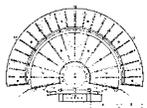


Altre
visioni

67



Atlanti
per la Storia dello spettacolo – 2
Coordinati da Stefano Mazzoni



Centro per la Fotografia dello Spettacolo
c/o Teatrino dei Fondi – Via Zara, 58
56024 Corazzano, San Miniato (Pi)
Tel. +39 0571 462825/35 – Fax +39 0571 462700
e-mail: centrofotografia@teatrinodeifondi.it
internet: www.centrofotografiaspettacolo.it

Giorgio Strehler

Autobiografia per immagini

a cura di
Paolo Bosisio e Giovanni Soresi

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2009
via Zara, 58, 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-276-5


Titivillus

Indice

p.	7	Premessa <i>di Paolo Bosisio e Giovanni Soresi</i>
	10	Immagini che «fermano attimi». Intervista a Giovanni Soresi <i>di Katia Angioletti</i>
	19	Giorgio Strehler. Autobiografia per immagini. <i>Didascalie critiche di Paolo Bosisio</i>
	63	TAVOLE
	225	Teatrografia <i>a cura di Katia Angioletti</i>
	291	Bibliografia

La scelta delle immagini è dovuta a Giovanni Soresi. Le didascalie critiche sono state redatte da Paolo Bosisio.

Un sentito ringraziamento a Katia Angioletti che ha seguito in tutte le sue fasi la redazione di questo libro, e a Silvia Colombo, responsabile dell'archivio fotografico del Piccolo Teatro, e Franco Viespro, responsabile dell'archivio storico, che hanno collaborato alla scelta e alla predisposizione delle immagini.

PREMESSA

Il titolo che abbiamo deciso di assegnare a questo libro può certamente stupire tutti coloro che, conoscendo direttamente o indirettamente Strehler, sappiano ch'egli non ci ha lasciato alcuno scritto organicamente autobiografico. Certi ricordi della sua vita professionale specialmente si trovano disseminati nei testi che ha pubblicato, nelle interviste innumerevoli che ha rilasciato, nelle lettere indirizzate a singole persone e spesso ai suoi attori e ai suoi collaboratori riuniti in compagnia. Ma le parole non sono sufficienti a restituire nemmeno l'ombra di una vita artistica come quella di Giorgio Strehler spesa interamente nel teatro e per il teatro.

Arte effimera per definizione, esso infatti si rifiuta di esprimersi attraverso prodotti conservabili e perciò godibili anche da parte dei posteri che abbiano la fortuna di possederli o di visitarli. Il teatro si consuma nell'attimo stesso in cui si produce: solo in quell'attimo, alla presenza di un numero ben definito di spettatori, si consuma come un lampo di magnesio. E come questo, esso può lasciare traccia di sé nella memoria di chi lo abbia veduto, ma vaga, sfumata, imprecisa, irraccontabile.

Gli storici del teatro faticano per ricostruire la vicenda del teatro in epoca più o meno remota e cercano a tale scopo di porre a frutto tutti i documenti superstiti, di qualsiasi natura essi siano. E se nessun testimone, neppure la più sofisticata e 'fedele' video-audioregistrazione, può in alcun modo surrogarsi al fugace istante dell'evento teatrale, indubbiamente le tracce visive aiutano spesso più delle parole a restituire l'ombra radiografica di uno spettacolo che fu. Avevano ragione certamente i teorici del primo Novecento, da Appia a Craig, da Fuchs ad Artaud a sottolineare la natura cinetico-visiva dello specifico teatrale, a vario titolo e in diversa misura ridimensionando l'importanza dell'elemento verbale nella radice genetica dello spettacolo e perciò anche nella sua documentabilità.

Giorgio Strehler è stato, a parere nostro e della maggior parte delle persone che abbiano avuto la fortuna di assistere dal vivo ai suoi spettacoli, il maggior regista teatrale del Novecento, e non solo in Italia. A lui più che a chiunque altro spetta il merito di avere fondato la regia nel paese che, pur possedendo una tradizione scenica più illustre e antica e solida fra tutte le nazioni del mondo, si era adagiato nella affascinante consuetudine del Grande Attore di ottocentesca memoria, ritardando appunto con ostinazione l'avvento di un teatro profondamente rinnovato e rifondato per sfidare degnamente la diffusione di altri mezzi di comunicazione e spettacolo. A lui più che a altri va riconosciuto di avere aperto i palcoscenici italiani a repertori stranieri per noi inediti, al recupero e alla originale rilettura di classici ignorati o fraintesi. A lui spetta la paternità del teatro pubblico e finanziato in Italia, con la fondazione del Piccolo Teatro nel 1947: un teatro d'arte per tutti, libero dai vincoli di una programmazione commerciale, dalle censure e dagli opportunismi, dalla *corvée* ricreativa a beneficio delle classi più alte. Un teatro di profilo artistico elevato, un teatro di poesia nel senso in cui Strehler appunto intendeva tale parola: riflessione matura sulla realtà, ricreazione fantastica del reale, rilettura personale e rispettosa del testo, bellezza, leggerezza, sogno.

Creare un modo totalmente nuovo di esprimersi sulla scena, superando d'un balzo le obsolete tradizioni, senza per questo esercitarsi in sterili e solo rumorose sperimentazioni: ecco ciò che Strehler ha fatto, portando il teatro italiano dalla posizione di retroguardia alla vetta della produzione europea nel giro di qualche decennio.

Non passa anno, non occasione in cui chi ha avuto la possibilità di vedere alcuni almeno dei suoi spettacoli non abbia pubblicamente a ricordarli con nostalgia, assai spesso paragonandone la leggerezza, densa di pensiero e di intensità, con il peso opaco e rigido di tanti spettacoli d'oggi.

Noi abbiamo avuto una fortuna in più rispetto a tanti spettatori della nostra generazione e di quella immediatamente precedente (quella cioè di Strehler, uscita come lui dalla guerra): lo abbiamo conosciuto personalmente, ci abbiamo lavorato, possiamo affermare citandolo (con qualche imbarazzo) di essere stati considerati da lui due amici. Giovanni dall'interno del Piccolo dove ha trascorso tutta la sua vita professionale e Paolo dall'osservatorio universitario e, a volte, anche dal palcoscenico. E così un giorno ci siamo proposti a vicenda di provare a raccontare brevemente la straordinaria avventura teatrale di Giorgio utilizzando specialmente immagini e accompagnandole semplicemente con alcune parole. Una *biogra-*

fia per immagini, dunque, che si è trasformata in *autobiografia* in quanto Giovanni ha scelto le fotografie che pubblichiamo fra quelle che Strehler medesimo insieme a lui, in anni ormai remoti, aveva indicato come le sue preferite e quelle più rappresentative del suo modo di intendere la poesia della scena.

Sfogliare questo libro sarà per il lettore come sedersi accanto a Strehler e sentirsi raccontare da lui della sua vita nell'arte, attraverso il vivido ricordo fissato (e questo naturalmente è il limite inevitabile) negli scatti di chi (prevalentemente Luigi Ciminaghi) lo seguiva giorno dopo giorno, ora dopo ora, fra prove e recite.

Anche le parole che ha scritto Paolo, pur non avendo la pretesa di surrogarsi a quelle non scritte da Strehler, riprendono i ricordi di tante conversazioni avute con lui, di riflessioni comuni e condivise, oltre che, beninteso, di anni di studio e riflessione.

Affidiamo con umiltà il nostro lavoro a coloro che, avendo assistito di persona agli spettacoli di Strehler, desiderino una scintilla che faccia scattare la sua memoria emotiva e visiva, e a coloro che, non avendo avuto la medesima ventura, vogliano provare a far parlare le immagini, lasciando ai contrasti di luce, ai rapporti spaziali fra i corpi, alle evocazioni scenografiche il compito di riportare in vita, almeno per un attimo, ciò che è andato nella sua interezza, irrimediabilmente perduto.

PAOLO BOSISIO
Università degli Studi di Milano

GIOVANNI SORESI
Piccolo Teatro di Milano

Milano, agosto 2009

IMMAGINI CHE «FERMANO ATTIMI»

Intervista a Giovanni Soresi
di Katia Angioletti

Quale esigenza spinge Paolo Grassi e Giorgio Strehler ad attribuire una speciale importanza alla fotografia?

Paolo Grassi e Giorgio Strehler pongono grande attenzione alle attività di comunicazione, sin dai primi anni di lavoro al Piccolo Teatro.

Il Piccolo nasce infatti con un manifesto, che non solo indica in maniera netta, molto puntuale e dettagliata, la missione di un teatro che è teatro d'arte per tutti, ma si pone, foglio di carta stampata da leggere e da diffondere, quale riassunto dei punti essenziali di un programma artistico precisamente delineato e della politica culturale a questo sottesa. Ciò basta a intuire il profondo interesse rivolto da Grassi e da Strehler alle attività di comunicazione, che li porta a sfruttare le potenzialità di tutti i mezzi allora disponibili, in particolare la stampa, i manifesti, i volantini, e a valorizzare quanto possibile le operazioni dell'ufficio stampa in rapporto ai giornali, a profondere energie in direzione di una sempre maggiore sensibilizzazione di critici e intellettuali.

Accanto a questo lavoro attivo, mirato a diffondere il messaggio del Piccolo, i due fondatori cominciano a utilizzare il materiale stampato per costituire un archivio, che raccolga i materiali necessari a creare e confermare l'immagine del teatro: immagine intesa come testimonianza, come documentazione dell'attività, come modo per fissare nero su bianco tutto ciò che si era riusciti a costruire fino a quel momento.

A quel primo periodo risale, quindi, l'attività di documentazione fotografica, resa possibile dalla collaborazione di professionisti che si occupavano per lo più di foto di cronaca, ma che fornivano anche fotografie degli spettacoli.

Con il trascorrere degli anni e con il parallelo maturare dell'idea del Piccolo, dello 'stile Piccolo Teatro', di uno stile che voleva dire anche un modo diverso di operare e che implicava una differente cultura del lavoro, Grassi individua nella grafica la capacità di conferire forza maggiore alle attività di comunicazione dello stabile; Strehler, da parte sua, intravede nella collaborazione assidua con un fotografo, che passa dal fornire un servizio occasionale all'essere considerato un suo compagno di lavoro, un nuovo modo non solo di documentare gli spettacoli, ma anche di costruirne e di controllarne l'immagine.

Quando si verifica questo passaggio da una fotografia intesa quale mera documentazione, a una fotografia che si ponga, invece, quale emblema di un teatro e di un modo di 'fare' teatro?

Sono gli anni Sessanta. A mio parere, si avverte anche un forte influsso brechtiano, l'influenza di quello che Brecht aveva fatto al Berliner: ne ricordiamo il cerchio rosso, che fu uno dei primi loghi di teatro, collocato proprio sul tetto dell'edificio, così come ricordiamo la colomba di Picasso utilizzata come simbolo di pace, per fare capire che lo stesso Berliner intendeva porsi quale luogo di pace, di arte. Strehler è sensibile all'influsso del manifesto del Berliner, delle fotografie del Berliner, e soprattutto di un libro di Brecht, *Theaterarbeit*, che documenta gli spettacoli in modo sistematico, recando testimonianza di ogni loro aspetto, di ogni momento della loro genesi.

E la fotografia diventa fondamentale, una sorta di *storyboard* dell'idea, una traccia della storia che si vuole raccontare.

Strehler incomincia a lavorare con un fotografo milanese, Luigi Ciminaghi. Sono, appunto, i primi anni Sessanta quando Paolo Grassi gli commissiona un servizio fotografico sulla vita dei pescatori di Chioggia, per favorirne la comprensione delle strehleriane *Baruffe chiozzotte*. Nel 1964, Ciminaghi diventa il fotografo ufficiale del Piccolo Teatro di Milano.

In cosa consiste il lavoro di Ciminaghi al Piccolo?

Ciminaghi diventa non *un* fotografo di teatro, ma *il* fotografo di teatro, il fotografo del Piccolo Teatro. Viene portato dentro il teatro, in tutti i sensi, anche fisicamente: all'interno del teatro si costruiscono un laboratorio fotografico e un archivio. A Ciminaghi viene riconosciuto uno spazio suo, al quarto piano dello stabile di via Rovello, con una camera oscura,

con quelle vaschette per gli sviluppi (il lavoro era ancora tutto manuale, allora), con gli ingranditori, con le macchine fotografiche, con dei grandi proiettori per poter realizzare i ritratti in studio. E poi c'era un ampio spazio, c'erano due o tre stanze dedicate ad archiviare il materiale fotografico. Negli anni successivi, Ciminaghi ebbe anche un assistente: tanto era considerato fondamentale che il lavoro di archiviazione sistematica, di organizzazione e catalogazione fosse costante.

Così come Luigi entra a fare parte 'strutturalmente' del teatro, allo stesso modo entra a fare parte intrinsecamente del lavoro di Strehler: è vicino al regista nei momenti più importanti, soprattutto quando nasce un nuovo spettacolo. Quando Strehler incominciava a provare, Ciminaghi era lì: era lì dal primo momento fino alla fine; passava, in pratica, cinquanta giorni facendo fotografie, e ci lasciava, per ogni spettacolo, migliaia di scatti.

La fotografia, dunque, diviene per Strehler strumento imprescindibile per il proprio lavoro creativo e artistico, oltre che mezzo documentario di primario interesse.

Sì, perché Strehler inizia a vedere in essa la possibilità di controllare il proprio lavoro. Non vuole soltanto documentarlo, ma anche esaminarne le evoluzioni, seguirne le trasformazioni da una prova all'altra.

Ho moltissimi ricordi di quando io e Gigi arrivavamo a casa di Giorgio, oppure nel suo studio, con la scatola delle nuove fotografie di prova, e lui le metteva vicine a quelle di due giorni prima, di tre giorni prima, per vedere il passaggio che c'era stato, per vedere come si era trasformata l'espressione dell'attore, come si era modificata la luce, come era andato a definirsi il dettaglio di un costume, come si era precisata un'immagine della scenografia. La fotografia, insomma, diventa agli occhi di Strehler uno strumento, oltre che una testimonianza.

Strumento tanto più importante, quanto più si consideri la tendenza di Strehler a riprendere, talora a ripensare radicalmente i propri spettacoli.

La rielaborazione di uno spettacolo a partire dalla documentazione fotografica vale, infatti, anche per quelle opere che Strehler porta in scena più di una volta, nel corso degli anni. Il Piccolo ha sempre cercato di offrire un teatro di repertorio e sono numerosi i grandi spettacoli che restavano in scena due o tre anni e che venivano ripresi a distanza di qualche tempo.

Quando, per esempio, Strehler torna al Piccolo, nel 1972, apre con *Re Lear* e lo spettacolo va in scena dopo cinquantadue giorni di prove, in novembre; rimane in cartellone due mesi e poi viene ripreso l'anno successivo, viene anche portato sotto un tendone da circo di Teatro Quartiere, e poi ancora viene riproposto l'anno dopo per essere portato in *tournee* a Roma, e ancora a qualche anno di distanza a Parigi. In questo caso, certo, la fotografia è servita anche come documento per ritrovare un'atmosfera, un atteggiamento, come diceva Strehler un *gestus*, che rendessero l'idea di ciò che la scena teatrale voleva in quel momento significare.

Questo è sicuramente un aspetto fondamentale. Ma c'è anche un altro aspetto, divertente, che trova conferma negli anni. Strehler trascorrevano davvero molto tempo a guardare le fotografie. Si ritrovava nel suo mondo: le fotografie erano fonte di ispirazione e anche, in qualche modo, una sorta di 'cassaforte' di emozioni che lui, in quei momenti, andava ad aprire. Apriva i cassette, quelle scatole di tela rossa che gli avevo fatto confezionare perché vi conservasse le sue fotografie... Arrivava, le apriva quasi stesse aprendo uno scrigno, e ne fluiva l'atmosfera, ne sgorgavano i ricordi, ne era rievocato uno spettacolo.

In questo modo, Strehler giustapponeva uno spettacolo all'altro. Non posso dire che sistematizzasse il suo racconto artistico, ma lo ripercorrevano e vi scopriva relazioni sempre nuove. Divideva, fra l'altro, gli spettacoli in «spettacoli bianchi» e «spettacoli neri». Allora Gigi fotografava solo in bianco e nero, e ciò comportava che vi fosse una forte dominante di bianco nelle fotografie di alcuni spettacoli – mi vengono in mente *Il giardino dei ciliegi* o *Il campiello* – e una forte dominante di nero in altri spettacoli, come ne *Il gioco dei potenti*, in *Re Lear*, in *Temporale*.

Questo è solo un esempio di come Strehler utilizzasse la fotografia per raccontare i suoi capolavori, per definirli: aveva sempre un'idea molto chiara di quello che intendeva comunicare attraverso il teatro. Diceva sempre che mettere in scena uno spettacolo è raccontare una storia. E lui, questa storia, ce la raccontava, e ce la raccontava tante volte, ogni volta aggiungendo qualcosa, arricchendo lo spunto iniziale, che poteva essere la visione di un frammento di spettacolo, oppure poteva esserne il senso stesso. Aggiungeva sempre nuovi dettagli, spiegazioni nuove, nuova poesia, perché nella sua creatività andava prendendo forma una certa scena, ed era proprio quella scena in continua trasformazione, quella scena che andava perfezionandosi nella sua mente, la scena che lui condivideva con noi.

Cercava anche di trasporre questa sua creatività negli scritti; i grandi spettacoli di Strehler sono corredati da una documentazione straordinaria di note, che insieme alle immagini davano testimonianza della sua riflessione inesauribile.

Lo spettatore coglieva sempre tutto ciò che lo spettacolo voleva significare. La genialità di Giorgio consisteva proprio nel sapere presentare uno spettacolo con una pluralità di segni e con una molteplicità di significati eccezionali. In questo senso, la fotografia aveva un compito veramente arduo, che consisteva nel «fermare l'attimo», come diceva Strehler, cioè nel riuscire a cogliere un'immagine, all'interno di ogni spettacolo, che sapesse restituirne la sostanza.

«Fermare l'attimo», quindi, e condensare in un'immagine la quintessenza di un intero spettacolo.

Era assolutamente eccezionale. Noi spesso ricordiamo i manifesti o le foto di alcuni film che sono passati alla storia. Nella maggior parte dei casi, queste immagini sono costruite mettendo in posa gli attori, in modo da rendere quel determinato effetto, da trasmettere quel determinato significato. Con Strehler, invece, era necessario cogliere l'attimo all'interno dello spettacolo, afferrare quell'istante che fosse significativa e ne potesse divenire emblematico. Questo rappresentava una difficoltà notevole ed era proprio una conquista che si compiva insieme a Strehler: con il procedere delle prove, ci si avvicinava a trovare l'immagine che potesse essere la sintesi visiva dello spettacolo nel suo complesso, che lo condensasse in sé e, insieme, ne divenisse icona. In questo senso, dunque, uno dei compiti principali della fotografia consisteva nel raccontare una rappresentazione, nel perpetuarne la memoria, nel diventarne simbolo e rappresentazione a sua volta.

La fotografia non è quello che l'occhio dello spettatore vede, e non è nemmeno quello che vede l'occhio del regista: è un punto di vista, spesso è un particolare, magari un primo piano, che a teatro si coglie in maniera diversa. Io ricordo, per esempio, il volto straordinario di Carraro in *Re Lear*, quel volto che cambiava espressione, con le rughe che s'ingrossavano... E ricordo la mutevolezza di Valentina Cortese, e la dolcezza dei lineamenti di Andrea Jonasson ne *L'anima buona di Sezuan*.

Ma la fotografia è anche, in un certo senso, ambizione all'eterno, desiderio di perpetuare un'opera d'arte per sua stessa natura mutevole e transeunte.

Certo, la prima funzione della fotografia è, appunto, quella di fotografare. Diciamo però che questo fotografare, attraverso il processo che ho descritto prima, diventa lavoro artistico, perché anche il fotografo deve mettere in campo la propria creatività e non soltanto la propria capacità tecnica. Ciò non toglie che la professionalità, il mestiere fossero egualmente imprescindibili, dal momento che a quei tempi il lavoro fotografico in teatro comportava difficoltà ingenti, legate alle scarse potenzialità delle pellicole o a una luce non sufficiente. Bisogna tenere presente, infatti, che la luce teatrale non è quasi mai una luce fortissima, e in alcuni momenti essa deve essere ancora più fiavole, perché la lettura registica richiede atmosfere più tenui.

Ciminaghi, in questo, ha trovato una sua maniera, uno 'stile Ciminaghi' che si esprime in foto *flou*, capaci addirittura di evocare il movimento, fotografie particolari connotate da uno stile inedito.

Uno stile personalissimo, che matura parallelamente allo stile strehleriano, che nella luce trova uno fra gli elementi di maggiore suggestione.

Le fotografie, specialmente nel bianco e nero, sottolineano l'importanza della luce e, rguardate oggi, ci dimostrano quanto Strehler fosse un creatore di luci, un pioniere, e quanto lavoro – creativo non meno che tecnico –, quanto coraggio sperimentale ci fosse nell'uso che ne proponeva. Rivediamo le luci diffuse... Le inventa lui, queste luci straordinarie che sembrano uniformi, a volte un po' lattiginose, altre volte risplendenti, e poi questi panorami che diventano cieli, cui spesso Strehler aggiunge il sole o la luna che si muovono, addirittura, e disegnano la parabola del tempo, fanno da sfondo al trascorrere delle ore della giornata, magari di una *folle journée*. Il tutto, ottenuto grazie a effetti tecnici artigianali, ma di grande impatto artistico.

Strehler utilizza anche apparecchiature destinate al cinematografo, come i 5000 o i 10000, che non erano mai stati usati in teatro, o altri apparecchi cinematografici, come i *seguipersona*, con luci molto forti, i *bruti*, che erano a scariche di carbone e che successivamente, con un po' di supporto tecnologico, diventeranno gli HMX.

Ricordo una prova di *Arlecchino* dove, con Strehler, la luce si trasforma in

personaggio: lo rivedo mentre spiega che, con dei cerchi di luce, inseguirà Ferruccio Soleri; e ricordo un'altra splendida scena piena di creatività, nel *Faust*, dove un piccolo raggio di luce indica un cane che fugge.

Dal bianco e nero al colore. Come avviene questo passaggio?

Dal bianco e nero si passa al colore, ma prima ancora si passa dal bianco e nero secco e contrastato a un bianco e nero più vicino a quella che era la sensibilità luminosa del teatro. Abbiamo alcune foto nelle quali i bianchi si stemperano nei toni del grigio, con meravigliose mescolanze che attraversano infinite tonalità, e nelle quali il grigio trascolora nel nero attraverso sfumature inesauribili.

Si assiste, quindi, al passaggio da un bianco e nero molto contrastato a un bianco e nero che, invece, rende, attraverso le sfumature, un colore.

Succedeva anche una cosa, che ci stupiva sempre e che rendeva Strehler pazzo di gioia: le fotografie, che allora erano stampate manualmente su carta a base di sali d'argento, con il tempo, o con la luce, o con l'umidità si coloravano. Ci sono alcune foto del *Giardino*, alcune foto di *Campiello* che hanno assunto le tinte del giallo, altre foto che invece sono diventate azzurrine. Succedeva anche questo piccolo miracolo, che riempiva Giorgio di gioia.

Il passaggio al colore, per Ciminaghi, che aveva raggiunto una straordinaria maestria nel rendere in bianco e nero le atmosfere dello spettacolo, non fu semplice. Le pellicole a colori erano, infatti, meno sensibili di quelle in bianco e nero e avevano una grana grossa, cosicché quando si ingrandivano la qualità ne risultava penalizzata.

I primi tentativi non furono del tutto soddisfacenti. D'altra parte, le diapositive cominciarono a migliorare in termini di sensibilità, oltre che avere quella straordinaria prerogativa di dovere essere illuminate, di essere luce, di prendere vita attraverso la luce. La difficoltà consisteva, in questo caso, nel successivo passaggio alla stampa: una diapositiva poteva risultare perfetta, emblematica dell'atmosfera dello spettacolo, ma la stampa ne poneva in evidenza i difetti.

Ci volle qualche anno. Per alcuni spettacoli, noi abbiamo documentazione fotografica sia in bianco e nero sia a colori. Le foto a colori, però, costavano di più, costavano molto: stampare una fotografia a colori costituiva una spesa, e ciò precludeva di ottenere con il colore quel lavoro assiduo di documentazione che si poteva raggiungere con il bianco e nero.

Anche le diapositive, nonostante costassero come le pellicole in bianco e nero, erano scomode da gestire: ricordo tavoli colmi di mucchietti di diapositive, in mezzo alle quali si cercava quella necessaria, per poi non riuscire a vederla adeguatamente. Non se ne poteva fare un utilizzo analogo alla fotografia, non nella sua funzione di strumento di lavoro.

La fotografia a colori si arricchiva di potenzialità nuove, rendendo, appunto, il colore; ma comportava difficoltà ingenti.

Come nasce questo atlante iconografico?

Questo atlante nasce come album di famiglia di Strehler: per questo abbiamo deciso di intitolarlo *Autobiografia per immagini*. Lo possiamo definire 'album di famiglia' perché il teatro, gli attori, gli spettacoli erano la sua famiglia. Lui amava circondarsi di ricordi e quindi, tante volte, ci siamo trovati a riguardare le fotografie, a sceglierle, a catalogarle insieme.

In particolare nel 1987, in occasione del quarantennale del Piccolo Teatro, io gli proposi di pubblicare una sorta di 'enciclopedia' del Piccolo che ne tratteggiasse la storia: pensavo a uno o più volumi che raccontassero non uno spettacolo, e nemmeno la vita del teatro, ma che ne raccogliessero *tutti* gli spettacoli e testimoniassero la straordinarietà del lavoro di Grassi e di Strehler e la sua continuità, la sua coerenza, pure nella inesauribile varietà.

Avevamo del bellissimo materiale; in particolare, c'erano due libri che raccontavano la storia del Piccolo Teatro: uno, quello che per noi era il libro rosso, era dedicato ai suoi primi dieci anni, mentre l'altro, che definivamo il libro nero, presentava il primo ventennio. Il primo volume, con la sua copertina in tela rossa, era curato da Paolo Grassi, mentre il secondo, dalla copertina in carta nera lucida, era curato da Arturo Lazzari. Entrambi i libri parlavano del Piccolo e ne illustravano la storia, arricchendola con immagini della sala, dei lavoratori e naturalmente degli spettacoli principali: è, anzi, proprio grazie al libro rosso che possediamo alcune fotografie a colori della sala e dell'edificio, di cui altrimenti non disporremmo.

Il libro rosso rappresentò anche il primo tentativo di sistematizzare l'archivio, che venne effettivamente costituito all'inizio degli anni Settanta e affidato a Laura Lombardi, con il compito precipuo di organizzare la documentazione, e allo stesso Ciminaghi, incaricato di raccogliere non solo le sue fotografie, ma anche quelle che erano state scattate prima del suo arrivo, per catalogarle.

Io proposi a Strehler di pensare a una pubblicazione che includesse tutti