi", rivela in un'intervista a Diego Mormorio nel febbraio del 1983. E lo ribadisce nel 2013: "Le due cose sono successe assieme e non si sono mai mescolate. Per me la fotografia è servita a raccontare il presente, mentre la narrativa mi serviva a raccontare il passato [...]. Le due cose sono partite quando ho tentato di liberarmi dal matrimonio, questa gabbia in cui ero stata rinchiusa per tanti anni" (Gammarota 2013). Ma vi è un punto in cui le due attività convergono: si tratta del suo romanzo d'esordio intitolato *Un amore fraterno* del 1973. Nelle pagine del romanzo l'autrice rievoca l'infanzia e le avventure dell'adolescenza condivise con il fratello maggiore morto prematuramente, a cui era legata da sentimenti di affetto e complicità. Essa descrive un momento della vita, che corrisponde a una condizione sognata, in cui contrappone la positività

<sup>6</sup>Maria Livia Serini in Cerati 1974, 4-5.

morale del “primitivo” alla corruzione della civiltà e all’ipocrisia dei rapporti fra gli adulti. “Rifiuto con violenza la rassegnazione, il conforto; rifiuto di unirmi a loro limitandomi a piangere la tua morte. Perché in essa ho intravisto una verità che riguarda il nostro passato. Io rivoglio il passato, io rivoglio l’infanzia, la nostra infanzia. Perché so che il seme e l’origine di ogni cosa resta là”, scrive la Cerati (1973, 29). E l’eco della vicenda di Antigone che seppellisce il fratello Polinice sembra risuonare anche fra queste pagine: un soave e brevissimo momento di autonomia e libertà - l’amore fraterno - diviene archetipo di un rapporto sottratto alle imposizioni delle gerarchie. Non si tratta solo di vicinanza alla morte. Questa presenza ossessiva si trasforma in qualcosa che si può collegare a ciò cui fa riferimento Friedrich Hölderlin nella sua traduzione dell’Antigone di Sofocle e nelle note del 1804. Si tratta dell’aggettivo “impensabile” con cui egli traduce il verso 249, ossia, come ricorda Sotera Fornaro, l’inizio della risposta della guardia a Creonte nel resoconto della prima sepoltura. Il “greco dice ‘non lo so’ (*ouk’oida*), Hölderlin traduce «impensabile»: *Undenklich* (Hölderlin 1988, 215), letteralmente ‘non pensato’, che sfugge cioè all’esperienza umana” (Fornaro 2017, 8). Antigone dunque si delinea come una figura che agisce nell’impensabile. Ed anche nel romanzo di Carla Cerati l’impensabile corrisponde all’irruzione del tragico nell’ordine stabilito, qualcosa che “sconvolge il paesaggio e l’ordine del *nomos*, della legge”, come scrive la Fornaro, e consente di pensare ad una nuova maniera di intendere l’agire politico, che nella comunità, “si misura con l’amore e non con la netta distinzione di Creonte tra ‘amico’ e ‘nemico’” (ivi, 9). Ecco allora che l’“amore fraterno” possiede la leggerezza dei ricordi d’infanzia, sospesa tra un tempo lieto ma perduto e un tempo nuovo, che la spinge a compiere una spietata analisi della sua condizione, a far luce sulle motivazioni che hanno condotto le protagoniste dei suoi romanzi (e lei stessa) a vivere in un modo che rifiutano con forza, ma da cui non riescono del tutto a fuggire. L’obiettivo allora si sposta: da un idilliaco momento di autonomia e libertà, “l’amore fraterno”, si inoltra nell’analisi spietata di ciò che definisce la peggior prigione in cui abbia vissuto: il matrimonio borghese e la vita fra le mura domestiche. Gli altri quattordici romanzi si limitano a cercare disperatamente, come Antigone, la chimera di una relazione al di fuori delle gerarchie, che non riuscirà a riprodurre se non con il figlio Federico, deceduto in un incidente, e con il suo assistente morto suicida, trasformando il rapporto madre-figlio in un rapporto fratello-sorella, come lei stessa racconta nel romanzo. Un sentimento che fa dell’immediatezza d’amore e dell’affetto incondizionato la regola delle relazioni umane e, insieme, un tentativo di ritornare a quello che è per lei la sola verità dell’essere. Così, nel suo romanzo *Un matrimonio perfetto*, si legge la disperata rivendicazione della pagina finale, in cui si consuma la disgregazione della cultura borghese, resa ancora più lucida dal fatto che non esiste lieto fine, ma solo, per dirla con Antigone, la certezza della propria irriducibile soggettività: “per anni ho sentito parole agitarsi dentro di me [...]: ubbidienza, sacrificio, gratitudine, lavoro, onestà, castità, maldicenza, verginità, educazione [...] mentre io sempre pensavo



a una parola sola, importante: amore. Amore materno, amore filiale, amore spirituale, amore casto, amore legittimo, amore carnale, amore sbagliato, amore malato” (Cerati 2005, 353). E infine, come la giovane figlia di Edipo, conclude: “Ora questa montagna di parole si è condensata ed è esplosa: non sarò mai più la stessa, ma voglio essere me stessa” (ivi, 354).

**BIBLIOGRAFIA**

- ALONGE, R., PERRELLI, F. 2012. *Storia del teatro e dello spettacolo*. Torino: Utet.
- ALÙ, G. 2017. "Interpretations of a Loss: Photography and Life History in Carla Cerati's *La perdita di Diego* (1992)". *Italian Studies* 72/1: 106-119.
- BASALDELLA, E.E. 1977. "Carla Cerati tra fantasia e realtà". *7Giorni Veneto* 24 marzo 1977: <https://www.facebook.com/notes/carla-cerati-spirito-libero/carla-cerati-tra-fantasia-e-realt%C3%A0/1982453545356180/>
- BELPOLITI M., CANOVA G., CHIODI S. (cur.). 2007. *annisettanta. il decennio lungo del secolo breve*. Ginevra-Milano: Skira.
- BELLESIA, G. 1994. "La cattiva figlia di Carla Cerati". *Italian Culture (Online)* 12/1: 215-223.
- BENEDETTI, L. 1996. *Gendered Contexts: New Perspectives in Italian Cultural Studies*, New York: Lang.
- BREDEKAMP, H. 2015 [2010]. *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*. Trad. it. di S. Buttazzi, Milano: Raffaello Cortina.
- CERATI, C. 1973. *Un amore fraterno*. Torino: Einaudi.
- . 1974. *Mondo Cocktail. 61 fotografie a Milano*. Cinisello Balsamo: Pizzi.
- . 1991. *Scena e fuori scena*. Milano: Electa.
- . 2005. *Un matrimonio perfetto*. Venezia: Marsilio.
- CHITI, G., COVI, L. 2013. *Parlando con voi. Incontri con fotografe italiane*. Ravenna: Danilo Montanari.
- FOOT, J., 2015. "Photography and Radical Psychiatry in Italy in the 1960s: The case of the Photobook *Morire di classe* (1969)". *History of Psychiatry* 26/1: 19-35.
- FORNARO S. 2017. "Il disordine di Antigone". In: *Maschere del tragico*, eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII/14: <http://www.betweenjournal.it/>
- GAMMAROTA, G. 2013. *Intervista inedita a Carla Cerati*, maggio.
- LUCAS, U. (cur.). 2007. *Carla Cerati, Punto di vista*, Milano: Mondadori Electa.
- MARINO, M. *Intervista a Judith Malina*, <http://www.doppiozero.com/materiali/scene/il-living-theatre-adesso>
- MASSIMO, M. (cur.). 2007. *Carla Cerati*. Milano: Skira.
- MORMORIO, D. 1983. "Intervista a Carla Cerati". *Il Messaggero* 8 febbraio 1983.
- ONGARO BASAGLIA, F. 1998. *Per non dimenticare. 1968 la realtà manicomiale di "Morire di classe"*. Torino: Edizioni Gruppo Abele.
- PONTE DI PINO, O. 2007. "Animazione/performance". In M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi (cur.). *annisettanta. il decennio lungo del secolo breve*. Ginevra-Milano: Skira.
- QUADRI F. 1970. "Il teatro dell'utopia". In *Paradise Now*, Testo collettivo del Living Theatre scritto da J. Beck e J. Malina, fotografie di C. Cerati e G. Mantegna, a cura di F. Quadri. Torino: Einaudi.
- ROSSANDA R. 1987. "Antigone ricorrente". In Sofocle. *Antigone*. Milano: Feltrinelli.
- STEINER G. 2011 [1984]. *Le Antigoni*. Milano: Garzanti.