

Violeta P. Popescu

DALL'EST ALL'ITALIA
viaggio di un'artista

Il teatro di Maria Stefanache



EDIZIONI DELL'ARCO

© Copyright 2007
EDIZIONI DELL'ARCO® - Ediarco srl
Via Morgagni, n. 10 - 40122 Bologna
Via Voghera, n. 9/a - 20144 Milano
www.ediarco.it - www.consorzioequilibri.it
info@ediarco.it

Prima edizione: settembre 2007
Seconda edizione: giugno 2008

Progetto grafico copertina: Miroslava Ledo (*miroslavart@yahoo.fr*)

Contatti:

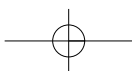
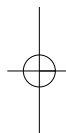
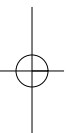
Violeta Popescu: *vio_popescu@hotmail.com*

Maria Stefanache: *stefanache@alice.it*

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Stampato presso la Digital Print Service Srl - Segrate (MI)

*Dedico questo libro
a mio marito Gabriel
e mio figlio Teodor*



PREFAZIONE

L'intervista di Violeta P. Popescu a Maria Stefanache ci offre un testo di grande interesse, per l'evoluzione di una personalità e per un percorso culturale. La personalità è quella di un'artista teatrale, attrice, regista, manager. Il percorso culturale ci porta dalla Romania a Roma, Venezia e Milano, attraverso un'esperienza iniziata da allieva e culminata, oggi, nel Centro Produzioni Teatrali. Maria è di origini greche, quindi antiche, anche se come dice, "nata in una famiglia numerosa e modesta". Vi è dunque una sorta di impronta nel suo rapporto con le origini del teatro, quello della Grecia classica, per il quale oggi dice che "il testo del teatro greco non è antico, al contrario è molto moderno, attuale", perché "i greci si sono ispirati dalla psicologia umana, erano così semplici che oggi il loro teatro può sembrare anche banale! (...) ci ritroviamo a rimodellare, ricostituire quella forma di teatro e riscoprire le sue risorse straordinariamente ricche. Abbiamo bisogno di ritornare alla semplicità".

Questo ritorno è, per Maria Stefanache, lo sviluppo di un percorso contraddistinto dall'incontro con importanti personalità, da Andrei Serban in Romania a Grotowski in occidente (non ne può diventare allieva diretta perché voleva solo giovanissimi, ma è stato comunque un grande punto di riferimento) a Lev Dodin e Strehler, il maestro che mi pare, a quanto racconta, più ha contribuito alla sua formazione.

Tra i molti elementi di interesse che questa biografia artistica suggerisce al pubblico italiano, due sono certamente di particolare rilievo: il punto di partenza dalla Romania e la straordinaria tenacia della personalità che ci viene presentata.

La Romania è entrata da poco nella Comunità Europea, ci è entra-

ta anche portando un diritto di cittadinanza ai rom che sovente preoccupa. Gli italiani diffidano, ma la Romania, a parte la componente latina presente anche nel nome, è un paese di grandi tradizioni culturali. Maria ce lo fa capire attraverso la storia del teatro romeno, che, pure in un contesto politico-culturale non favorevole, ha maturato esperienze positive, che ci narra, anche durante il regime comunista (e i suoi postumi, come l'invasione dei minatori a Bucarest nel 1990).

Per quanto concerne lo sviluppo della personalità, al di là dell'eccezionale talento artistico, è meravigliosa la tenacia grazie alla quale esso è stato coltivato. Per poter arrivare dove è arrivata, sino alla regia, alla scuola, al Centro di Produzioni Teatrali, Maria ha dovuto fare di tutto, dalla baby sitter alla traduttrice, e racconta: "Le mie giornate erano così: al mattino, baby-sitter con due bambini, oppure traduzioni, poi al Piccolo per assistere alle prove di Strehler e poi le mie prove in Via Larga... Arrivavo a casa che mi addormentavo vestita, e il giorno dopo tutto da capo".

Maria ritiene di essere stata accolta positivamente in Italia e la sua tenacia è stata premiata. Ci propone i suoi motivi ispiratori: "Oggi con la mia arte vorrei difendere il mio popolo, sono un'artista e mi sento in dovere di dare un'immagine degli artisti e della cultura romena".

Lo fa attraverso il teatro, perché, sostiene, "fare arte significa donare all'uomo un altro mondo che gli permetterà di elevarsi, di completarsi e di superare la propria condizione umana e raccordarsi con la Divinità".

Ma, anche se favorisce questo raccordo, come ricorda Violeta P. Popescu, l'idea di Maria è quella di un teatro come "cerimoniale laico", come risulta chiaramente dagli esempi formativi che propone: il metodo della "memoria passata del personaggio", che nel libro ci illustra attraverso i monologhi di Elena, di Ofelia, di Lisistrata; un interesse "per le donne antiche e per quelle di oggi", che è anche

la ragione per la quale Maria Stefanache mi ha chiesto la prefazione per questo lavoro.

Ci siamo incontrati durante una conversazione sulle ribellioni femminili, dalle baccanti e dalle amazzoni alle gnostiche e alle “streghe”; sono lieto che le mie tesi abbiano interessato Maria abbastanza perché mi chiedesse questa sorta di prosecuzione.

Il teatro greco è un meraviglioso prodotto della cultura occidentale, si può dire che ne è l’inizio; Euripide è ovviamente un personaggio eccezionale e trovo significativo che il libro cominci citando la *pièce* “Euripide e Le Tragedie Femminili” del 2005.

Ma questo meraviglioso prodotto, la tragedia greca, era anche un prodotto terribilmente maschile e maschilista: era un rito civico, appunto un “cerimoniale laico” in cui le donne non potevano recitare, così come avveniva nel teatro shakespeariano, pure ovviamente molto caro a Maria: le attrici cominciarono ad avere un ruolo sociale nel Settecento inglese. È esemplare, nella storia della cultura occidentale, che le grandi figure femminili entrate nell’immaginario collettivo, da Antigone a Elettra, da Ofelia a Cordelia, siano state interpretate sulla scena, al tempo nel quale furono inventate e create da geni teatrali, non da donne, ma da uomini travestiti da donne. Maria, nell’Atene classica come nella Londra elisabettiana, non avrebbe potuto essere attrice, tanto meno regista e manager, come oggi è grazie alla sua costanza. Anche in una società nella quale il riscatto femminile è cominciato all’inizio del Novecento, anche per il diritto di voto, espressione di quel rapporto tra questione femminile e sviluppo della democrazia che era uno dei temi della nostra conversazione: le ribellioni femminili duramente repressesino ai roghi delle “streghe”, ma anche occasione per una risposta maschile non in termini di pura repressione ma di salto politico-istituzionale. Ed ecco quindi la democrazia assembleare della “polis”, la democrazia rappresentativa all’origine del moderno stato di diritto, e l’eco di questa dialettica in Euripide come in Shakespeare.

Se Shakespeare fosse nato donna, ha scritto Virginia Wolf, ella sarebbe morta giovane, di stenti in una strada di Londra. Non le sarebbe stata sufficiente la tenacia per sopravvivere autonoma. Credo che il teatro di Maria sia anche una rivincita al femminile, la donna che può finalmente essere protagonista, anche se il suo ruolo sociale non è ancora paritario, perché non credo, come sostengono alcune filosofe femministe italiane, che il patriarcato sia stato sconfitto.

La mia ultima osservazione è di ordine strettamente attinente alla cultura politica e penso possa interessare Maria Stefanache, anche perché potrebbe essere un soggetto teatralmente attraente.

Questo libro, nella prima parte, racconta l'esperienza dell'artista nella Romania comunista. Il comunismo romeno, con i coniugi Ceausescu (lei alchimista) ha avuto un carattere particolare rispetto agli altri comunismi dell'est, così come anche la Legione dell'Arcangelo Michele di Codreanu con la sua Guardia di ferro.

È un aspetto della cultura romena, in senso lato, che potrebbe essere approfondito da chi, come Maria Stefanache, si propone, con la sua arte e con il suo teatro, di difendere il suo popolo, di dare un'immagine degli artisti e della cultura della Romania.

Giorgio Galli

INTRODUZIONE

LA REGISTA MARIA STEFANACHE

Il teatro visto come donazione artistica e permanente innovazione

Per riuscire a conoscere il teatro di Maria Stefanache, bisogna andare a vederla lì dove lei si sente a suo agio, dove mostra il suo sorriso, il suo fascino, la concentrazione per ciò che ritiene essere la parte più importante della sua vita. Infatti il confine tra le due dimensioni della vita - personale e artistica - si cancella e si fonde in maniera viva e creativa nel suo atto artistico. E dove si può collocare questo percorso di conoscenza e analisi se non nel luogo in cui l'artista si trasforma, dove si avvicina all'anima dei suoi compagni d'arte, e dove qualunque parola, gesto, attitudine annuncia il germe dall'incessante creazione, che si raffigura non tanto sul palcoscenico, quanto dietro le quinte?

L'occasione si presentò con l'audizione per "Euripide e le Tragedie femminili", nel 2005, di cui Maria firmava la regia.

Era davvero una fortuna iniziare ad avvicinarmi al lavoro di Maria Stefanache in uno spazio che non era un teatro, ma che ne ricreava l'atmosfera non tanto grazie a luce e accessori quanto grazie alla forza dei presenti che lo rendevano "vivo". Quel giorno, quelle ore di prova con le giovani artiste, sono state rivelatrici per la scoperta dell'atto creativo di Maria Stefanache...

Mezzogiorno... In seguito alla conversazione telefonica, mi recai a passo lento, verso un antico palazzo milanese, pensando che ritardare rientrasse nell'abitudine degli artisti. Arrivata al luogo di incon-

tro, al contrario di quanto pensassi, tutto stava per iniziare... Dovetti abbattere il mio primo preconconcetto...

– Ragazze siete pronte? Tutto bene?

Col sorriso sulle labbra e il calore nello sguardo, Maria iniziò la sua audizione. I miei preconconcetti sembravano imbattibili: mi aspettavo che quest'audizione sarebbe finita relativamente presto. Una generale presentazione del progetto, un respiro profondo per allentare la tensione, un sorriso incoraggiante per tutte e Maria era riuscita a trasformare una sala dall'aria impersonale in uno spazio in cui si poteva esprimere l'energia delle attrici.

Il mio secondo preconconcetto fu anch'esso abbattuto e questo mi incuriosì ulteriormente. La semplice audizione che mi aspettavo si era trasformata in una lezione di pedagogia, di comunicazione e donazione. Maria aveva preparato la sua audizione come se fosse un regalo artistico, simile a delle prove per un grande spettacolo, in cui non c'era spazio per vincitori e vinti.

Dopo una breve presentazione in cui le attrici dicevano anche il titolo del monologo che avevano preparato per l'occasione, Maria spiegava le regole dell'audizione: ciascuna avrebbe dovuto improvvisare su delle battute che appartenevano ai ruoli principali della *pièce*, e terminare con una prova di canto dal repertorio popolare romeno. Trascorsi lunghe ore a guardare Maria Stefanache concentrarsi al massimo e a osservare come nessun muscolo del suo viso si muoveva, a eccezione del momento finale di ogni prova quando la candidata veniva ripagata con un sorriso incoraggiante. Sul suo viso nessuna traccia di noia o di stanchezza, che dopo tante ore sarebbero state comprensibili.

Dopo quel lungo e difficile giorno mi avvicinai di più a Maria, pensando allo "stato d'animo" di cui parlava spesso. I materiali informativi che io possedevo prima di incontrarla la mostravano quando studiava ancora a Roma, destreggiandosi grazie al suo talento e alla sua tenacia. L'avrei ritrovata più tardi sulla prima pagina del

Corriere della Sera nelle vesti della “regista che scommette sui giovani”, poi fra le riviste di critica teatrale italiana come firma di articoli in cui emerge come un ritornello il desiderio di un teatro “vivo e vero”, di “emozioni” che dovrebbero provare sia l’attore che lo spettatore. Ero venuta per informarmi, per crearmi dei punti di riferimento su una persona, sul lavoro di un’artista e avevo scoperto che ciò che cercavo, in realtà, era la risposta alla domanda: che teatro può offrire Maria Stefanache?

Un teatro che si proponeva come una comunicazione totale, da cuore a cuore, da mente a mente. La presenza di tutte quelle attrici all’audizione trovava la sua giustificazione: si trattava di una lezione di teatro e non di una semplice prova. Maria come regista e pedagogo riportava alla luce l’energia, facendola splendere. Ho scoperto la comunicazione e il dialogo, un dialogo rapportato non tanto alle nuove tendenze teatrali, alla moda del momento, quanto a una ristrutturazione del rapporto regista-attore e attore-spettatore.

Il mio desiderio di collocare il teatro di Stefanache in certi canoni era fallito, l’accordo con il teatro italiano o con quello di tipo occidentale ritrovava il suo senso solamente se valutato nel tempo e nello spazio. La rappresentazione confrontata con un certo tipo di eredità culturale sia romena che italiana era fortuita e artificiale in quanto ciò che per lei contava davvero era l’aspetto dell’innovazione e dell’originalità.

Il lavoro di Stefanache appartiene, oggi come allora, a una persona che vede la sua opera sempre non nel suo stadio finale ma nel suo permanente inizio, in rapporto a se stessa e all’atto della sua creazione. Per questa ragione, ha rifiutato persino l’idea di costruirsi una famiglia, ha rifiutato una vita comoda, gettandosi nell’avventura della ricerca e dell’esperienza nel teatro.

Una volta finita l’audizione ho deciso di seguirla nella creazione dello spettacolo scoprendo così la maniera e la visione della regista Stefanache. Lo spettacolo “Euripide e le Tragedie femminili”

rappresenta un tema universale, il messaggio del dialogo resta vivo sia sul palcoscenico che al di là del palcoscenico. Un regista percepisce e si rende conto molto bene di ciò che succede tra i suoi simili e tenta, attraverso lo spettacolo, di captare aspetti della società in cui vive. Un tema classico rimane sempre di moda, proprio grazie alla sua classicità.

Nella lunga intervista, che costituisce l'elemento portante di questo lavoro, ho chiesto a Maria Stefanache di riflettere sul suo percorso artistico a partire dalla Romania sino a ora. L'intervista è stata realizzata in parecchi incontri a partire dalla fine del 2005 e unico testimone dei nostri incontri è stato un registratore.

Ho conservato il carattere di colloquio, mantenendo intatta la spontaneità del dialogo.

- 1 -

RADICI

*Il mio destino e la mia fortuna mi hanno portata
in Italia...*

Iasi-Bucarest-Roma è stata la prima tappa del viaggio di Maria Stefanache, giunta in Italia alla fine del 1992, e ha coinciso con l'inizio del suo lungo cammino di preparazione e maturità artistica. Maria proviene dalla Romania, un paese dell'est di regime comunista, impronta che per l'Italia e per l'occidente in genere rappresenta un biglietto da visita probabilmente non significativo.

La storia rimane tale e nessuno al mondo può cambiare una realtà vissuta. Il caso artistico di Maria Stefanache è emblematico: è la vicenda di una giovane che lascia un'eredità culturale, per quanto limitata (così come è successo con la Romania circa cinquanta anni fa), raggiunge un posto privo di timori e si lancia nell'avventura di una nuova istruzione di carattere artistico.

Quando conobbi Maria provai la curiosità di un romeno giunto da poco tempo in occidente, quella curiosità generale di scoprire le proprie radici, sebbene a prima vista non molto trasparenti. Maria Stefanache, pur avendo adottato come seconda patria l'Italia e la lingua italiana, giorno per giorno rivelava il luogo da dove veniva attraverso il suo esercizio artistico. Cosa che mi sarebbe, d'altronde, stata confermata, anche dagli articoli pubblicati su di lei; uno di questi in particolare, scritto da Lucio Calimani e suggestivamente intitolato "Lezione romena di teatro a Venezia": *"Quasi scomparsa la sperimentazione, con un teatro affidato ai soliti baroni carismatici"*

e agli abbonamenti coatti della buona società, con registi che si dannano l'anima per pensare a qualcosa di nuovo (...) e, per finire con i tagli alla spesa pubblica che da che mondo è mondo azzannano per prima sanità e cultura, ci voleva una lezione romena per respirare finalmente un po' di palcoscenico buono...".

Indipendentemente oppure no dalla volontà dell'artista, l'origine della cultura di cui fa parte si evince probabilmente dalla sua forza e dal tipo unico di esperienza che l'artista portava con sé dalla cosiddetta prigione comunista. Il teatro rappresenta un bene nazionale per ogni popolo e, per il popolo romeno durante l'intero periodo comunista, il teatro è stato un alleato, un supporto per la sofferenza e per la mancanza della libertà di parola. Registi e attori, attraverso il loro messaggio codificato, avrebbero creato la valvola di resistenza del popolo romeno.

In breve, il teatro romeno è apparso relativamente tardi (il XIX secolo) rispetto agli altri spazi culturali europei. Gli spettacoli di teatro in Romania avevano inizialmente un'impronta di divertimento e venivano interpretati presso le corti signorili oppure esistevano sotto forma di teatro popolare. Gli inizi dello spettacolo drammatico si ritrovano nelle forme primitive di teatro popolare autoctono in occasione di riti magici, feste e cerimonie. Nel Medioevo gli spettacoli di teatro popolare erano organizzati presso le corti principesche o dei ricchi feudatari e avevano carattere popolare. Nel 1817 è stato inaugurato il Teatro di Oravita, il primo teatro in lingua romena e nel 1818, il Teatro di Arad. Nel 1819, al Teatro Cismeaua Rosie di Bucarest viene presentata "Ecuba" di Euripide, che aveva come protagonista Ion Heliade Rădulescu, un noto scrittore, linguista, uomo politico, animatore della vita culturale romena di quel periodo. La *Società Letteraria*, fondata nel 1827, ha stimolato la vita teatrale di Bucarest. I promotori hanno fondato la Scuola d'arte drammatica e hanno reso permanenti le rappresentazioni teatrali. Nel 1836 è apparso, a Iasi, il Conservatorio filarmonico-drammatico e nel 1848 è stato

fondato il Teatro Nazionale di Iasi, mentre nel 1852 è stato fondato il Teatro Nazionale di Bucarest, con una platea da mille posti. Il creatore del teatro romeno è stato lo scrittore e drammaturgo Vasile Alecsandri (1821-1890), nome che prenderà il Teatro Nazionale di Iasi dopo la sua morte. A gettare invece le basi del teatro romeno originale è stato il narratore e drammaturgo Ion Luca Caragiale (1852-1912), attraverso la sua grande ed eccezionale opera. Dei grandi attori che si sono affermati nei primi decenni di attività del Teatro Nazionale di Bucarest fanno parte Grigore Manolescu, Stefan Iulian, Aristizza Romanescu, C. I. Nottara, Aristide Demetriad, Ion Brezeanu. Le prime rappresentazioni, fatte da artisti amatoriali, hanno luogo in Romania, a Iasi nel lontano 1814 e a Bucarest nel 1818, considerate le vere e proprie capitali culturali romene. Verso la metà del secolo, il desiderio di teatro della società romena ha determinato una presenza quasi continua delle truppe straniere in entrambe le capitali e ci sono state le prime rappresentazioni in lingua romena. Le più numerose rappresentazioni di teatro erano in lingua francese perché gran parte degli intellettuali romeni erano affezionati alla cultura francese e istruiti presso i centri universitari della Francia. L'anno 1852 ha portato con sé l'apparizione delle prime *troupe* teatrali indipendenti. La vita del teatro romeno, dopo il 1948 ha assistito a grandi cambiamenti dovuti alla legge della nazionalizzazione, e i teatri e le compagnie private di teatro hanno smesso di esistere. Com'era normale, le influenze sovietiche avrebbero improntato anche il mondo della scena romena.

La sovietizzazione della cultura romena è iniziata soprattutto dopo l'ingresso degli eserciti sovietici. Dopo la conquista del potere politico e delle istituzioni statali l'economia e la cultura furono i loro obiettivi principali. Nel settore culturale, la sovietizzazione proseguì in due direzioni: la prima consistette nella sostituzione degli intellettuali autentici con intellettuali aperti a compromessi politici. Il teatro, come anche la letteratura, fu influenzato dalla cultura

proletaria. La seconda si concretizzò nella censura dei repertori e la promozione di artisti di scarso valore, l'epurazione delle università, il passaggio dei teatri alla proprietà dello stato e il cambiamento della struttura sociale del pubblico che furono strumenti usati per promuovere queste nuove idee. Il teatro si trovò dopo il 1945 sotto il segno della censura e diventò uno strumento della propaganda politica nel contesto dello sviluppo dell'idea di artista di stato. Il processo di sovietizzazione produsse forti mutamenti nella vita intellettuale romena, almeno al livello degli atteggiamenti, dei valori e dei rapporti con il mondo culturale occidentale. A partire dagli anni '60 nel teatro romeno si iniziò a respirare aria di libertà, il fantasma della cultura del proletariato si fece però sentire fino al crollo del comunismo. Sono rimasti anche oggi tanti ricordi di quegli anni quando gli spettacoli di teatro si svolgevano in sale ghiacciate, con gli spettatori avvolti nei loro cappotti, con i cappelli che coprivano bene le orecchie. Gli attori e le attrici rischiavano la loro salute nonché la loro carriera, interpretando spesso dei ruoli a una temperatura di cinque gradi sotto zero! Ricordi del passato, che ormai si è trasformato in un aspetto costruttivo, resistente della vocazione artistica. Probabilmente, pochi dei colleghi italiani entrati in contatto con Maria sapevano o erano coscienti che lei, da artista, portava queste stigmate dell'arte oppressa e che un nuovo spazio aperto e un nuovo statuto di libertà la rendevano determinata ad accettare l'avventura di una nuova patria, e rappresentavano un ruscello che aspettava di emergere dalle sue profondità nascoste.

Con tutto ciò si può affermare che il periodo comunista non ha rappresentato un gelo completo per l'arte in Romania, essendo stato un periodo in cui si sono imposti sui palcoscenici del mondo grandi registi di teatro come: Liviu Ciulei, Lucian Giurchescu, Radu Peniulescu, Lucian Pintilie, Andrei Serban, David Esrig e tanti altri. Il contesto politico ha fatto sì che molti di loro si siano affiliati alla diaspora, diventando così nomi importanti nel teatro internaziona-

le. Dopo il 1989, il teatro romeno si è imposto attraverso rappresentazioni di successo sui grandi palcoscenici mondiali, grazie anche ai suoi attori eccezionali e a una regia originale appartenente ai registi elencati sopra e ancora a Silviu Purcarete e a Mihai Maniutiu. Questi sono alcuni riferimenti informativi e assolutamente generali sull'immagine di un teatro romeno che, nonostante tutti gli ostacoli imposti principalmente dal contesto socio-politico, ha fatto sì che attraverso i suoi messaggeri fosse possibile oltrepassare i confini della Romania, portando il messaggio puro e vivo di una vera arte. Si è tracciato così anche il breve contesto storico e culturale da cui proviene Maria Stefanache che svela i lati caratteristici che costituiscono lo specchio delle sue radici, radici che si sono inserite armoniosamente nel nuovo quadro culturale e artistico italiano.

INTERVISTA

Sei nata a Iasi però pare che le tue origini siano greche.

Sono nata in un villaggio situato a venti chilometri di distanza dalla città di Iasi, in una famiglia numerosa e modesta, eravamo sette figli. Quando avevo sei anni la mia famiglia si è definitivamente stabilita a Iasi, dove ho fatto gli studi elementari, poi il liceo. I miei genitori non avevano una preparazione intellettuale, ma la cosa che ricordo è che noi tutti in casa, genitori e figli, leggevamo dei libri di cui alcuni presi in prestito dalla biblioteca. Più tardi ho scoperto che le origini di mio padre sono greche, più esattamente cretesi, il mio bisnonno proveniva da Creta e migrò in Romania via mar Nero alla fine dell'800.

La città di Iasi, dove sei nata, rimane un riferimento importante per lo sviluppo teatrale romeno. Com'è iniziata per te questa avventura artistica? Sei nata in una famiglia di artisti?

I miei genitori sono stati tutta la vita dei semplici lavoratori, mia madre infermiera e mio padre panettiere. Con la cultura teatrale non avevano niente in comune. La mia passione per il teatro nasce da quando ero piccola e guardavo in tv le storie raccontate ai bambini da un'attrice che mi affascinava. Poi al liceo ho frequentato un ragazzo che mi ha portato per la prima volta al Teatro Nazionale Vasile Alecsandri: il mio stupore è stato grande quando ho visto tutta questa gente dal vivo che si muoveva sul palco e io mi trovavo così vicina a loro che potevo quasi toccarli.

Si recitava "Il giardino dei ciliegi" di Cechov e l'attrice Adina Popa che interpretava Liuba mi aveva conquistato il cuore con il suo monologo che inizia con "I miei peccati..." nel secondo atto, prima scena. Recitava e le lacrime le scivolavano dagli occhi e nel vederla anche sul mio viso si scatenò un fiume di lacrime... Questa fu la mia prima esperienza in teatro e quel giorno scoprii la mia passione. Iniziasti a frequentare così spesso il Teatro Nazionale che le signore che facevano entrare le persone in teatro mi conoscevano talmente bene che non mi chiedevano più il biglietto... tante volte infatti mi mancavano i soldi per comprarlo.

E questa fu l'attrazione ma, i primi passi?

Ho seguito anche io le scuole che esistevano allora. Mi iscrissi alla Scuola Popolare delle Arti, che aveva un corso di regia di due anni, poi ho fatto teatro amatoriale a *Casa Sindicatelor* (La Casa dei Sindacati) e *Casa Pionierilor* (Casa dei Pionieri).

Le scuole del tuo tempo... Sentire parlare oggi di Casa dei Pionieri e Casa dei Sindacati suona un po' strano... Queste denominazioni conservano l'impronta di quell'epoca, le forme di un regime comunista oggi sparito?

Sì, così sembra ora, ma all'epoca non potevi fare altro; e devo dire

che le persone che insegnavano in queste scuole erano dei veri pedagoghi. Ho iniziato a fare teatro quando studiavo al liceo, ho continuato a farlo alla Casa dei Sindacati di Iasi e alla *Casa Tineretului* (Casa dei Giovani) dove ho lavorato allo spettacolo “Take, Ianke si Cadir”, sotto la regia di Ion Lascar. Parallelamente ho frequentato per due anni la classe di regia di Ion Burlacu, alla Scuola Popolare delle Arti. All’epoca, mentre frequentavo il liceo, la mia idea era di diventare un’attrice ma l’azzardo mi ha portata alla classe di regia...

E che ricordi hai a proposito della Casa Sindicatelor? Ti ricordi di qualcuno, mi riferisco ai professori, o ad artisti?

L’attore Valeriu Oteleanu mi aveva incoraggiata molto e mi aveva fatto capire che non mi dovevo arrendere... Aveva peraltro parlato con mia madre, lei avrebbe dovuto sostenermi, qualora io avessi seguito il cammino dell’arte, poi Ion Lascar... Entrambi per me sono stati persone speciali, si impegnavano profondamente in tutto ciò che facevano.

Tutte queste strutture culturali, per chiamarle così, davano la possibilità ai giovani di trovarsi un luogo di formazione. Era molto impegnativo per te, dal momento che tutte queste frequentazioni avvenivano al di fuori della scuola?

Questi erano i primi luoghi di formazione, poi chi voleva continuare la strada intrapresa doveva sostenere gli esami all’Accademia di teatro a Bucarest; in provincia in quel periodo queste erano le uniche possibilità per imparare e fare pratica sul palco... Chi era più fortunato si pagava le lezioni private ma non era il caso mio, i miei non potevano pagare le lezioni, eravamo in nove persone a casa.

Hai finito di frequentare il liceo e queste scuole e dopo ti sei recata a Bucarest per fare l’esame che ti avrebbe poi permesso l’ammissione all’Accademia di Teatro...

Sì, dove inizialmente non sono stata ammessa. D'altronde sapevo che c'erano pochi posti disponibili, sapevo che l'ammissione era molto difficile, ma ci speravo lo stesso. Questo era il cammino che avevo scelto per me e non dovevo assolutamente arrendermi nonostante l'insuccesso. Nel corso degli anni ho sostenuto più volte l'esame d'ammissione all'Accademia e arrivavo sempre a sostenere l'ultima prova. Per arrivarci bisognava superare prima altre due prove eliminatorie, più una prova scritta di cultura generale e storia del teatro. La verità è che c'era troppa corruzione, venivano ammessi solo i figli di papà, i raccomandati, e quelli con gli agganci politici... Immagina una come me che non conosceva nessuno a Bucarest, che non sapeva nulla di come doveva organizzare l'esame, che non aveva fatto la preparazione privata con uno dei docenti dell'Accademia e con tutto ciò, riusciva lo stesso a passare le prove eliminatorie...

Alla fine mi sono resa conto che non avevo *chance* di entrare visto che i posti disponibili erano otto e i candidati millecinquecento!

Ho dovuto aspettare tanti anni per poter realizzare il mio sogno di studiare alla facoltà di Teatro: fin dopo la Rivoluzione dell'89.

E nel frattempo, come era di moda, avevi iniziato il pellegrinaggio nei teatri di provincia?

Sì, dal 1982 al 1990 ho lavorato nei teatri di provincia: prima a Satu Mare, poi a Suceava, infine a Iasi, al Teatro Nazionale. Comunque, era importante che esistesse un modo alternativo di fare teatro per quelli che non avevano ancora il diploma. A Satu Mare il teatro era strutturato in due sezioni, in lingua romena e magiara, e quel teatro ha rappresentato il mio debutto, lì ho capito di sentirmi veramente bene sul palcoscenico.

Dopo due anni di teatro a Satu Mare, per miracolo, prendeva vita una sezione di teatro a Suceava, sezione appartenente al Teatro

Nazionale di Iasi. E dico per miracolo perché leggendo l'articolo "Teatrul municipal Suceava - o ctitorie risipita" (Il Teatro Municipale Suceava - un'opera dispersa) la sua apparizione sembrava una piccola odissea in quei tempi. Il tuo nome era menzionato lì.

Sì, è così! Questo accadeva in un periodo in cui assumersi delle responsabilità di questo genere non era facile, in quanto tutto arrivava "dall'alto". Mircea Radu Iacoban che era anche il direttore del Teatro Nazionale di Iasi aveva avuto un ruolo importante in questa vicenda per me fortunata.

L'innovazione di questa sezione di teatro ha rappresentato un miracolo anche per te: ti dava la possibilità di avvicinarti a casa tua.

Beh sì, fu un miracolo! Perché nel momento in cui ho sentito di questa nuova sezione di teatro che peraltro si trovava nella mia zona mi sembrava una grande opportunità. Il Teatro Nazionale di Iasi, negli ultimi anni, era quasi chiuso per gli attori, l'apertura di una nuova sezione significava implicitamente l'arrivo di nuovi attori nella zona bucovina, che dovevano poi essere trasferiti a Iasi.

Quali attori erano venuti a Suceava? Potrei dire una città non priva di una tradizione teatrale e artistica...

Sono venute due classi intere di attori appena diplomati con Olga Tudorache e Sanda Manu.

Mi ricordo che noi tutti avevamo ricevuto in locazione delle abitazioni. Ciò rappresentava una grande attenzione nei confronti degli attori.

Parlando di questa "attenzione" vorrei ricordarti che il fatto che gli artisti ricevevano in locazione gli appartamenti era una cosa ben nota, praticata, e non era un caso particolare del Teatro di Suceava. Questo perché uno degli obiettivi principali del partito

comunista era quello di non incoraggiare il trasferimento da una città all'altra. È noto il fatto che in quell'epoca se qualcuno voleva stabilirsi a Bucarest era necessario possedere una carta d'identità (così eri legato al posto di lavoro). Potevi essere trasferito da una città all'altra solo nel caso in cui avessi assicurato il posto di lavoro. Se volevi rimanere a Bucarest per lavoro avevi bisogno della carta d'identità con residenza. Era una sorta di condizionamento.

Infatti! Quest'attenzione aveva altre ripercussioni. Motivo per cui tanti intellettuali hanno sofferto mandati "per forza" lontano da casa nei posti dove il lavoro non mancava... Comunque gli artisti in quel periodo erano privilegiati, cosa che oggi rimane solo un bel ricordo.

Hai lasciato il teatro di Suceava, avendo lo statuto di professionista nel 1990?

Sì, da noi esisteva questa normativa: dopo dieci anni di pratica sul palcoscenico ti davano lo statuto di professionista, previa una decisione del consiglio direttivo del teatro. Questa cosa voleva dire più soldi e ruoli anche da protagonista. Quegli anni furono per me esperienza... Decine di spettacoli in tutte le città della Romania, nei villaggi della Moldavia, insomma era un'effervescenza artistica unica. Ho avuto anche un ruolo da protagonista, il personaggio di Anna in "Napasta" scritta da I. L. Caragiale. Ho vissuto un periodo meraviglioso: colleghi straordinari, bravi registi, peccato però che tutto è andato perso dopo la Rivoluzione dell'89. È stato anche l'anno in cui sono tornata a sostenere l'esame per poter accedere alla Scuola di Teatro, sebbene avessi nella tasca il libretto di lavoro da professionista.

Finalmente è arrivata la Rivoluzione! E quali sono state le conseguenze per il teatro dove lavoravi e per te personalmente?

Un caos generale, si era creata una rottura. Dopo la Rivoluzione, ho avuto la sensazione che non ci fosse più interesse per la cultura o per il teatro, la gente sembrava impazzita ovunque ti spostavi, c'era agitazione in tutto il paese e nell'aria si sentiva un'energia non proprio buona. Il teatro a Suceava è stato abbandonato, gli attori rimasti hanno fatto un manifestazione in piazza dove chiedevano spazio alla cultura e al teatro. Niente da fare, abbiamo dovuto andare tutti a Iasi al Teatro Nazionale e anche lì ci sono stati tanti cambiamenti, a cominciare dalla direzione del teatro. Regnava un'atmosfera insopportabile nelle istituzioni di cultura. Personalmente ho sentito che dovevo cambiare aria e dopo una profonda riflessione, ho preso la decisione di andarmene via.

Molti anni sono passati da quando hai lasciato la Romania; cosa ti ricordi del pubblico romeno, specialmente durante il periodo comunista? Si mostrava ricettivo al teatro?

Non saprei descriverlo oggi, essendocene andata quindici anni fa, ma ricordo che il teatro era accessibile a tutti, la televisione ne offriva poco, e il pubblico era più sensibile al teatro, allo studio; era come un'evasione. Il pubblico poi era vario, sia rurale che cittadino. Le sale erano piene nonostante il freddo e le condizioni precarie in cui gli spettacoli venivano presentati, comunque è stato un bel periodo di pratica sul palcoscenico e di incontro con il pubblico nelle sale.

Dopo due anni vissuti a Bucarest per studio hai deciso di lasciare il paese? Perché?

Ho affrontato difficoltà e delusioni a Bucarest e poi l'arrivo di Andrei Serban al Teatro Nazionale aveva cambiato completamente le mie idee sul teatro e sul mio futuro e dunque grazie anche all'aria fresca dell'occidente che Andrei ha portato con sé, ho deciso di lasciare la Romania.

Non sarebbe stato più semplice rimanere in Romania?

Il mio destino e la fortuna mi hanno portata qui in Italia. Posso immaginare la mia vita qualora fossi rimasta: finiti gli studi avrei fatto la strada che già avevo percorso prima e cioè: teatro di provincia oppure con un po' di fortuna in più sarei rimasta al Teatro Nazionale di Bucarest, forse mi sarei sposata, ecc.

Quindi da Bucarest a Roma; il cambiamento non era significativo? Eri venuta nella città eterna e pensavi di studiare teatro all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico"? Non ti sembrava difficile poterci essere ammessa?

Adesso sto vedendo la situazione con occhi diversi. I ragionamenti di una persona cambiano in funzione di tempo e circostanze. Non ero venuta esclusivamente per l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico". Infatti avevo due alternative a cui avevo pensato sin da quando avevo lasciato il paese: provare all'Accademia oppure cercare di incontrare Strehler o Grotowski e imparare direttamente da loro. Ero venuta con l'intenzione di fare regia di teatro, era questo il mio desiderio segreto. Sono stata ammessa a studiare come allieva straniera all'Accademia Nazionale. Consideravo che ogni contatto artistico e culturale mi era di aiuto sebbene non avessi rinunciato all'idea di incontrare i due registi. Sono stata fortunata a essere ammessa alla "Silvio D'Amico" anche se credo di aver capito cosa succedesse intorno a me solo dopo sei o sette mesi. Il direttore di allora, M. Luigi Musati, è una delle persone importanti che hanno cambiato il corso della mia storia. È stato lui ad accettarmi nella scuola e anche nella classe di regia. Gli sarò sempre grata anche se, dopo due anni di studi, è stato sempre lui a non accettare la mia richiesta di esame di diploma. La vita è imprevedibile e ti mette sempre davanti a delle circostanze che, anche se non vuoi, devi affrontare con prontezza.

Come ti sei integrata all'Accademia? C'erano altri romeni?

Prima di partire per l'Italia avevo preparato tutta la documentazione che mi serviva e avevo parlato con Ileana Berlogea, la mia professoressa di Storia del teatro. Come in qualsiasi inizio, è stato molto difficile a Roma. Ho dovuto studiare la lingua, integrarmi, e all'Accademia ero l'unica romena. Come ho capito dal direttore ero la prima studentessa romena che entrava nelle aule della scuola, diciamo che ero l'unica studentessa dell'est... non so se dopo di me ci siano stati altri studenti romeni.

Comunque pochissimi studenti da altri paesi. C'era una colombiana e due egiziani, ma tutti e tre sono rimasti solo per pochi mesi.

Il problema della lingua c'era all'inizio. Ma hai mai avvertito alcuni complessi culturali, c'era qualcosa che superava le tue conoscenze, qualcosa che non avevi studiato a Bucarest?

Assolutamente no: la scuola romena di teatro, a mio parere, è a un livello europeo. Non ho mai avuto complessi culturali, la nostra scuola è molto valida... oppure lo era... Qualunque grande drammaturgo o classico studiato nella scuola, non mi era ignoto, al contrario, conoscevo bene le loro opere e questo era dovuto alla scuola dell'est da dove provenivo.

Come si sono trovate la scuola romena con quella italiana? Quanto grandi sono state le difficoltà dell'inizio "del nuovo"?

Per quanto mi riguarda, è abbastanza difficile fare una differenza tra la scuola di teatro romena e quella italiana... sono differenti ma sono anche "interferenti". Per me arrivare in Italia ed entrare direttamente sui banchi di una scuola importante di teatro è stata una fortuna, ma sinceramente ho avuto la sensazione di cominciare daccapo la mia vita personale e artistica e posso affermare adesso che fu effettivamente così.

Le tue aspettative erano comunque elevate?

Sì, mi interessava tutto del teatro, vedere spettacoli, studiare e imparare nella prospettiva di fare regia. In generale, io sono anche un'autodidatta e allora studiavo da sola tutto ciò che credevo mi fosse necessario. Per due anni ho concentrato tutta me stessa nella scuola. Di giorno andavo ai corsi e di sera andavo a vedere al Teatro Argentina tutti gli spettacoli di teatro, è lì che ho visto i primi spettacoli di Strehler, sentivo tanta gioia a entrare in sala. In quel periodo, gli studenti dell'Accademia entravano gratis nei teatri importanti di Roma.

Dopo due anni hai lasciato Roma, l'Accademia e hai raggiunto Milano...

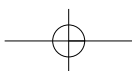
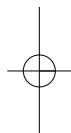
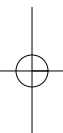
Ripeto, non avevo mai abbandonato l'idea di incontrare Strehler e Grotowski... Quindi adesso arrivavo a Milano con un obiettivo preciso e con una preparazione adeguata.

A Milano c'era Strehler e il Piccolo Teatro ma nella mia mente c'era ancora il pensiero di incontrare Grotowski... la sua ricerca teatrale mi aveva conquistata. Mentre ero a Roma seguivo da lontano tutto il lavoro di Grotowski e quando lui teneva delle conferenze oppure faceva vedere i suoi video con "Action" io ero presente, c'era Carla Pollastrelli che mi teneva informata su tutto mandandomi qualche volta delle lettere a Roma dove mi informava degli appuntamenti del maestro. Con lei avevo parlato nel 1992 e poi la vedevo spesso agli incontri che faceva Grotowski.

Parlando di radici, della tua formazione artistica in Romania, poi in Italia, oggi come descriveresti il tuo rapporto con il mondo romano?

Tanti anni sono passati ormai, le cose si sono sedimentate, i ricordi di brutti cancellati e quelli belli tenuti nella memoria selettiva. Per

tanti anni ho avuto un rigetto per il mio paese anche per come era visto all'estero: la gente ti guardava di traverso quando dicevi che venivi dalla Romania, sembravamo quelli con la peste... Non si possono abbattere da soli i pregiudizi della gente. Con il passare degli anni e con la maturità, ho iniziato a riavvicinarmi al mio paese di origine, alla cultura, alla gente e a riscoprire i suoi valori profondi. La cultura e i valori di un popolo intero non si possono cancellare con battutine cattive di gente che ne ignora la storia e le radici... Oggi con la mia arte vorrei difendere il mio popolo, sono un'artista e mi sento in dovere di dare un'immagine degli artisti e della cultura romena.



- 2 -

MAESTRI

Ogni artista deve sentirsi in debito con la scuola, con i professori, con i maestri perché senza volerlo, portiamo con noi una certa impronta

Un'introspezione su ciò che significa diventare regista può rivelarsi utile, nel momento in cui ci si sente debitori a degli incontri di tipo studente-maestro, che hanno lasciato una significativa impronta nell'evoluzione professionale. Probabilmente questi incontri avvengono sotto il segno del destino e al momento opportuno nella vita di un artista e lo aiutano a definire quel "centimetro" artistico proprio.

Dopo aver trascorso più di dieci anni in Italia, Maria ricorda il motivo per cui ha lasciato la Romania: incontrare Grotowski, per apprendere qualcosa dal grande maestro... Un punto di riferimento per il suo percorso formativo e professionale che ricorda spesso, sebbene la realtà abbia cambiato il corso delle cose. Anche lei conferma nella sua marcia della permanente ricerca un'idea condivisa da tante persone appartenenti al mondo del teatro: l'importanza del cammino percorso e non del risultato raggiunto. Ovviamente, i risultati raggiunti sono importanti e danno origine alle motivazioni, in quanto rappresentano una certificazione del lavoro svolto ma il significato di questa perenne ricerca sta sempre nella gioia di un'altrettanto perenne scoperta. Fare teatro significa "vivere di teatro e attraverso il teatro" e ciò viene confermato dalle preoccupazioni che l'artista prova rispetto a ciò che desidera portare al suo pubblico.

Conoscendo il suo modo di fare teatro, si vede in Maria l'armonia tra la scuola che ha seguito e a cui è debitrice, tanto la scuola romena quanto quella italiana, e il suo lato autodidattico, una sete che sorge da una fonte profonda per tutto ciò che fa e vuole continuare a fare. Non si tratta di una disputa tra la scuola romena e quella italiana di teatro, quanto piuttosto un'armonia tra entrambe e la loro conciliazione con lo studio e la ricerca autonomi.

Maria Stefanache sente sempre un'irrequietezza creativa, partecipa al suo lavoro con il quaderno in mano, prende sempre appunti, sottolinea, scrive ciò che le passa per la mente "studio sempre, studio a casa, studio fuori...". Studio e osservazione sono l'esperienza che la allena sempre. Si riconosce spesso come se fosse una principiante nel senso socratico del termine: "So di non sapere nulla", per auto-superarsi.

Nelle numerose conversazioni telefoniche o incontri con lei, la conversazione varia sempre dall'arte del teatro alle ultime novità di specialistica nelle librerie, *pièces* di teatro che destano l'interesse nel mondo del teatro.

Questa cosa più o meno le appartiene, ma l'ha acquisita anche attraverso i contatti con le grandi personalità dell'ambiente che, attraverso il loro messaggio innovativo nell'atto artistico, hanno fatto sì che il teatro vivesse, fosse vivo... L'arte scenica presuppone un continuo sforzo, una perenne ricerca e questa idea sembra essere anche per lei un ritornello.

Per Maria i maestri di teatro non sono da copiare o imitare. Quando discute sul metodo Stanislavskij, parla di un teatro creato e promosso da Stanislavskij stesso ma compreso attraverso il suo filtro di artista. Si rapporta a Grotowski, si rapporta poi a Giorgio Strehler che ha avuto il privilegio di assistere volontariamente per tre anni e al fatto che, leggendoli, studiandoli o conoscendoli, le hanno trasmesso non solamente l'idea di come fare teatro ma soprattutto l'amore verso il teatro, la responsabilità verso questo grande atto di

creazione, e l'acquisizione del loro modo di pensare il teatro si è trasformata in un modo suo di fare teatro, un modo che lei pensa sarebbe apprezzato da questi maestri, Stanislavskij, Grotowski e Strehler, se loro oggi fossero ancora in vita. Maria Stefanache non si trova alla fine del suo operato, bensì al punto di dover ancora scoprire il suo livello di creazione e di renderlo noto al mondo teatrale.

Si trova ancora al punto di ricercare e di gioire ancora dell'incontro con questi maestri che per ogni artista significano una larva creatrice, un passo più avanti verso il raggiungimento delle loro mete.

INTERVISTA

Sei stata una delle studentesse della regista Sanda Manu, persona di grande talento e insegnante di tante generazioni di attori dell'Istituto Nazionale di Arte Teatrale e Cinematografica di Bucarest. Cosa devi a Sanda Manu?

Quando ho lasciato il paese nel dicembre del 1992, ero studentessa alla classe di attori di Sanda Manu, una regista da cui ho imparato molto, è stata il mio primo vero pedagogo di teatro, una donna coraggiosa e speciale.

Dato che i maestri hanno i loro propri maestri, chi dei registi e artisti romeni ha messo il punto sulla "i" della tua carriera in Romania?

Il primo che ha indirizzato il mio pensiero verso la regia è stato Andrei Serban, una delle grandi personalità teatrali incontrate in Romania e note nel mondo artistico. Vorrei anche ricordare grandi attori romeni che mi hanno consigliata, aiutata e hanno creduto nelle mie capacità: Ion Chelaru, Carmen Ciorcila, Gheorghe Visu, Leopoldina Balanuta, Ovidiu Iuliu Moldovan e altri.

Quanto di ciò che è un artista è collegabile ai suoi professori, ai maestri che ha incontrato lungo il cammino? Fino a dove una certa influenza, impronta si fa notare?

Ogni artista deve sentirsi in debito con la scuola, con i professori e i maestri. Senza volerlo portiamo con noi una certa impronta ed è importante che essa sia proprio visibile per quello che un artista desidera portare avanti con i suoi studi. Sono delle idee che tu acquisisci e che, in qualche modo mettono radici nella memoria...

Ho avuto maestri diretti e maestri indiretti che nemmeno fanno di esserlo stati e del cui esempio a un certo momento della vita ho avuto bisogno per ispirarmi e per poter andare avanti nella mia strada. Posso parlare di tutte queste persone che hanno influenzato la mia vita ma purtroppo potrò fare soltanto un accenno su di loro e su quello che hanno fatto e scritto, se no parlerei per giorni interi. Quelli che vogliono approfondire devono studiare le loro opere oppure, anche solo per curiosità, andare a cercare su Internet il loro nome.

Ritorniamo a parlare di Andrei Serban. Gli anni '90 hanno rappresentato anche il momento in cui il regista ritorna in Romania per mettere in scena alcuni spettacoli. Quale fu l'impatto per te? Il suo nome ti diceva qualcosa, lo conoscevi? Lui aveva lasciato la Romania da un bel po', vero?

Ha lasciato la Romania all'inizio degli anni '70. Il momento in cui Andrei Serban è tornato ha coinciso con il periodo in cui studiavo. Io non sapevo nulla di lui ma mi ricordo bene l'impatto che ebbe su di me, il suo modo di essere e fare il regista: volevo essere come lui. Ero studentessa e assistevo alle prove che faceva Andrei Serban per la trilogia greca al Teatro Nazionale di Bucarest. La mia insegnante Sanda Manu mi diceva, a volte scherzando, a volte parlando sul serio, di frequentare anche la scuola e non esclusivamente il Teatro Nazionale. Le prove che faceva Andrei Serban per que-

sto spettacolo, erano, per me, delle vere lezioni. Avevo già iniziato a prendere degli appunti sui miei quaderni e il primo di essi l'ho riempito con il lavoro di Andrei. Annotavo tutto ciò che faceva sul palcoscenico, come lavorava, come si rapportava all'attore, le sue idee... Era un corso di regia dal vivo che forse aspettavo da tempo. Trascorrevi gran parte del mio tempo al Teatro Nazionale, la mia vita si svolgeva tra la scuola e il teatro.

In questo contesto, direi proprio che è stato il tuo primo maestro! La sua presenza nel paesaggio teatrale romeno veniva percepita come un fatto inedito?

Sì! Inedito. Da tanto tempo non si vedevano così tanti attori arrivare da tutto il paese per partecipare all'audizione di Andrei Serban per la sua trilogia.

Conservo tuttora il quadernetto dove annotavo gli accadimenti e l'andamento delle audizioni in quei giorni febbrili e felici per tutti quelli che partecipavano a questa novità assoluta del teatro romeno dell'ultimo novecento. Noi, i giovani di allora, aspettavamo questo miracolo. Poi ho seguito le prove in teatro per la creazione della "Trilogia antica".

Le prove a cui tu partecipavi erano correlate a una pièce del teatro greco. C'è qualche legame col fatto che anche tu hai fatto la stessa scelta, quella del teatro classico, una volta raggiunta l'Italia?

Inconsciamente sì. All'epoca non ero pienamente consapevole di questa cosa. Ero convinta di voler fare regia e solo successivamente l'idea del teatro greco ha iniziato a farsi strada nella mia mente. Mi ricordo di un fatto a caso: un giorno Maia Morgestern, che interpretava il ruolo di Medea, non era presente alle prove luci e, siccome io ero sempre lì, Andrei mi ha detto di andare a prendere il suo posto. Io sono andata esattamente al posto giusto senza che qual-

cuno mi desse qualche spiegazione in merito... Sapevo tutto lo spettacolo a memoria e amavo come Serban stesse lavorando sul personaggio di Medea.

Chissà? Aveva predetto anche il ruolo di Medea, che avresti interpretato più tardi, in occasione dello spettacolo messo in scena da te a Milano?

Probabile! È interessante come a un certo punto, le persone vengono gettate così in certe circostanze, di cui, solo più tardi, diventano consapevoli. Certo, il modo di fare teatro di Serban, mi ha marcato profondamente. Mi avevano colpita d'un lato la sua forza e d'un altro lato la sua comunicazione e semplicità nel lavoro con gli attori.

Era iniziato un periodo in cui stavi conoscendo un maestro al lavoro in teatro; un periodo in cui stavi conoscendo un modo particolare di fare teatro?

Sì, stavo conoscendo il mio primo maestro di regia. Andrei aveva portato con sé l'aria fresca dell'occidente; con lui ho fatto il mio primo "atelier" sulla regia.

Avevo bisogno di questo tipo di esperienza e la stavo cercando o invocando. Fu questa che mi spinse verso la regia teatrale e che mi diede il coraggio di intraprendere questa strada.

Interessante è il fatto di come l'incontro con queste persone, registi, professori possa influenzare i giovani senza che loro se ne accorgano. È sufficiente che queste guide facciano il loro mestiere con passione e talento affinché gli altri possano illuminarsi.

Effettivamente è così! Da quel momento non ho più rivisto Andrei Serban, non so oggi come potrei percepirlo... Ma in quel momento cruciale per me, mi ha ispirata... Alla regia e al teatro classico.

Lui e quelli che avrei incontrato dopo, Strehler, Dodin e altri mi

hanno trasmesso ciò che aspettavo in certi momenti: conferme di ciò che pensavo e volevo fare.

Cominciasti a Bucarest un cammino che potrei chiamare iniziante, cammino che proseguisti poi in Italia, a Roma e Milano, e in Francia, a Parigi. Il tuo intento dichiarato era quello di conoscere i due grandi registi ancora in vita Grotowski e Strehler?

Il cammino era aperto: dovevo semplicemente decidere la direzione da seguire. Roma non fu il mio primo pensiero, bensì Milano. A Roma ho acquisito le basi del lavoro sui testi, il lavoro teorico sulla regia e anche lo spunto per ciò che volevo fare in futuro. Mi è mancato però il lato pratico di come guidare gli attori.

Quindi hai lasciato Roma, tornando così al tuo primo desiderio, quello di incontrare Strehler?

Esattamente! Ho lasciato Roma, dopo due anni di studi ed eccomi venuta a Milano, questa volta con l'intento di portare a buon fine ciò che mi ero proposta da quando avevo messo piede in Italia, cioè fare la regista. E non potevo raggiungere il mio obiettivo se non stavo vicino ai grandi maestri di teatro. Era la fine del 1995 e Strehler era uno dei più grandi registi europei in vita. Lui aveva fondato il Piccolo Teatro e sapevo che una volta accettata alle prove avrei imparato direttamente da lui tutto ciò che era di mio interesse. All'Accademia si faceva l'analisi dei testi, un lavoro su piccole scene teatrali però non imparavi come si doveva lavorare con l'attore... Era la cosa che mi mancava di più. Ho spedito una lettera al grande maestro, mi ha accettata come assistente volontaria e così ho avuto l'opportunità di conoscere il suo lavoro.

In realtà hai conosciuto il grande maestro Strehler al crepuscolo della sua vita...

In effetti, quando l'ho conosciuto io, lui aveva già settantadue anni e se ne sarebbe andato tre anni dopo, ma non ha mai abbandonato il suo lavoro. Strehler, in teatro, non si è dedicato alla ricerca, così come ha fatto Grotowski, lui era il maestro per eccellenza dello spettacolo di teatro. A Milano, l'avvicinamento a Strehler ha rappresentato per me l'opportunità di vedere cosa significasse lavorare con l'attore, un lavoro a mio avviso che non è sufficientemente studiato oggi in teatro e ciò è fonte di molte carenze.

Cosa significava lavorare con l'attore nella visione strehleriana?

Il maestro, senza dubbio, aveva il suo proprio modo di lavorare. Mi ricordo ciò che diceva quando si rivolgeva all'attore:

– Vai sul palcoscenico e... Sii Artista!!!

Questo suo modo di rivolgersi all'attore, alle sue possibilità di lasciarlo svilupparsi sul palcoscenico, mi piaceva. Strehler amava i suoi attori ed era orgoglioso quando diceva che sono le sue creature. Parlava sempre dei suoi attori del passato e del presente con tanto amore, diventava giovane quando parlava di loro e gli occhi gli scintillavano. Ho dei quaderni interi scritti sul mio volontariato silenzioso vicino a Strehler. I suoi detti li ho intitolati "Detti Strehleriani" e aspettano col passare del tempo di essere portati alla luce.

E parafrasando, che cosa hai rubato dal grande maestro?

La semplicità che mostrava nel suo approccio all'atto artistico. Ripeto, Strehler riusciva a trasmetterti questa idea di teatro vivo, di teatro come comunicazione e come messaggio. In quel periodo lavorava a "L'anima buona di Sezuan" di B. Brecht. Lavorava molto coi giovani, esigeva molto da loro ed era un perfezionista; voleva che tutto fosse naturale, semplice. Talvolta si lamentava in quanto si sentiva incompreso... Gli attori più anziani sembravano non accettare un modo nuovo di fare teatro perché Strehler era sempre in conti-

nua evoluzione e questo non era sempre comprensibile. In quel periodo voleva veramente rivoluzionare tutto... Diciamo che voleva scatenare una rivoluzione teatrale-culturale.

Che non riuscì però a portare fino alla fine...

Ricordo che nel 1997, poco prima di andarsene, quando il Piccolo Teatro festeggiava i suoi cinquant'anni, nel suo discorso disse:

– Io – cito dalla memoria – ormai sono vecchio, ma se avessi ancora quarant'anni, continuerei ancora a combattere, datemi l'età di quarant'anni e vi distruggo.

Nel senso che avrebbe avuto il coraggio di fare lotta aperta a tutti quelli che gli andavano contro in quel momento. Ho amato questo maestro e il sentimento di amore artistico che avevo per lui è stato molto forte proprio prima che se ne andasse.

Ritorniamo però alla persona per cui hai deciso di lasciare il tuo paese: Grotowski, un regista polacco, un rivoluzionario nell'arte teatrale, in una perenne ricerca.

E non ho avuto la fortuna di conoscerlo bene. Ero venuta in Italia per poter incontrare anche Grotowski, ma la mia sfortuna fu che lui in quel periodo ammetteva nel suo lavoro i giovani con meno di trent'anni... e io li avevo superati!

Che sfortuna! Grotowski se ne è andato quando era ancora giovane, a sessantasei anni?

Sfortunatamente sì! Non puoi valutare queste cose. Comunque sia, Grotowski completava le mie aspettative. Lui si è dedicato alla ricerca teatrale tutta la sua vita. Ha montato pochi spettacoli in Polonia, e dopo il 1970, fino a quando ci ha lasciato, si è dedicato esclusivamente alla ricerca con un gruppo di collaboratori.

Aveva vissuto la prima parte della sua vita in Polonia dove aveva già iniziato questo movimento in teatro con un gruppo di attori che lo seguivano dappertutto, il Teatro Laboratorium.

E ha trascorso l'ultima parte della sua vita in Italia, dove aveva fondato un centro di ricerche a Pontedera, vicino a Pisa, il *Workcenter* di Grotowski. Era questo, infatti, il luogo dove avrei voluto incontrare il maestro e lavorare con lui.

Grotowski definiva il teatro come un rapporto tra attore e spettatore, un legame che voleva essere un confronto vero, profondo.

Sì, era interessato a questo legame e il suo lavoro con l'attore si sviluppava in questa direzione. Grotowski era un pedagogo, aveva il dono di trasmettere, era un illuminato del teatro; lui accentuava l'idea che avrei cercato di sviluppare anche io, successivamente, nella mia scuola e nel mio lavoro con l'attore.

Quando ricordi di Grotowski fai riferimento al suo teatro povero? Sono stati tanti i gruppi teatrali a seguire il suo filone.

Il teatro povero è il teatro semplice visto da Grotowski; il teatro che ha bisogno di uno spazio, di attori e minimo uno spettatore come pubblico per essere chiamato "atto teatrale". Lui è stato infatti considerato l'ultimo rivoluzionario nel campo teatrale.

Il periodo di permanenza a Milano ti ha offerto anche la possibilità di incontrare un altro grande regista, Lev Dodin, un nome consacrato nel mondo del teatro moderno che ha realizzato spettacoli emblematici per il teatro russo. Nel 1999 sei stata prescelta dall'Unione dei Teatri d'Europa per poter partecipare a un atelier pratico di "aggiornamento sulla regia", corso concepito per i giovani e condotto dal maestro Dodin, al Teatro Maly Drama di San Pietroburgo. Era per la prima volta che incontravi Lev Dodin?

No, non era per la prima volta. Avevo conosciuto Lev Dodin a Milano, nel 1994, in occasione di un suo spettacolo al Piccolo Teatro e mi era piaciuto molto, si trattava di “Gaudeamus” lo spettacolo cult del regista, spettacolo che fu una grande sorpresa per il pubblico milanese... Il teatro russo nell’immaginario collettivo sembrava pesante, di taglio psicologico e patetico, ma Dodin aveva dimostrato che erano dei preconcetti.

Dopo il 1994 ho iniziato a inviargli delle lettere; volevo andare a San Pietroburgo.

E le lettere non gli sono arrivate. Esisteva ancora la censura?

Non conosco le ragioni, probabilmente le lettere sono state censurate... Lev Dodin aveva presentato altri spettacoli a Milano: “Fratelli e sorelle”, “Claustrofobia”, “Platonov” nel dicembre 1999 e in quest’ultima occasione è stato proprio lui a parlarmi dell’atelier al Maly Drama. Avevo già la scuola privata di teatro a Milano.

A fine gennaio del 2000 ero nel cuore del teatro di Lev Dodin a San Pietroburgo. Lì ho visto e assaporato il vero teatro, un’atmosfera particolare: tanta serietà da parte di tutti. Eravamo otto registi venuti da tutta l’Europa... Lui stava lavorando allo spettacolo “Molly Sweeney” e noi osservavamo come lavorava. Poi seguivano le discussioni in merito, era una cosa molto viva, ti sentivi sempre coinvolto in tutto ciò che faceva e diceva...

Che cosa aveva di speciale Lev Dodin? Non sembra, di sicuro, il regista che segue le nuove esigenze, tendenze. È un uomo appartenente al mondo da cui proviene e in cui crea, ha vissuto mercato dalla censura, ma le ha saputo sopravvivere con valore.

E potrei continuare dicendo che lui è un regista che segue le sue proprie idee, che vi si sottomette, cosa di cui mi sono accorta durante la mia permanenza a San Pietroburgo. Senza ombra di dubbio il tea-

tro russo aveva e ha tuttora un peso nella storia del teatro contemporaneo. Dodin aveva un modo speciale di lavorare con l'artista, era la prima volta che incontravo qualcuno così, aveva una disciplina singolare. Infatti, anche quando presentava gli spettacoli al Piccolo Teatro, riusciva a creare l'impressione di qualcos'altro... di nuovo.

In che maniera questo suo modo di lavorare si avvicinava al tuo? Lev Dodin non ha lavorato sul teatro antico.

Non si trattava di un approccio alla sua tematica bensì dell'idea di una profondità nel modo di lavorare. I suoi attori, la serietà che ci mettevano e la disciplina del gruppo di lavoro erano per me un modello.

Lev Dodin è l'addetto del teatro per la gente, la gente libera dal contesto in cui vive, assieme alla loro vita e alle loro emozioni. Una volta diceva in un'intervista che questo mondo moderno ha fatto sì che la gente nasconda le proprie emozioni e il ruolo del teatro è proprio il contrario, cioè far emergere il dolore, la gioia e la compassione.

È esattamente ciò che trasmette nei suoi spettacoli! La nudità dei sentimenti in scena ti mette in contatto con delle emozioni vere, scopre te stessa e ti fa sentire avvolta nello spettacolo stesso.

Il teatro russo è e rimarrà un punto di riferimento?

Sicuramente è un punto di riferimento! E ciò non si può negare, i russi sono fatti per le arti. Mi sento legata anche io alla loro tradizione. Mi rapporto sempre a dei registi moderni, e se mi perdo ritorno a Stanislavskij dal cui lavoro e metodo sono stata influenzata. Ho capito profondamente il teatro russo così come ho capito le loro riforme applicate al teatro; loro amano il teatro, ne sono appassionati...

E questi atelier hanno poi avuto una continuazione?

Sfortunatamente no! Ma è stata un'opportunità fantastica veder lavorare il regista. Era la prima volta che al Maly Drama si teneva questo atelier per registi e non penso che li abbia fatti ancora negli anni successivi. Ritornata a Milano arricchita da quest'esperienza e carica, ho provato a fare un progetto comune su Aristofane. Ne avevo discusso con Dodin ed era d'accordo; il progetto era concepito ma non avevo trovato fonti di finanziamento... Volevo continuare questo legame professionale ma non mi è stato possibile farlo. C'era un fermento importante e molto forte al Maly in quegli anni. Ricordo che li ho intravisto anche i grandi studiosi e critici del teatro italiano: Franco Quadri e Fausto Malcovati.

Nekrosius è un altro regista con il quale ti sei incrociata a proposito dello stesso legame discepolo-maestro. Un regista con una maniera originale di lavoro, su di lui l'impronta di lavoro di Stanislavskij si faceva vedere. A differenza di Lev Dodin, Nekrosius ha montato spettacoli in Italia.

Conoscevo Nekrosius attraverso gli spettacoli di teatro visti a Milano e Venezia. Lui ha una visione diversa da Dodin. Lui è il tipo di regista per il quale la scena è un vero cantiere. A differenza di Lev Dodin, lui ha lavorato con artisti italiani ed è maggiormente permeato di spirito italiano di teatro.

Lui stesso aveva dichiarato su qualche giornale che l'arte era un lungo cammino, a volte noioso e che non aveva un metodo proprio di lavoro. Lo hai conosciuto nel 2000, in occasione della Biennale di Teatro a Venezia, in un atelier di regia che lui conduceva.

Nekrosius ha un modo tutto suo di lavorare. Ciò che lui sviluppa straordinariamente è l'improvvisazione, lasciando improvvisare l'attore, dandogli una sorta di libertà che riesce a modellare nel senso

da lui desiderato. Durante il laboratorio ho lavorato sul testo “Il Maestro e Margherita” di M. Bulgakov.

E tu sei un'addetta dell'improvvisazione...

In questo senso sì. Ma ci sono anche altri elementi a cui penso quando parlo di improvvisazione. Nekrosius lavora in una maniera originale, lui è un esploratore. Sulla scena, si basa su una grande semplicità, usa elementi semplici, primordiali: l'acqua, l'aria, il fuoco, il legno e la pietra.

Sei rimasta affascinata da qualche spettacolo in particolare?

Il primo spettacolo visto è stato “Hamlet” nel 1997. Uno spettacolo originale che è stato premiato come miglior spettacolo straniero in Italia.

Ma di più mi è piaciuto “Otello”, spettacolo che ho visto più volte... Lui ha lavorato molto sui classici russi, poi ha iniziato a lavorare su una visione sua su Shakespeare. È un regista coraggioso; tra i russi, Nekrosius è quello che si avvicina di più al mio pensiero di fare teatro. Ho per lui tanta ammirazione. Quell'atelier mi ha svelato un modo di lavorare con gli attori che mi piaceva molto e che io già stavo utilizzando nel mio lavoro, dunque ho avuto la bella sorpresa di trovare un lavoro che si avvicinava al mio e questa è stata una conferma di cui avevo bisogno per rinforzare la mie idee... Nekrosius si era tracciato un cammino del tutto personale e originale e questo suo cammino svela un tipo di originalità che si può intuire immediatamente nei suoi spettacoli. Parlavo di coraggio nel senso della provocazione che lanciava: l'idea è che se si ha qualcosa da dire, la si deve dire. Così come, nella sua contemporaneità, sta facendo Nekrosius nel reinterpretare i classici senza alterare qualcosa. E per me osservare e approfondire tutto ciò ha significato un grande passo avanti.

Dunque in Italia la vita culturale è cambiata in modo radicale per te, stando vicino a questi maestri, partecipando agli incontri...

Assolutamente sì. Fino adesso ti ho parlato dei grandi registi che si potevano incontrare nei teatri stabili ma poi c'erano quelli come Grotowski, E. Barba, A. Vasilijev, P. Brook, che non si potevano incontrare facilmente. Ecco questi incontri erano rari e io ne avevo bisogno come dell'ossigeno, dovevo sentir parlare questi registi maestri, vedere i loro spettacoli e leggere i loro libri. Era un periodo in cui dovevo stare sempre in agguato per poter sentire e capire dove usciva in pubblico uno di loro e dove dovevo andare per incontrarli. Spesso non erano proprio vicino a Milano questi incontri e allora dovevo spostarmi con i mezzi oppure coinvolgevo gli amici per accompagnarmi in macchina al posto dove si svolgeva l'evento. Ogni volta che assistevo a un simile evento ero attrezzata con registratore e quadernetto, e oggi mi fa piacere avere tutti questi nastri registrati e tutti i quaderni di regia pieni zeppi di appunti.

Maestri che fortunatamente hai conosciuto e con cui hai lavorato, ma tu quando mi parli dei maestri ricordi sempre anche i nomi del grande Stanislavskij, di Mejerchol'd, Copeau e altri. Che influenze hanno avuto i loro libri nel tuo lavoro, studio, ricerca?

Quando parlo di maestri includo tutti quelli che hanno influenzato profondamente il mio pensiero sul teatro e il mio lavoro nel teatro. Ci sono maestri che per fortuna ho conosciuto di persona e ci sono quelli che ho conosciuto tramite i loro libri e spettacoli rimasti come testimonianze sulle cassette video. Oggi non posso non parlare dei miei antenati, maestri, che hanno rivoluzionato il teatro e che hanno influenzato tutti noi.

A diciannove anni, i primi libri che ho letto sono stati: *Il lavoro dell'attore su se stesso* e *La mia vita nell'arte* di Stanislavskij, libri presi in prestito dalla biblioteca comunale di Iasi. Mi ero così inna-

morata del primo, che lo portavo dappertutto e non l'ho più riportato alla biblioteca. Povera mia madre: ha dovuto pagare una multa salata perché io ho detto che non lo trovavo più e che forse l'avevo perso. Quasi un quarto dello stipendio di un mese di mia madre è andato alla biblioteca per pagare la multa... Tutto questo perché all'epoca non si trovavano in commercio questi libri. Ricordo che mia madre non mi ha detto niente, ha pagato in silenzio, e dopo tanti anni avrebbe ritrovato il libro nella mia biblioteca personale a Bucarest. Lei aveva già capito l'importanza del libro per me. Nella capitale ho avuto la sorpresa di constatare che questo libro stava alla base di tutto il lavoro che si faceva nella scuola nazionale di teatro.

L'Italia poi è stato il paese dove, grazie ai libri di teatro esistenti in commercio, il mio pensiero sul teatro è stato contaminato dalle idee d'avanguardia, come per esempio con *Per un teatro povero* di Grotowski...

I libri dei russi Meyerchol'd e Vachtangov, dei francesi J. Copeau, C. Dullin, L. Jouvet e A. Artaud, degli inglesi Gordon Craig, Lee Strasberg e P. Brook, degli italiani E. Barba, G. Strehler e P. Grassi e poi un fuoriclasse come B. Brecht e tanti altri libri di saggistica teatrale scritti da studiosi di teatro, sono quelli che mi hanno arricchita e che tuttora quando è necessario riprendo a leggere. Però quello che ha cambiato radicalmente la mia idea di far teatro è stato sempre Stanislavskij con un libro scritto da V. Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*.

Si dice che ognuno di noi porti con sé un libro che più o meno definisce il suo percorso, un libro da ricordare per sempre e a cui sempre ritornare.

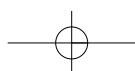
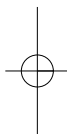
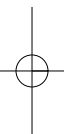
Beh, questo sì che è un libro che ha rivoluzionato ancora una volta il teatro e da cui tanti registi e ricercatori moderni hanno preso delle nuove idee. Per esempio una frase come: *“Forse per capire e far capire Stanislavskij è da qui (da questo libro) che bisogna partire...”*

trovata nell'introduzione del libro scritta dal curatore Fausto Malcovati, non può lasciarti indifferente dopo che l'hai letta. E a me ha incuriosito così tanto che mi sono letta il libro in ventiquattro ore e poi riletto e riletto fino a quando è diventato la mia bibbia.

Tutto sta scritto nelle ultime venticinque pagine dove Toporkov racconta l'ultimo lavoro fatto da Stanislavskij con gli attori: il lavoro sulle azioni fisiche. È proprio vero come Fausto Malcovati definisce Stanislavskij: il "Maestro dei maestri". Infatti i libri di Stanislavskij sono i miei primi libri di studio e ricerca.

Di sicuro senza questi libri il teatro sarebbe più povero e vuoto. Si sa che tanti movimenti che hanno cambiato la storia del mondo, sono nati dalle idee scritte in un libro.

E siccome, una domanda fatta e una risposta data in seguito a un colloquio, così come accade nel presente libro, non possono ridare il profumo di tutti gli incontri avvenuti e dei momenti di incrocio di Maria con i maestri, sono ricorsa alla memoria, ai ricordi che lei conserva nei suoi quaderni di lavoro o nelle cassette audio, come un caro tesoro. Ho preferito conservarli e inserirli alla fine del volume come appendice, nella loro forma originale, senza modifiche nel contesto, per poter offrire al lettore la reale carica emozionale e l'intima gioia di questi sentimenti. Mi sono semplicemente limitata, dov'era necessario, a soffermarmi e dare spiegazioni per sottolineare il contesto dell'accaduto o relativo evento. Ho lasciato fluire i ricordi in modo che potessero svelare i lati o gli aspetti più o meno conosciuti della vita di questi grandi registi, che diventeranno vere testimonianze della loro esistenza artistica.



- 3 -

SCUOLA DI TEATRO

*Vedevo la mia scuola nell'ottica
di riuscire a svegliare nei giovani
il desiderio di scoprire principalmente se stessi...*

– Lo scopo del progetto è offrire ai giovani delle scuole superiori (di qualunque indirizzo) e delle università, la possibilità di conoscere il teatro come “materia d’insegnamento”. Attraverso una migliore conoscenza di sé, delle espressioni del corpo, del proprio equilibrio interiore e nella dinamica relazionale con gli altri – sono le parole con cui Maria apre e dà inizio nel novembre del 1995 alla Scuola Europea di Teatro.

Per tre anni la sua sede è stata in Via Larga a Milano, ma dopo si è trasferita in un luogo simbolico e artistico della metropoli milanese: il Ragno d’Oro. Costruito alla fine del XIX secolo, è diventato dopo la seconda guerra mondiale un luogo per i giovani artisti. Molti cantanti degli anni ’50 e ’60 hanno avuto lì il loro debutto, la stessa Carla Fracci ha mosso lì i suoi primi passi di danza. Il nome Ragno d’Oro è stato dato sia per la forma dei microfoni che ti facevano pensare a questo insetto, che per un premio preso da un cantante, avente la forma di un ragno d’oro.

Con la scuola di teatro, Maria inizia una nuova tappa della sua carriera artistica, cioè la tappa che la definisce come regista, e che mette anche in pratica le sue qualità pedagogiche.

L’idea di fondare una scuola non significava per lei esclusivamente l’apparizione di un’altra istituzione privata di questo genere, nel

paesaggio teatrale italiano. Per Maria questa scuola è nata dalla necessità artistica, nonché dall'idea di guadagnarsi da vivere con quello che lei considerava il suo prezioso bagaglio. La scuola è diventata una fiamma al calore della quale si sono riscaldati, educati e arricchiti spiritualmente per nove anni tutti quelli che hanno sentito di voler dare un nuovo valore all'atto artistico, sia dilettanti che di quelli che hanno scoperto di poter continuare questa via del teatro e dell'arte, ma sotto un'altra forma ed espressione artistica. Per nove anni, necessari alla trasformazione della scuola in Centro di Produzioni Teatrali, Maria Stefanache si è rivolta non solo ai giovani, ma anche ad anziani, adolescenti e bambini, che hanno frequentato i corsi con il piacere di chi ogni giorno impara qualcosa di nuovo, qualcosa di bello rivolto all'anima. E come una calamita, è riuscita davvero ad attirare verso la sua scuola privata decine di giovani, che non sono venuti tanto per una carriera artistica nella scuola quanto per imparare una lezione di vita. E ciò che proponeva come alternativa per tutti: conoscere se stessi attraverso il teatro, un metodo per scoprire la propria personalità, il proprio valore e tramite ciò scoprire l'idea di una vocazione sulla scena per chi ha voluto poi cercare una professione nel teatro.

Maria ha trasformato lo spazio di una scuola in una vera *agorà*, un luogo dell'espressione artistica, dove l'anima, il cuore e la mente si sono aggregati unitamente.

– Ho voluto fare qualcosa in maniera libera e non condizionata – sono le parole ripetute di Maria, quando riporta in primo piano la sua preoccupazione per la scuola – ho voluto non essere condizionata da certe idee, costrizioni, e rendermi libera dai canoni tradizionali degli istituti teatrali.

La sua motivazione, quella di vivere da artista, la ferma convinzione che questa scuola portava una nuova alternativa di preparazione artistica per chi voleva fare teatro, alternativa a quello che si trovava intorno a lei. Il limite che esiste tra regista, maestro e profes-

sore è difficile da poter delimitare, quando si tratta di buttarsi in questa vocazione. La motivazione della creazione di questa scuola è che Maria vede nella crisi che il teatro sta attraversando non tanto il teatro in sé, quanto la modalità di valorizzare le possibilità creatrici dell'attore sul palcoscenico.

– Il teatro non è mai stato in crisi. Dall'inizio del Novecento ha avuto uno sviluppo continuo nella regia, nella scenografia, nei costumi, nei movimenti scenici, nelle luci. Quello che è stato dimenticato è l'Attore. Oggi tutti fanno teatro, o vogliono fare teatro. La domanda è: come? – domanda che ha preso forma nella scuola di teatro e, successivamente, al Centro Produzioni Teatrali, nel senso dell'esperienza del lavoro della regista con l'attore sul palcoscenico. La personalità di un artista proviene anche dal suo modo di rapportarsi, di comunicare con i suoi discepoli e colleghi. Come regista e pedagoga, lo spirito di squadra e la collegialità sono cose primordiali nello stimolare l'affermazione dei valori e la creatività, cosa che ha capito e definito in un modo originale nella scuola di teatro.

“Subito i ragazzi si innamorano di lei, anche se non è cosa facile accostare la propria personalità alla sua, quando lavora. Affabile, quantunque severa fino all'asprezza, raggiunge con risolutezza l'obiettivo prefisso: i ragazzi imparano con il bastone e con la carota, apprendendo che il teatro è fatica, impegno, coinvolgimento emotivo, determinazione: una lezione di vita prima ancora che di scena” scrive Lucio Calimani nel 1993. Effettivamente Maria concepisce la scena come un atto vissuto, come un atto vivo d'espressione, atto di alcuni stati veri di definizione umane.

Il debutto della scuola, farsi pubblicità da sola, il montaggio degli spettacoli con gli studenti, tutto ciò non è stato facile per Maria. I fondi erano quasi inesistenti, con pochi soldi si doveva comprare il necessario: elementi di scena, costumi e tutto quello che serviva. Maria era il professore, il regista, il manager, l'ufficio stampa e pub-

bliche relazioni, cose per nulla facili e che necessitavano un'energia da consumare con ciascuno in parte.

Vista in un contesto generale, una scuola di teatro ha anche un carattere educativo. Il teatro, nella visione di Maria e applicato nella sua scuola, comporta questa dimensione educativa, cosa non del tutto nuova.

Molti dei suoi studenti hanno sottolineato nei loro pensieri dopo aver finito di frequentare la scuola l'idea dello sviluppo della loro personalità. Il teatro (attraverso i metodi e i giochi) ha confermato loro la fiducia in se stessi, la disciplina e l'abilità dello spirito di lavorare in squadra.

INTERVISTA

Hai lasciato Roma dopo due anni di permanenza e ti sei trasferita a Milano. Era il 1995, l'anno in cui hai avuto l'idea di fondare una scuola di teatro?

Così come ho già detto, il maestro Strehler viveva a Milano e desideravo che lui mi prendesse come assistente volontaria. Gli ho inviato una lettera di richiesta e nell'attesa della sua risposta ho iniziato a pensare alla mia esistenza quotidiana. La scuola faceva parte di un progetto che volevo mettere in pratica già dal 1993, quando insegnavi a Venezia. Fondare una scuola non era semplice se guardiamo nella sua profondità, in quanto esistevano ed esistono tuttora sufficienti scuole private di teatro in Italia. Il 1995 è stato un anno molto creativo per me, un anno di fuoco che è stato alla base di tutti i miei sviluppi negli anni successivi. Stavo a casa e scrivevo, elaboravo, riflettevo su come potevo essere libera di creare ma, nello stesso tempo, guadagnarmi anche l'esistenza quotidiana. Ricordo che i pochi amici che mi ero fatta appena arrivata in città mi chiedevano cosa facessi tutto il giorno in casa. Io rispondevo che stavo lavo-

rando e allora vedevo le loro sopracciglia che si arricciavano in una domanda non espressa. Ovviamente non ero molto compresa. Nei primi mesi del 1995 per guadagnarmi da vivere facevo la baby-sitter e delle traduzioni per il consolato moldavo, dove l'architetto Vittoria Ionutas mi aveva accolta per darmi in questo modo un piccolo aiuto finanziario. Tuttora le sono grata. Quando racconto oggi di quel periodo così difficile, ne sono veramente fiera. Alla fine dell'anno la lettera molto attesa da Strehler arrivò. Da quel momento iniziò la mia gavetta al Piccolo Teatro come volontaria e le prove per il mio primo spettacolo a Milano "Le donne antiche e le donne di oggi". Le mie giornate erano così: al mattino, baby-sitter con due bambini, oppure traduzioni, poi al Piccolo per assistere alle prove di Strehler e poi le mie prove in Via Larga... Arrivavo a casa che mi addormentavo vestita, e il giorno dopo tutto da capo.

Abitualmente, non pensiamo quasi mai che i registi o gli attori possano avere anche loro momenti cruciali, affrontare situazioni in cui devono prendere decisioni, fare un bilancio del loro presente e avere delle delusioni, nel senso di chiedersi se veramente valga la pena fare tanti sforzi per il teatro...

Questa è una visione di chi si trova nella sala e guarda verso la scena, ma lo sguardo rivolto alla retroscena può cambiare, in quanto si può intravedere una realtà che non è sempre rosea... Quell'anno fu decisivo per me, sì, è vero, mi trovavo a un bivio, attraversavo un momento di crisi interiore, sapevo di voler fare teatro, sapevo di voler far regia... Il progetto della scuola era venuto per mettere in pratica tutto ciò che io avevo studiato, e avevo veramente bisogno di fare pratica, non mi bastava soltanto la teoria. Pensavo a tutto ciò che il teatro mi aveva aiutato a capire, pensavo a presentare la mia concezione di teatro, frutto degli studi e degli incontri con i grandi maestri.

Nonostante ciò, perché non hai scelto l'idea di far teatro all'interno di un teatro stabile?

Vedi, quest' idea di fisso mi spaventa. Non ho mai fatto domanda per essere assunta in un teatro qui in Italia. Mi era bastata l'esperienza avuta in Romania dove, assunta con un contratto illimitato in un teatro di stato, dipendevo sempre dagli altri e non avevo nessuna voce in capitolo. Non mi piace stare nel gregge, preferisco essere il lupo...

Sinceramente desideravo essere libera, una libertà che ho pagato e che pago tutt'ora per l'incertezza e l'insicurezza del domani. Per una donna fare arte o scegliere di fare arte non è cosa semplice, quando poi si ritrova da sola a combattere, quando non scende a compromessi e senza nessun sostegno come nel mio caso è ancora più difficile. Spesso provavo il sentimento di non farcela più, ma i piccoli passi che facevo mi davano la conferma che mi trovavo sulla strada giusta.

In quanto alla scuola? È difficile il debutto, si percorre sempre una via burocratica fatta di raccomandazioni?

No, direi che da questo punto di vista le cose sono molto semplici. L'occidente ti dà la possibilità di fare tutto ciò che vuoi: fare teatro, montare i tuoi spettacoli, nessuno te lo impedisce. Scuole di teatro aprono tutti i giorni; il punto è quanto tempo puoi resistere in questa formula. Gli impedimenti possono essere costituiti dal fatto che se non sei valido, non presenti fiducia e valore, alla fine ti auto elimini.

Per me il primo passo è stato conoscere queste scuole, i loro programmi, la loro concezione, e mi riferisco alle scuole note. Ho assistito ai corsi della scuola del Piccolo e frequentavo la scuola Paolo Grassi, sia la parte teorica che la parte pratica m'interessavano.

Ciò non significa però che chiunque possa aprire una scuola di teatro, ci sono dei criteri. In più, chi frequentava la scuola pagava questi corsi?

Le scuole di teatro private ultimamente escono come i funghi ma una volta finita la stagione, spariscono. Qui si tratta di una competizione e il tempo ti dà la validità. Hai una responsabilità davanti a questa gente che viene per divertimento o per passione nella tua scuola. I dilettanti di oggi sono i futuri professionisti di domani, dunque se incontrano la guida giusta in una scuola non può che essere un bene. Se io ho voluto aprire questa scuola, significava rappresentare me stessa attraverso la scuola. Ero molto consapevole della mia responsabilità e dell'atto che stavo per compiere. In quanto all'onorario, non avevo delle tasse alte come le altre scuole, le somme erano modeste.

Era anche un mezzo esistenziale: ti sei trasformata in una regista-imprenditrice?

Assolutamente, dovevo mantenermi. Gli anni durante lo studio all'Accademia di Roma non sono stati proprio facili e dal punto di vista economico ho fatto grandi sacrifici per potermi mantenere, non avevo nessuno che mi sostenesse. In seguito alla vendita della mia casa in Romania, sono riuscita a mantenermi a Roma, poi a Milano ho creato la scuola. Davo tutta la mia energia alla scuola, agli allievi e ai miei collaboratori e il guadagno era per l'appunto molto modesto. Quasi tutto lo investivo nel funzionamento della scuola, fare fotocopie, pagare l'affitto della sala, pagare i collaboratori, ecc e il poco che mi rimaneva era per la mia esistenza di tutti i giorni.

Tu venivi dall'est, eri da poco a Milano e volevi fondare una scuola di teatro. E i milanesi?

A Milano mi ero integrata subito e mi sono sentita a mio agio tra i

milanesi, il resto, poi, dipendeva da me. Dall'inizio la città mi aveva avvolta molto calorosamente nelle sue braccia. È stato un amore a prima vista, forse per questo motivo non mi sono sentita straniera così tanto come a Roma. Qui in occidente ognuno cerca un posto tutto suo, e quando lo trova, può esprimere le sue capacità nel campo desiderato.

E come fa un appassionato di teatro che vuole seguire una scuola? Come fa a sapere se è valida o no?

La validità viene data dal nome: si parla della scuola di Strehler, Paolo Grassi, il prestigio è importante. Qui tutto è legato al nome. In Romania, invece, tutto era legato all'istituzione: avevi prestigio se avevi frequentato l'Accademia, l'Istituto.

In Italia, l'unica scuola di Stato è l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" a Roma, poi ci sono le scuole regionali e le scuole rimanenti sono private.

Il programma dell'anno scolastico 1995 della tua scuola era più o meno questo: "Nella nostra scuola di teatro gli allievi lavorano sull'improvvisazione, sul corpo, sulla voce, sulla respirazione diaframmatica e sulla recitazione. Nella nostra scuola, gli allievi si esercitano allenando la mente con l'aiuto delle improvvisazioni sceniche e delle analisi sul testo. Allenano il corpo e la voce, imparano a usare la giusta respirazione diaframmatica e aiutandosi con i propri mezzi: mente, corpo, voce, movimenti e gesti, imparano a recitare...". Questa era una divisa?

È un brano del programma che presentavo, un programma preparato per destare l'interesse degli studenti (quel programma per cui stavo in casa a lavorare). Qui mi riferivo a ciò che era importante per un corso che non riguardasse i professionisti, ma i giovani e tutti quelli che venivano per la prima volta in contatto col teatro...

E la scuola di Stefanache come ha debuttato? Hai avuto solo tre iscritti e questo inizio non è stato proprio di buon augurio?

All'inizio ha debuttato male. La scuola di Stefanache diventò una realtà dopo un anno, nel senso che il primo tentativo di presentazione della scuola e del programma fu un fallimento. I giovani volevano frequentare una scuola non molto impegnativa...

Avevo fatto pubblicità in città, alla stampa, avevo presentato in maniera rigorosa il programma, la parte teorica, i corsi di teatro, danza. Avevo concepito un programma più che complesso e i candidati si sono spaventati...

Di solito le scuole private non hanno all'interno un corso di storia del teatro, ma io ce l'avevo. Mi sembrava fosse impossibile insegnare recitazione senza dare una base minima di storia del teatro. Sono rimasta in Via Larga lo stesso e, non avendo iscritti, ho lavorato alla mia prima produzione teatrale; non è stato un anno perso, anzi...

Sei tornata alla carica l'anno successivo con una nuova presentazione del programma, questa volta diversa, che ti ha portato tanti iscritti.

Sì, nel 1996 sono tornata con un nuovo programma più semplice, più leggero, direi più italiano e ho avuto più di quindici iscritti. La maggior parte degli studenti frequentava facoltà con indirizzo umanistico e sceglieva il teatro come hobby; non tutti avrebbero poi seguito in maniera professionale questo mestiere. Le scuole di teatro rilasciano un attestato e non un diploma. Ora che ci penso, posso dire che la prima generazione è stata buona per dilettanti.

Dilettanti che facevano un corso di canto, uno di danza ed, evidentemente, il corso di storia del teatro... Corsi che, di solito, sono fatti dai professionisti.

Quanto difficile risulta lavorare con i principianti? In uno dei materiali facevi riferimento alla formazione di una nuova generazione di artisti; ma questo è possibile quando si lavora con i dilettanti?

Si sa che i grandi registi hanno lavorato in principio con i dilettanti o per così dire con i semi professionisti; persone appassionate di teatro che magari dopo sono diventate dei veri artisti (un esempio è Eugenio Barba e i suoi attori), persone che desideravano avvicinarsi e conoscere il teatro e che poi hanno fatto di questo la loro professione.

Può essere un inizio di carriera lavorare con i dilettanti, hai la possibilità con loro di mettere in pratica le tue idee, di modellarli e i dilettanti per fortuna sono malleabili e con loro capisci anche tu come devi e puoi lavorare. All'inizio della carriera, un giovane regista può capire le sue potenzialità anche lavorando con i principianti, o almeno per me è stato così...

Devo molto ai miei ex allievi della scuola, grazie a loro ho avuto la possibilità di sperimentare e di mettere in pratica le mie nuove idee... Coloro che hanno insegnato nella scuola per nove anni erano dei professionisti, sia il professore di storia di teatro che l'insegnante di danza. La scuola doveva acquisire un nome e questa era una condizione. Io insegnavo recitazione e regia e se montavo con gli studenti uno spettacolo di Shakespeare, il professore di storia del teatro si preparava con la lezione su Shakespeare, così facevamo anche per gli altri autori. Gli allievi venivano aggiornati sulla vita dell'autore e sulla sua drammaturgia.

Mi è capitato l'anno scorso (2006) di incontrare Federico Salvi, un mio ex allievo ormai grande e laureato, che mi diceva che anche oggi mi è grato per quelle nozioni di teatro con cui si è fatto una solida cultura teatrale e, ridendo, mi ha confessato che ai corsi specifici dell'università tra i suoi colleghi studenti era uno dei più preparati nel campo...

Tra i tuoi collaboratori chi ricordi?

Prima dei miei collaboratori vorrei ricordare qualcuno dei miei ex allievi che hanno avuto un ruolo fondamentale nel mio lavoro: Alba Rondelli, Federico Salvi e Lodovica Severi, sono i tre che hanno creduto tanto nel mio lavoro e confesso che ci sono stati dei momenti in cui senza il loro sostegno creativo sarei andata avanti con fatica. Per il corso terza età partito nel novembre del 1996 ho avuto la collaborazione di Mery Chiarini: grazie alla sua proposta fatta alla direzione dell'università Unigold è iniziato un corso di recitazione per adulti che è stato uno tra i primi di questo genere a Milano. Adesso ce ne sono tanti, e ne trovi sempre qualcuno frequentato anche dai miei ex-allievi.

Poi, i miei collaboratori più stretti nella scuola sono stati Veronica Nutescu per i costumi, qualche volta Veronica mi aiutava anche a scegliere i canti popolari romeni per gli spettacoli di fine anno, poi Rossella Milliery è stata per anni insegnante di danza e Roberto Farina professore di storia del teatro.

Gli studenti migravano da una scuola a un'altra, in virtù della loro libertà, visto che loro pagavano i corsi...

Ci sono stati dei giovani della mia scuola che hanno preferito dopo un po' provare a far teatro nelle altre scuole, ma poi sono ritornati... Dopo l'esperienza fatta al di fuori, consideravano di acquisire più conoscenze nella mia scuola. E questo, per me, era un impegno in più e cercavo di fare sì che nella mia scuola, i corsi fossero di alto livello qualitativo.

Ogni anno sempre più giovani si iscrivevano, avevo perfino iniziato a fare una selezione: si trattava di avere un po' di talento, intelligenza e una minima cultura teatrale.

Nel primo anno chi non resisteva abbandonava da solo la scuola perché sentiva di non farcela ma chi arrivava al secondo anno chiede-

va più ore e s'impegnava di più in tutto quello che si faceva nella scuola: diventava uno studente serio.

Quando si presentavano per l'iscrizione, i giovani avevano il primo contatto con me. Io consigliavo a tutti di andare in altre scuole e lasciarsi guidare dalla loro prima sensazione con l'insegnante di recitazione. Dopo questo, potevano decidere che scuola e che maestro scegliere per la loro educazione teatrale.

Tanti giovani seguivano il mio consiglio e andavano a fare un giro nelle varie scuole. In tanti sono tornati da me per iscriversi, dicendo che nessuno gli aveva detto di andare prima nelle altre scuole e di tornare solo se convinto. Dopo tre anni dall'apertura, la scuola era quotata come una delle scuole private più valide. Quanto al prestigio, si parlava "in giro" di me come di un'insegnante esigente, che imponeva una certa disciplina e che, all'inizio, incuteva timore nei giovani, che poi però alla fine si innamoravano veramente del teatro e anche del "mio modo" di fare teatro...

Cosa significava essere responsabile di una scuola?

La situazione era diversa ogni anno; captavi anche il polso degli studenti, tanto per dire, la loro ricettività. All'inizio uno è dilettante, poi tutto cambia: se una persona ha talento sente il richiamo del palco e anche tu, come pedagogo, ti rendi conto che puoi investire su quella persona.

Nella scuola si poteva fare ciò che si fa in un laboratorio, si poteva sbagliare, si poteva cominciare daccapo, si poteva mettere in pratica qualsiasi idea senza avere l'ansia dello spettacolo. Diciamo che all'inizio dell'anno scolastico a ottobre le lezioni di teatro erano un gran divertimento, poi in primavera si iniziava a preparare il saggio di fine anno e lì tutto cambiava. Quando provavamo tra di noi era tutto ok ma quando si avvicinava il momento di andare in scena tutto diventava matematico: i movimenti, le battute e le relazioni con i partner in scena, da quel momento non si poteva più sbagliare.

Hai avuto il coraggio, per così dire, di mettere in scena alcuni testi del teatro greco antico con i tuoi allievi della scuola?

Sì, molto coraggio. Considero infatti che proporre dei temi classici per i giovani sia importante, sia una valida base per loro. Temi come la pace, l'amore, la guerra, ecc, trattarli con i giovani è una sorta di educazione diversa da quella che si ha in famiglia o nella scuola dell'obbligo. Studiare il teatro greco è un buon inizio per chi desidera avvicinarsi al teatro.

Leggendo le decine di lettere degli studenti, sembra che loro abbiano capito il tuo messaggio?

Spero di sì. Io volevo soltanto imporre una certa disciplina e far capire che il teatro è un atto artistico serio e che lo devi fare con profondità e dedizione, che non è solo divertimento ma anche impegno e ancora che se vuoi ottenere dei risultati, devi fare dei sacrifici. Ho ricevuto tante lettere dai miei studenti di tutte le età, lettere che conservo tra le mie cose più care.

La domanda sorge in maniera naturale, dopo tante generazioni avevi l'opportunità di formare una troupe di teatro con questi giovani modellati da te. Come mai non si è concretizzata?

Sai, a modo mio, anche io ho cercato di darmi una risposta sul perché i miei sforzi non si sono finalizzati. Ora, a distanza di anni dalla chiusura della scuola, considero di essere stata un po' egoista con questi giovani e mi spiego: loro hanno iniziato tramite me ad amare il teatro e l'arte. Ho influito molto su di loro anche nella formazione come persone, caratteri e personalità. La scuola non finiva dopo i corsi, c'era sempre qualcuno che mi chiedeva dei consigli oppure che aveva bisogno di parlare con me perché si sentiva libero. Avevo la sensazione che i genitori fossero gelosi della scuola di teatro. Mi fermavano sempre per parlare e io davo consigli positivi su

tutto. Pensa a quanti giovani scelgono delle strade sbagliate... Forse ho salvato qualcuno da queste vie, perché dicevo spesso: prendete la via dell'arte, l'arte è una droga ma è la miglior droga della vita, in questo modo non arrivate alle droghe distruttive.

In questo modo l'educazione ricevuta durante il periodo di frequentazione della scuola di teatro aveva offerto loro l'opportunità di aprirsi verso le cose belle e costruttive ma la mia domanda puntava sul fatto se tu avessi dato loro la speranza che una troupe si sarebbe formata? So che andavi con loro in tournée, poteva essere un'opportunità?

No, non si parlava all'inizio di una compagnia teatrale. Quest'idea è nata con l'ultima generazione di allievi della scuola che, dopo due anni (era questa la durata della scuola) mi ha chiesto di continuare un altro anno, poi dopo il terzo anno mi hanno chiesto di fare un altro anno di solo pratica teatrale e così, dopo quattro anni insieme, è nata l'idea di fare un gruppo. E lì, dopo averci pensato molto, alla fine ho deciso di chiudere la scuola per trasformarla in "Centro Produzioni Teatrali". Avevo capito di non poter portare avanti dei giovani, così per degli anni, in quanto gli allievi diventavano una specie di semi professionisti e non andava bene, dunque la rottura sarebbe stata imminente. Sono stata onesta con me stessa e con loro. La mia era e rimaneva una scuola privata con nove ore alla settimana; i giovani, dopo quattro anni, volevano fare teatro seriamente e io ho consigliato loro di fare gli esami nelle scuole statali di teatro. Per diventare veri professionisti si doveva fare una scuola di otto ore al giorno. Il fatto di non aver costituito una *troupe* era legato a questa idea del tempo che ci avrei impiegato per formarli come dei veri artisti e forse qui sono stata egoista.

Nel progetto "Lisistrata" del 2002 ho coinvolto qualcuno di questi allievi e sono rimasta in contatto con loro anche dopo la chiusura della scuola.

A un certo punto la scuola di teatro è diventata anche una scuola di regia. Come mai hai scelto di fare anche un corso di regia?

La scuola di regia si è formata spontaneamente dalla scuola di attori perché alcuni studenti volevano fare il mio mestiere, facevano delle domande sulla preparazione dei testi teatrali e su come si può convincere un attore a fare quello che il regista vuole.

Si può sottolineare che, oggi, c'è una grande mancanza di preparazione per diventare registi. Vorrei trattare più avanti in maniera più profonda questo argomento.

L'esperienza della scuola si è mostrata fruttuosa anche nella tua ricerca nel teatro?

La scuola ha avuto due finalità proficue: la mia ricerca teatrale che continua tuttora e l'amore per il teatro che ho trasmesso ai ragazzi della scuola. La loro età, quando sono venuti a fare teatro, era ottimale per poter raccogliere dei buoni risultati per la loro vita.

Ciò si può indovinare leggendo le loro lettere scritte alla fine dell'anno. Lettere impregnate dall'idea che, dopo anni di frequentazione della scuola, loro si sentivano molto più forti e veramente innamorati del teatro.

Era un messaggio che trasmettevo a tutti, sia studenti universitari, che liceali e adolescenti.

Penso che lavorare con i giovani sia una grande responsabilità perché si lavora con le loro anime! Con la loro mente e il loro corpo; la scuola di teatro mette insieme tutti questi elementi. Vedevo la mia scuola nell'ottica di riuscire a svegliare in loro il desiderio di scoprire, principalmente, se stessi...

Molte scuole dei nostri tempi hanno impostato una certa direzione, e non mi riferisco solo alle scuole di teatro.

Certe scuole offrono ricette rapide, questo succede anche nel teatro?

Non saprei, il mio messaggio personale agli studenti era che dovevano lavorare tanto per arrivare a fare teatro, nel vero significato della parola. Ci vogliono anni e anni di lavoro per diventare attore o regista! Ricette rapide, facili e sicure non esistono nel teatro! E se sali sul palco, non vuol dire che conosci già il vero significato di quello che stai recitando.

Hai deciso di chiudere la scuola. Che spettacolo di chiusura hai presentato?

Molti studenti hanno considerato che io li abbia abbandonati ma in verità, con la chiusura della scuola volevo dare loro l'opportunità di essere autonomi, non li volevo attaccati a me o al mio modo di far teatro, in una parola non volevo che diventassero dipendenti. Ho dato loro il soffio del teatro e poi li ho lasciati per farsi la strada da soli, spero che dopo lo abbiano capito anche loro. Nella primavera del 2003 ho chiuso l'ultimo corso di recitazione rimasto nella scuola, il corso recitazione adolescenti. Nei confronti di queste ragazzine avevo delle responsabilità e quindi sono rimasta con loro finché hanno avuto bisogno di me. Erano delle ragazze di quattordici, quindici anni che facevano teatro con me da quando ne avevano undici; penso che qualcuna di questo gruppo, oggi faccia teatro seriamente...

Lo spettacolo "Il Gabbiano" di Cechov nel 2001 è stato l'ultimo spettacolo della scuola, il più riuscito e di cui si è molto parlato tra quelli che hanno visto la rappresentazione. Fu in quei giorni che il pensiero di dare una svolta alla mia carriera sorse all'improvviso... Sentivo che ci voleva una pausa, dovevo riflettere e trarre delle conclusioni su quello che avevo fatto e su quello che volevo continuare a fare...

Hai avuto coraggio, non ti sei arresa e in più, restavi senza una sicurezza economica

Seguivo il corso del mio destino, dando più spazio alla ricerca teatrale. Ho chiuso i corsi, ma alcuni studenti hanno partecipato, per tre mesi, al lavoro sul metodo chiamato “memoria passata del personaggio”, metodo tuttora in prova.

In ogni caso, non è stata proprio una fine, nel senso che ho trasformato la scuola in ciò che continuo a fare e mi riferisco al Centro Produzioni Teatrali. In quanto alla parte materiale, certo me ne stavo privando. Non so neanche io come ho fatto a resistere a tutte le voci interne ed esterne che mi chiedevano: adesso cosa farai? Come vivrai? Cosa t’inventerai per vivere? Le amiche, le più intime, mi giudicavano e mi dicevano di ritornare a fare lezioni di teatro, ma dentro di me c’era un “No” bello deciso. Come ho affermato prima, ci voleva una pausa dopo tanti anni, perciò ho fatto il mio anno sabbatico, e nell’autunno del 2004 il Centro Produzioni Teatrali debuttava a Milano con la sua prima produzione: “Omaggio all’Attore”, con testi tratti da Euripide.

Allora posso affermare che la creazione della Scuola è stato il progetto più importante della tua carriera perché è proprio lì dentro che hai messo le basi dei tuoi principi e della tua ricerca, del tuo metodo, facendo pratica con i tuoi allievi dai quali hai ricevuto un sacco di lettere scritte a mano. A proposito delle lettere di cui abbiamo parlato anche prima, come mai? Al giorno d’oggi è raro ricevere delle lettere scritte a mano, poi dai giovani che sono abituati a scrivere tutto con l’aiuto del computer. Ho visto che ne hai tantissime in quel tuo bauletto prezioso, quasi tutti i tuoi allievi ti hanno scritto: quelli della terza età, gli adolescenti e i giovani studenti di università e anche le attrici e attori con cui hai lavorato, sembra un rituale...

Sembra ma non lo è. A chi di questi appassionati di teatro veniva in contatto con me dicevo soltanto che è un bene avere un quadernetto per scrivere quello che si fa nelle lezioni oppure quello che sentivano dopo la lezione, scrivere fa solo bene, è liberatorio, almeno così era per me e loro hanno preso quest'abitudine dalla loro maestra. E poi dicevo che se sentono la voglia di scrivere devono lasciarsi andare e scrivere; io avevo addirittura un quaderno delle riflessioni sempre presente alle lezioni dove loro potevano scrivere. Le lettere poi sono arrivate spontaneamente. E così facevo anche con i professionisti. Adesso i miei allievi sono grandi, pensa alle ragazzine che quando hanno iniziato a far teatro con me nel 1999 avevano undici o dodici anni e adesso ne hanno venti. Una lettera scritta a mano rimane, questo sì che è un bel ricordo; e poi, io adoro le lettere...

- 4 -

PRIMI PASSI NELLA REGIA

“Il teatro greco è alla base di tutto il teatro...”

Una breve incursione nel teatro greco ci porta indietro con la memoria, facendoci ricordare che il teatro si è sviluppato dalle canzoni e danze in occasione delle feste tenute in onore degli Dei. La tradizione aristotelica definisce la tragedia come una *pièce* che racconta delle persone di condizione superiore, come eroi, re e dèi, la cui felice esistenza subisce un colpo e che usano un linguaggio elevato nel raccontare la loro dramma. La prima espressione in teatro aveva una valenza spirituale; il teatro è stato una forma di rituale religioso, e, sebbene, nel periodo classico, ad Atene, fosse visto come una modalità per rilassarsi e divertirsi, la sua natura religiosa è rimasta sempre viva nella coscienza del suo pubblico.

Per questa ragione, il teatro classico greco presenta le caratteristiche universali di ogni rituale religioso, spiegando il rapporto tra uomo e divinità, quello tra uomo e mondo materiale, la violenza e le sue origini, tentando di controllare l'irrazionale e il mondo materiale.

– Il teatro greco è alla base di tutto il teatro – dice Maria – si pensi che lo stesso Shakespeare vi si è ispirato per il suo Amleto. Il teatro greco è un tesoro al quale hanno attinto e lo faranno ancora tutti gli artisti.

Le origini della famiglia di Stefanache si perdono anch'esse nelle origini della Grecia, e forse ciò ha avuto un'influenza rilevante nello studio del testo classico greco. Una nuova riflessione, un nuovo

approfondimento del teatro classico tende a ridare al mondo dei sentimenti universali e un modo di introspezione su di esso.

La reinterpretazione dei miti sembra rappresenti una nuova maniera di rispecchiare l'uomo contemporaneo, che pare abbia perso la sua essenza. Le prime iniziative nella regia appaiono subito al momento dell'arrivo di Maria in Italia e la critica di teatro fa notare la sua presenza in diversi articoli sui giornali.

In occasione del suo primo corso di teatro a Venezia, Maria sceglie di montare "Le Troiane" di Euripide. Questi primi passi erano visti come *"da molto tempo non si vedeva un teatro così semplice, profondo, tanto povero nella scena quanto ricco nell'interpretazione"*, come scrive sempre Lucio Calimani.

Tre anni dopo Maria fa un altro passo avanti nella regia, rimanendo sui testi del teatro classico greco e prepara a Milano con attrici professioniste "Le donne antiche e le donne di oggi", con testi tratti da "Medea" e "Le Troiane" di Euripide. La motivazione della scelta di questi testi si ritrova proprio nelle parole con cui si rivolge agli spettatori, come un *leit-motiv* del suo lavoro e del suo pensiero *vis-à-vis* di questo discorso. Lo spettacolo "Le donne antiche e le donne di oggi" vuole essere uno specchio delle donne di oggi tramite personaggi antichi. I sentimenti di oggi sono gli stessi di duemilacinquecento anni fa: il dolore, il sacrificio, la gelosia, l'invidia, il desiderio, l'amore.

L'excurus di debutto si inquadra nel contesto storico di quegli anni, cioè la guerra in Jugoslavia.

Come può sondare un artista le risorse del suo tempo? E come può sorprendere i sentimenti dei suoi contemporanei? Fino a dove si ritrova ancorato a questa contemporaneità? Le risposte, certo, possono essere diverse, il gioco artistico si interpreta al di là delle parole, al di là dei gesti. Il messaggio di Maria rapportato agli orrori della guerra, il dramma e la sofferenza delle persone riportano in primo piano questa preoccupazione, questo attaccamento dell'anima. Il

teatro classico è il teatro poetico che parla attraverso testo, musica e gesti...

“Qual è la differenza tra Ecuba, che perde tutto nella guerra di Troia, e una donna della ex-Jugoslavia di oggi? Qual è la differenza tra Andromaca, la madre a cui viene strappato il bambino per poi essere buttato dalla torre, e una donna dalla Bosnia che vede fucilare suo figlio?” scrive nei suoi appunti Maria Stefanache. Il confronto col passato, con il tema classico greco è, in effetti, il confronto col presente, con il mondo contemporaneo, con le sue preoccupazioni che hanno la stessa intensità, l’identica preoccupazione che avevano anche gli antichi. Il teatro sarà sempre un luogo dove si può comunicare e trasmettere; sarà sempre lo specchio della società.

L’appello al teatro classico greco è l’appello fatto ai suoi contemporanei, l’atto artistico si rivolge all’anima, alla mente, a quelli che assistono a quest’atto, intende dire Maria.

Il teatro si rivolge ai nostri immutati sentimenti; perché il teatro classico ha come base la semplicità. Perché i sentimenti sono così, loro comportano emozioni, sempre nuove e sempre le stesse. L’appello al dramma dei personaggi classici che lei fa mette in rilievo proprio il suo desiderio di risvegliare il pubblico e renderlo cosciente della realtà in cui esso vive.

Qual è la differenza tra la donna di oggi e quella di ieri? Che cosa cambia tra una donna devastata dal dolore duemila anni fa e una donna che vive oggi il dramma della guerra? Così viene a chiederci la regista. L’indifferenza a questi eventi che accadono davanti ai nostri occhi è diventata un riflesso del nostro subconscio. Questa indifferenza, apatia per tutto quello che ci circonda è soltanto il risultato di un mondo super sviluppato dal punto vista della tecnica, della comunicazione e dell’elettronica. Piano piano nella gente sta scomparendo questa coscienza collettiva, questa responsabilità nei confronti dei simili, e la mancanza di prendere una posizione, è il risultato di questa indifferenza alla quale, consapevolmente o no, ci sottopo-

niamo. L'indifferenza globalizzata è un fenomeno che merita una profonda riflessione, sembra che sia sparita la responsabilità comune davanti a questi disastri che sono legati all'essere umano: la vita in pericolo, il dolore, la morte.

Il mondo contemporaneo è dominato da motivazioni momentanee e da interessi futili che non lasciano tempo a uno sguardo interiore, uno sguardo su noi stessi.

“Con questo lavoro” scrive sempre la Stefanache “tentiamo di ritornare un po' alle origini dei nostri sentimenti. Spogliamoci un attimo dei vestiti, dei gioielli (senza impazzire però), proviamo a pensare di non avere case e macchine lussuose, soldi, telefonini, ecc. Che cosa ci rimane? La nudità, ecco dove sono le nostre ricchezze: dentro di noi. Rimane da scoprire noi stessi, la nostra mente e la nostra anima”.

In realtà questo è un pensiero filosofico adattato alle possibilità del secolo XXI. Tutti noi stiamo vivendo in questo tempo storico! Il teatro accade ora, qui, tra di noi. Il lavoro su un classico offre l'opportunità all'artista di percorrere un arco nel tempo. È l'occasione di sbirciare nella storia vissuta duemila anni fa se si tratta di un classico greco, di quattrocento anni fa se si tratta di Shakespeare, di centocinquant'anni fa' se si tratta di Gogol. Queste persone hanno vissuto in altri tempi, ma come noi si sono poste le stesse domande, hanno affrontato gli stessi problemi, gli stessi dolori, speranze e gioie; hanno saputo, però, esprimerli in una maniera molto più profonda, molto più intelligente di noi. E ora abbiamo bisogno di loro per poter capire noi stessi, in questo momento. I segni del nostro tempo, che comportano una certa stanchezza che caratterizza soprattutto la società contemporanea, segno di invecchiamento culturale, ci marchiano nella misura in cui non ritroviamo più in noi stessi le riserve necessarie per combattere.

Maria Stefanache predilige il teatro classico, come teatro con peso e profondità nella parola, ed è qui che lei si trova meglio, a suo agio.

Il testo classico rappresenta per lei il testo che non necessita di essere caricato da certi artifici teatrali, in quanto severo, rigoroso, tagliente come una spada, una pietra. Ed è proprio qui l'intelligenza del regista, del creatore, di riportare in primo piano questo confronto d'idee, analizzando tutti gli aspetti luminosi e tenebrosi. Lei ha capito che lo spettacolo di teatro classico tiene lo spettatore sveglio facendolo vivere o facendogli rivivere sentimenti e stati d'animo. L'indifferenza a teatro riporta quel "teatro morto" di cui parlava Peter Brook, teatro che non comunica e non trasmette alcun messaggio allo spettatore.

Il messaggio della *pièce* rappresenta per la regista Stefanache la preoccupazione di dare al pubblico seduto in sala qualcosa di reale e vero; la forza del teatro classico sta nel non lasciare che lo spettatore abbandoni la sala senza essersi fatto un'idea, senza aver concepito alcuni pensieri. Da qualche parte questo messaggio deve scatenare nello spettatore una "scossa interiore".

– Io non voglio trattare testi aventi come messaggio la violenza, la volgarità, il sangue, cose oscene. Il teatro deve portare allo spettatore una scala di valori: il bello, il bene, la verità, cose eterne. Combattere contro la noia nel teatro, non lasciare che venga degenerata la nostra meravigliosa arte viva teatrale.

La noia rappresenta la fonte di quest'indifferenza che il regista dimostra nei confronti del pubblico, attraverso il tema trattato. Lo spettacolo viene montato per il regista o per lo spettatore? Ecco la domanda che sorge spesso nel pensiero del pubblico, dopo aver visionato uno spettacolo di teatro. Nella trattazione del tema classico, Maria ha iniziato appunto con i principianti, mettendoli alla prova e non aiutandoli con testi facili, ma obbligandoli, all'interno della scuola, a riflettere, a vivere fino in fondo l'atto artistico, nella visione degli autori greci classici:

– È importante riproporre i testi classici con un taglio da regista, che permetta al pubblico di oggi di avvicinarsi al testo del teatro anti-

co senza annoiarsi. Aristofane per esempio è attualissimo – argomenta in un'intervista Maria Stefanache – perché i temi trattati sono quelli della pace, dell'amore, della vita quotidiana, dell'amicizia, della giustizia e del rapporto uomo-donna.

L'appello al teatro classico è l'appello alla semplicità dell'atto artistico. Essendo un'addetta della semplicità nell'arte dello spettacolo, Stefanache ha eliminato dalla scena gli elementi pesanti, i decori tradizionali, gli artifici che lei considerava inutili, abbandonando la tesi della rimessa in teatro, una corrente di moda negli anni '60 e scegliendo un'altra via, attraverso il teatro classico: il teatro - cerimoniale laico. Questa sua idea combacia perfettamente con ciò che pesa nella scena: la forza creativa dell'attore, l'attore che, con la sua presenza, riempie tutto lo spazio.

INTERVISTA

Nella prima parte del nostro lavoro, ho sviluppato la tua concezione sul teatro, il tuo pensiero vis-à-vis del ruolo artistico che lo stesso assume. In fondo tutta questa esposizione può essere semplicemente una valida teoria... Come fare per tramutare nella realtà l'idea di teatro vivo, responsabile?

Un vero artista ha innata in sé la responsabilità di tutto ciò che crea, il suo contributo artistico personale allo sviluppo culturale della società diventa un obbligo, e penso con questo all'idea di teatro che deve arricchire con ciò l'anima, la mente e le conoscenze culturali di chi si trova nella sala di un teatro.

Quanto valido è oggi affermare che i greci hanno inventato e riportato tutto in teatro? C'è un reale bisogno di ritornare alle origini? Qual è il ruolo dei modernisti nel ricostituire questa forma di teatro, di adattarla?

I greci si sono ispirati dalla psicologia umana, erano così semplici che oggi il loro teatro può sembrare anche banale! Le radici del teatro sono quelle della Grecia antica, impari questo al corso di storia del teatro e quando inizi a fare l'attore. Noi quando vogliamo rappresentare in scena uno spettacolo di teatro greco, in un mondo profondamente cambiato rispetto a quello di duemila anni fa, ci ritroviamo a rimodellare, ricostituire quella forma di teatro e riscoprire le sue risorse straordinariamente ricche. Abbiamo bisogno di ritornare alla semplicità, alla comunicazione semplice tra le persone; ritorniamo al passato per meglio capire il presente. La recitazione, il gioco, la danza e le canzoni sono le forme più semplici per poter comunicare gli stati d'animo. Oggi queste forme s'incontrano raramente nell'arte teatrale, strumenti complicati sono utilizzati negli scenari e sostituiscono il gioco dell'attore che dovrebbe essere il primo strumento di trasmissione al pubblico di tutto quello che arriva dalla scena.

Spesso parli di teatro che richiede un rinnovamento. Ma il tuo stile di teatro è quello che esplora il tema antico. Queste due cose come combaciano?

Non si tratta di alcuna contraddizione! Il testo del teatro greco non è antico, al contrario è molto moderno, attuale. Il teatro di questo genere mette in rilievo al pubblico che l'essenza umana è la stessa oggi come ieri. Quel teatro povero che ricordo esprime l'idea della semplicità nel teatro, della semplicità che deve essere intesa come emozione, comunione dell'attore con lo spettatore, è ciò che i greci all'epoca vedevano e sentivano nei loro anfiteatri aperti.

E poi di antico nel teatro greco c'è solo la parola "antico" perché il contenuto del testo è profondo, attuale e carico di messaggi. Non a caso tanti registi come me quando scoprono le risorse così ricche di questi testi scritti nel 400 a.C., li usano per trasmettere messaggi forti ai contemporanei e quando dico rinnovamento mi riferisco

a una sorte di rigenerazione nel teatro moderno, a qualcosa di nuovo nella recitazione vetusta dell'attore che oggi come oggi inizia a non trasmettere quasi niente al pubblico.

Parli sempre dell'attore, di quello che lui deve trasmettere, dell'emozione e della semplicità che lui deve avere davanti agli occhi del pubblico e dici che l'attore non ha bisogno di molto in scena perché ha se stesso come "Attore". Ma come riesce lui a capire tutto ciò?

Non a caso si chiama "Attore", essere attore vuole dire essere speciale, vuole dire capire la sua responsabilità dal momento che vuol salire su un palcoscenico. Qui parlo del vero attore, quello che trasmette emozioni coi suoi strumenti. Non tutti possono fare gli attori, se fosse così non si avrebbe bisogno di tutta questa preparazione, di anni di lavoro nelle scuole di teatro e poi anni di pratica sul palcoscenico. Nella preparazione di uno spettacolo, l'attore viene caricato di qualcosa e i personaggi della tragedia greca, di cui stavamo parlando prima, hanno l'intensità della vita vissuta in una complessità di sentimenti attraverso cui il moderno si riscopre. Quali sono per esempio i sentimenti umani nuovi rispetto a duemila anni fa? Nessuno.

Dunque sono gli stessi sentimenti ma espressi in un modo diverso e un attore tutto questo lo capisce e lo acquisisce, facendo suo il bagaglio acquisito per poi donarlo tramite l'atto scenico a quelli che ne partecipano.

Oggi le persone stentano a dimostrare i loro propri sentimenti e si chiudono volutamente in loro stesse, scappando in questo modo dalla realtà interiore per buttarsi nella realtà esteriore, e cioè nel quotidiano della vita che succhia tutta l'energia e il tempo, gente che vive nella superficie della vita in modo cosciente. Pensi che ci sia una soluzione a questo?

Spontaneamente mi viene da esagerare e risponderti sì: c'è la cultura, l'arte in tutte le sue forme di espressione, i libri e poi c'è il teatro... Un teatro che ci tiene svegli, che non ci lascia addormentare, un teatro che ti mette faccia a faccia con la realtà dei tuoi tempi, che ti faccia capire come sei, chi sei. Il teatro ti deve dare qualcosa dal momento che sei entrato in sala. Io non penso che in un teatro si possa entrare, sedersi comodamente in poltrona e dimenticarsi di sé, deve essere il contrario. Il teatro, l'arte vivente, ci deve far ricordare di noi, scuoterci dal torpore, dalla pigrizia di pensare. Quando si parla di teatro si parla di vita, del suo valore. Il teatro deve arricchire quelli che condividono questa forma d'arte.

Non si tratta anche di un'educazione in questo senso? Educazione attraverso l'arte, la cultura, cose a cui forse nessuno ti invita? Tutto va consumato rapidamente, qui e adesso. Uno spettacolo profondo di teatro è qualcosa che non si può digerire rapidamente, c'è bisogno di tempo, ti sottopone a un'introspezione. Come fare per convincere la gente di questa verità? Il teatro è fatto per il pubblico?

Il teatro è la forma di comunicazione più antica, la società ha creato il teatro, rispondendo a una sua necessità. I nostri antenati avevano bisogno di questa forma per poter chiamare le cose con il loro nome e oggi più che mai si usa questa forma in tutti gli strati sociali. Viviamo in una società sottoposta alle regole, nonostante la libertà di cui parliamo. Il ruolo del teatro è cambiato, con l'andar del tempo si è deteriorato, sebbene io continui a credere che il teatro abbia il ruolo di educare la gente o se vuoi posso dire educare le future generazioni. Certo che il teatro è fatto per il pubblico, se no che senso ha fare teatro?

Questa domanda può anche mettere in crisi un artista se pensa a come convincere il pubblico che lo spettacolo è fatto per lui. Prima di tutto l'artista deve convincere se stesso di fare teatro per il pubblico e poi il resto arriva in seguito...

Maria Stefanache ti sei scoperta amando la regia? Poche donne passano al mondo della regia teatrale. Hai fatto per dieci anni l'attrice in Romania e poi in Italia hai cambiato?

È stato un caso e il caso poi si è trasformato in destino... Ho scoperto che mi piaceva la regia quando preparavo da sola i miei esami di recitazione per l'Accademia a Bucarest e qui è stato il caso a venirmi incontro. Per fare la preparazione di un monologo o di una poesia con qualcuno dovevi pagare e siccome non avevo denaro, ho deciso di farla da sola. Anche gli anni in cui ero attrice sono stati importanti in questo senso, è un'esperienza che devi fare, stando a contatto diretto con il pubblico, il palcoscenico, gli attori e i tecnici in un teatro, per avvicinarti al mestiere di regista. È ben noto che i registi partono inizialmente con il mestiere di attore. Ciò non vuol dire che io avessi dall'inizio la certezza di poter fare regia. Questo è successo al mio arrivo in Italia, in occasione del primo progetto a Venezia. È a Venezia che mi sono innamorata di questo lavoro e sempre lì ho avuto un'illuminazione che è arrivata dagli altri. Ho avuto la sensazione che gli altri (attori e pubblico) abbiano scelto e deciso per me e io ho accettato molto volentieri questa decisione. In seguito avrei capito un sacco di cose e tutto quello che comportava il mestiere di regista e per di più regista-donna, però non mi sono mai posta il problema se questo mestiere appartenesse più agli uomini che alle donne. Non mi considero una persona che infrange i canoni, il mio intento non è questo, credo invece che ciascuno debba seguire la sua strada e trovare da solo il suo sentiero.

Seguire la strada indipendentemente dalle circostanze? Dalle privazioni economiche, privazioni che da sempre ti perseguitano...

Sì, soprattutto... Penso che in queste condizioni ti senti e diventi più creativo, più profondo in ciò che fai. La mancanza di denaro crea ai veri artisti uno stato permanente d'ispirazione, una fonte creati-

va che non finisce mai... Se no come potrei spiegare la coerenza artistica in tutti questi anni dove gli sforzi di fare il mio lavoro sono stati sovrumani e hanno avuto dell'incredibile? Certe situazioni non si possono neanche spiegare. Non è che io ho desiderato avere una situazione così precaria, anzi... Ma purtroppo mi ci sono trovata e l'ho affrontata e accettata con dignità senza fare dei compromessi. Certo che avere denaro ti dà comodità ma secondo me questa comodità non porta necessariamente gli artisti a creare delle grandi opere. Confesso che le privazioni per me hanno costituito più volte un ostacolo nell'acquisto dei libri, nel portare avanti la ricerca e nella realizzazione degli spettacoli. Quando parlo sopra dell'aspetto finanziario personale includo anche i fondi necessari per montare uno spettacolo, neanche sotto questo aspetto le cose sono semplici. È molto difficile ottenere tutto ciò, il mio sforzo continuo non riguardava solo la scelta degli attori con cui avrei montato lo spettacolo, ma ugualmente la ricerca dei fondi necessari per la realizzazione, i fondi per pagare gli attori, per i costumi, per l'affitto della sala, l'ufficio stampa, ecc. Quando vuoi essere autonomo nel tuo lavoro, ti devi dar da fare, lottare per ottenere qualcosa, essere intraprendente, crearti delle relazioni e se vuoi fare tutto in un lasso di tempo allora chiedere l'appoggio agli amici e ai conoscenti...

Dunque eri regista, manager e ti occupavi di pubbliche relazioni. Ma anche in Italia questo sistema delle relazioni funziona?

Credo funzioni dappertutto nel mondo. Ti faccio un esempio: stai concludendo un progetto molto valido e qualcuno "d'importante" in quel periodo (mi riferisco ai politici) ti dà l'ok verbalmente e poi sempre questa persona ti avvisa all'ultimo momento che non è più d'accordo sulla parola data. Perché? Perché non fai parte del gruppo delle sue relazioni... E tu hai già fatto il casting per le attrici, hai già pensato allo spettacolo e a tutte le cose che implica la realizzazione di una produzione teatrale. Moltiplica questo esempio per cin-

que... Beh, a un certo momento ti stanchi, in quanto sprechi un'energia terribile di cui ti accorgi più tardi. Questo sistema delle relazioni ha messo a tacere tanti giovani talenti, e se veramente non sei forte nel tuo credo, in questi condizioni puoi soccombere. Dopo queste situazioni vissute in prima persona e insoddisfatta di quello che vedevo in scena, ho deciso di ritirarmi e isolarmi per continuare incessantemente la mia ricerca sulla costruzione del personaggio. Sono certa che ci sono altri casi isolati che fanno ricerca teatrale: è importante perciò, far venire alla luce, un giorno, i risultati delle ricerche.

Sei stata e sei tuttora come il personaggio di Sisifo, che comincia sempre da capo...

Fa parte della mia natura, forse qualcun altro al posto mio avrebbe rinunciato da molto a questa fatica. Sono stata in tensione continua ma ultimamente sento che questa si è trasformata in una sensazione positiva di profonda intensità che consiste nel non avere paura né fretta.

Torniamo al progetto di Venezia. Eri studentessa, da un anno in Italia e hai avuto il coraggio di buttarti e montare lo spettacolo "Le Troiane" di Euripide. Non è stato difficile? Ti stavi appena integrando ...

Non si trattava tanto di integrarmi quanto di quello che stavo vivendo, certo in un anno non puoi fare tante cose. A Roma frequentavo i corsi, andavo a vedere gli spettacoli, studiavo la lingua ma poi arrivata l'estate dovevo fare qualche lavoro per guadagnare i soldi per vivere. Qui devo dilungarmi e raccontare come sono arrivata a Venezia oppure raccontare come mai i miei primi passi in regia li ho fatti a Venezia. Poteva benissimo essere a Roma, visto che lì stavo studiando. Guarda cosa scrivevo nel mio diario di allora: "2 dicembre

1992, sono a Venezia e non ci posso credere. Dio, che bella che è questa città... E ascoltando la musica del film *Anonimo veneziano* camminai tanto nelle calle e nel pomeriggio presi il vaporetto che, nel fare tutto il giro sui grandi canali, mi ha lasciata nel quartiere della Giudecca. Questo posto mi ha incuriosita e andai a esplorarlo, e chiedevo alla gente: c'è un posto dove si fa teatro qui?". Così ho saputo del teatro del Redentore dove recitò tanti anni fa Dario Fo. Poi sono entrata in un posto stupendo, grande, misterioso, era un centro sperduto di ricerca teatrale, la direttrice non era lì ma io ho preso il numero di telefono. Pensavo di chiamarla un giorno. Questo posto mi ha affascinata o meglio dire stregata. Dopo sette mesi, a luglio 1993, durante le vacanze estive, telefonai alla direttrice di quel centro, Sonia Biacchi chiedendole se avesse un lavoro per me e lei mi disse: vieni, sarai mia ospite e di sicuro troveremo qualcosa da fare nel Centro... Ecco, così sono arrivata a Venezia. Poi è nato il progetto teatrale a Giudecca, dopo quattro mesi andai in scena con "Le Troiane" di Euripide.

Ti trovavi nel posto giusto per una studentessa...

Sì, questo progetto è arrivato proprio al momento giusto, non pensavo che dopo sette mesi di permanenza in Italia avrei avuto una simile opportunità. Io avevo programmato di andare in un locale a lavare i piatti nel periodo estivo prendendo l'esempio dai miei colleghi dell'Accademia che lavoravano d'estate nei locali come camerieri. Sonia mi ha dato l'opportunità di creare un corso estivo di recitazione per tutti quelli che desideravano fare teatro, ed è rimasta sorpresa quando ha constatato che in meno di una settimana, più di quindici allievi si sono iscritti al corso. Questo è stato il mio primo guadagno nel teatro italiano.

Dunque, hai montato lo spettacolo con questi neofiti all'interno del Centro Teatrale di Ricerca, a Giudecca?

Esattamente, si tratta del C.T.R. di Venezia fondato nel 1982 da Sonia Biacchi e tuttora da lei diretto. Il Centro svolge a Venezia una consolidata attività nella produzione di spettacoli di ricerca e nel portare dall'estero artisti e spettacoli particolari.

Lo spettacolo "Le Troiane" l'ho montato in uno spazio non convenzionale: un cantiere navale. Alla fine dello spettacolo, il pubblico accompagnava le attrici che salivano su delle barche con le torce accese e poi andavano al largo sul canale della Giudecca: un'immagine straziante di queste donne che lasciavano la loro patria per sempre.

Ed è stato il primo passo riuscito, nel senso che da quel momento potevi rapportarti a te stessa con maggiore fiducia?

Sì, ho preso coraggio... Lì la gente non mi conosceva, per loro ero un'artista dell'Est e mi hanno accettata per come ero, mi hanno apprezzata per quello che ho fatto e ciò mi è piaciuto, il pubblico a Giudecca è stato numeroso e sincero. A Venezia non avevo nessuna relazione fuorché Sonia Biacchi, non conoscevo nemmeno la gente del posto, dunque è stata uno scambio di dare e avere molto onesto e sincero.

Dopo, sono seguiti due anni di continuo studio e il trasferimento a Milano, dove era in vita ancora il maestro Strehler...

E dove, alla fine del 1994, si teneva la quarta edizione del festival di teatro europeo organizzato da Strehler e alla quale ho partecipato attivamente registrando il maestro Strehler su dei nastri che oggi custodisco con parsimonia. A Milano ho iniziato a lavorare allo spettacolo "Le donne antiche e le donne di oggi", che debuttò nel 1996, anno in cui frequentavo il Piccolo Teatro. Ho già detto che l'anno 1995 fu un fiasco per la mancanza di iscrizioni alla mia scuola di teatro, quindi ho dedicato il tempo a questo spettacolo con un casting

di attrici professioniste, alcune provenivano dalla Scuola del Piccolo Teatro.

In questo progetto pagavi le attrici?

Se a Venezia avevo un budget, a Milano non avevo nulla. Io, la costumista e le attrici abbiamo lavorato gratis... La mia fortuna in questo progetto sono stati proprio i testi del teatro greco antico perché le attrici sono state contente di lavorare e di confrontarsi con dei monologhi appartenenti ai personaggi del teatro greco, dunque hanno fatto un'eccezione accettando il progetto senza essere remunerate. Poi erano delle attrici appena uscite dalle scuole e volevano fare pratica e lavorare per rinforzarsi nel mestiere. Con questo spettacolo ho iniziato a elaborare i testi antichi e i monologhi femminili più importanti del teatro greco. Uno spettacolo a cui ho dovuto lavorare per quasi mezzo anno. La prima è stata il 1 luglio 1996, nella sala di Via Larga.

Sei stata regista e attrice nello spettacolo... Medea ti ha inseguita, per così dire, sin dalla trilogia che A. Serban fece a Bucarest.

È vero, a Bucarest ho visto Maia e Leopoldina Balanuta interpretare Medea, ma io ho interpretato Medea nel 1996 per puro caso; l'attrice C. Panariello all'ultimo momento mi ha detto che doveva andare in Sicilia per questioni familiari. Così io mi sono trovata all'improvviso senza Medea e per l'ansia del poco tempo che rimaneva al giorno della prima, ho imparato in una notte tutto il monologo e giorno dopo ho iniziato da sola a provare i movimenti scenici, e così per una settimana. Certo avevo già lavorato prima a questo testo ma adesso mi trovo in veste diversa e non è che mi piacesse molto perché era tutto troppo sofferto... Ricordo che ho avuto emozioni così forti in scena che ho rischiato quasi di svenire. Da quel momento ho giurato di non recitare mai più nelle mie regie se

non in caso di necessità. Ho capito la fatica pazzesca che si fa quando fai sia regia che recitazione. Secondo me è impossibile farle tutte e due senza nessun aiuto e se proprio le vuoi fare, devi avere qualcuno di fiducia che ti guida in scena. Ma conosci tu registi che si fanno guidare da altri registi? Io no...

Questo fu il tuo primo spettacolo a Milano, città dove ti sei stabilita, cominciando a lavorare. Una prova di fuoco?

Sì, lo considero come il mio battesimo in teatro questo spettacolo. Il pubblico di Milano è molto selettivo e ti puoi veramente fidare delle loro reazioni, sia mentre assistono a uno spettacolo, che dopo. Io avuto una gradevole sorpresa, le emozioni che il pubblico ha ricevuto sono state forti, dopo lo spettacolo qualcuno aveva ancora le lacrime agli occhi. Finito lo spettacolo c'è stato silenzio di tomba nella sala, io ero preoccupata dietro le quinte insieme alle attrici, poi sono arrivati gli applausi. Ci hanno chiamate fuori cinque volte, e ancora dopo un'ora la gente stava lì a parlare di quello che aveva sentito e visto. Purtroppo o per fortuna di questi momenti si ricordano solo quelli che hanno condiviso l'atto teatrale. Anche qui lo svolgimento dello spettacolo si era fatto in un luogo non convenzionale; eravamo in un'aula universitaria. Conservo delle impressioni scritte dal pubblico dopo lo spettacolo. Sono stati questi scritti che mi hanno dato coraggio di andare avanti perché erano scritti di gente che non conoscevo, gente di Milano. Comunque questo spettacolo è stato molto più elaborato rispetto a quello montato a Venezia. Il lavoro fatto con le attrici e i commenti del pubblico nel 1996, mi hanno dato la convinzione di poter continuare il mio lavoro nella regia teatrale. Da quel momento iniziò la mia pratica in teatro con gli attori, con i giovani, adolescenti e terza età... Davvero questo mio secondo passo nella regia fatto a Milano fu di buon augurio.

Spesso il pubblico è interessato a sapere se i registi hanno delle preferenze sui personaggi. Per quanto ti riguarda, sembra che la tua scelta s'indirizzi verso i personaggi femminili della tragedia greca?

Non lo so, mi sono trovata in questa direzione portata dalle circostanze, ed è anche vero che ho lavorato di più sui personaggi femminili ma questo perché ci sono molte donne che fanno teatro e mi è stato più facile avere delle attrici. E poi con il tempo questi personaggi sono diventati i miei prediletti della tragedia greca, personaggi di donne come Ecuba, Elena, Andromaca, Cassandra, Medea, Clitemnestra, Elettra, Antigone, ecc. Sono attratta dai personaggi forti che dicono per prima a me qualcosa, che trasmettono, che insegnano. Adoro anche i personaggi della drammaturgia di Cechov, Shakespeare, Molière, insomma delle preferenze ce le ho, ma devo ammettere che dal momento in cui decido di lavorare su qualsiasi testo classico o moderno, m'innamoro di tutti i personaggi del testo. Altrimenti non riesco a lavorare bene.

E chi preparava i costumi e le scenografie nei tuoi spettacoli?

Mi sono sempre occupata io sia dei costumi che degli elementi di scena. Col tempo ho avuto anche dei collaboratori che hanno creato assieme a me...

Nel 2003 hai trasformato la scuola in Centro Produzioni Teatrali, sotto il cui nome hai montato nel 2004 lo spettacolo intitolato "Omaggio all'Attore", spettacolo piacevolmente accolto dal pubblico e dalla critica, spettacolo in cui hai testato il tuo nuovo metodo sulla costruzione del personaggio?

Per arrivare all'Omaggio, ci sono stati altri passi in regia fatti nella scuola di teatro, dove dal 1997 al 2003 ho messo in scena spettacoli di Aristofane, Esopo, Shakespeare e Cechov. Poi dall'ottobre 2003, per tre mesi, ho messo in pratica i miei primi tentativi sulla

“Memoria passata del personaggio”, ed è stato in quei mesi che ho dato questo nome alla ricerca. All’interno dello spettacolo “Omaggio all’Attore” andato in scena al CRT Teatro dell’Arte di Milano a ottobre e novembre 2004 sono riuscita a mettere in pratica il frutto di questa ricerca. Ho scelto otto monologhi tratti dai testi di Euripide, così gli attori potevano concentrarsi sul loro personaggio e io potevo lavorare con ognuno di loro anche individualmente.

Come mai hai scelto questo titolo, “Omaggio all’Attore”? Si trattava della drammaturgia di Euripide.

Per dir la verità il titolo non c’entrava niente o quasi con il contenuto dello spettacolo ma io ho sentito che dovevo qualcosa all’attore oppure agli attori e alle attrici con cui in tutto questo periodo avevo lavorato, e così ho chiamato questo spettacolo “Omaggio all’Attore” anche perché voglio bene alle attrici e agli attori quando lavoro e poi senza di loro, noi registi, non abbiamo ragione di esistere. Sono gli attori che hanno inventato il regista e non viceversa...

Euripide è come un leit motiv nelle tue regie...

Sì, da anni è sempre la drammaturgia di Euripide a stregarmi, penso ancora di non essere arrivata all’essenza e finché non ci arriverò sarà sempre Euripide...

Non riesco a staccarmi, questo drammaturgo è veramente quello che più mi ha toccato in tutti questi anni di studio, di ricerca e di spettacoli. Si dice che non ti basta una vita a capire la drammaturgia di un grande, a me sta succedendo questa cosa con i testi di Euripide, mi sembra quasi una lotta per capire ogni anno di più. La ripresa dello spettacolo “Omaggio all’Attore” nel 2005 è stata fatta sotto richiesta di amici che volevano rivederlo. In questa occasione l’ho intitolato “Euripide e Le Tragedie Femminili”, un titolo più appropriato per i testi di Euripide che sto approfondendo da anni. Non mi

annoiano mai e quando li riprendo, scopro sempre qualcosa di nuovo. Magari più avanti deciderò di lasciare per un po' Euripide e inizierò ad approfondire la drammaturgia di un altro grande...

Però io ci sono stata ai tuoi spettacoli nel 2004 e 2005 e ho notato che tanti degli spettatori presenti a questi spettacoli sono rimasti sorpresi ed emozionati così come sono rimasta anch'io. In quel periodo è nata anche l'idea di questo libro...

Ogni volta che ho portato uno spettacolo in un teatro il pubblico è rimasto sorpreso, sorpreso dalle emozioni che trasmetteva lo spettacolo con la recitazione semplice e forte degli attori... E come ti dicevo prima, è stato sempre il pubblico a darmi il coraggio di continuare il mio sentiero. Purtroppo non avendo in quel periodo un ufficio stampa non sono riuscita a portare in teatro i critici.

Una delle cose che sorprende il pubblico (e faccio riferimento anche al pubblico di origine romena) era sentir cantare le canzoni raccolte dal folclore romeno, interpretate dalle attrici italiane, in una maniera molto bella e originale...

Tanti anni fa, ho cominciato a utilizzare negli spettacoli le canzoni romene. Queste canzoni sono diventate indispensabili oggi nel mio lavoro, sono come "il sale nella cucina". Per le attrici italiane e francesi e per gli attori non è stato facile all'inizio cantarle, ma poi anche loro finiscono per amare ciò che cantano. Le canzoni sono per me la continuità di uno stato d'animo, di un'emozione che trasmetti con le vibrazioni di un suono, cantando, e non più attraverso la parola. Tutte queste canzoni hanno una carica emozionale molto significativa, non so se si possano incontrare nella raccolta del folclore di altri popoli tali sensibilità e bellezza. Questi canti sono diventati una delle caratteristiche più forti dei miei spettacoli. Non posso più fare a meno di questi suoni che sembrano antichi e ancestrali; forse sono

proprio queste canzoni che dimostrano, nel mio lavoro, la mia identità romena, qualcosa delle mie origini che porto ovunque con me.

Cos'è il tuo Centro Produzioni Teatrali oggi?

È un centro dove si producono spettacoli (quando si può) e dove i registi e gli attori sono aggiornati in merito ai nuovi metodi di teatro in Europa.

È un centro privato e, nel caso delle produzioni teatrali, ho delle collaborazioni temporanee. Scelgo artisti da tutto il mondo. Per i nuovi spettacoli faccio audizioni per scegliere attori e attrici e poi scelgo i collaboratori per costumi, elementi di scena, grafica della locandina e inviti, luci, foto, ecc.

Una domanda che non posso evitare: il teatro deve rispondere all'esigenza della globalizzazione? Quando un regista concepisce la sua pièce, pensa al valore che essa deve trasmettere o al successo che lui vorrebbe ottenere?

La globalizzazione riguarda tutti noi, l'arte teatrale compresa. Quando sceglie di fare uno spettacolo, il regista dovrebbe pensare con responsabilità al messaggio che vuole trasmettere al pubblico e dovrebbe pensare al valore e alla qualità di quello che sta facendo e non al successo. Ma con questo non affermo che il successo potrebbe infastidire qualcuno; se un artista riscuote successo, ben venga! Significa per lui avere una conferma importante di quello che sta facendo.

Secondo te c'è una differenza tra successo e valore?

Certo, c'è una grande differenza tra successo e valore anche se la gente fa confusione. Si può avere successo, quel successo effimero che ti porta soldi in tasca ma che è senza nessun valore. Al giorno d'oggi, successo vuol dire soldi, ma quando si parla di valore è

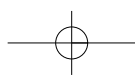
diverso. Il valore arriva con tanto sudore, se arriva! E poi non siamo tutti portati, penso che devi avere nei geni qualcosa, come per esempio il talento e poi sviluppi questo talento che è l'uno per cento di tutto il lavoro che devi fare dal momento in cui scopri che hai questa chance. Il valore lo capiamo guardando in biblioteca i libri che sono rimasti di uomini e donne valorosi in tutti i settori e materie. Loro ci sono stati prima di noi e adesso sono diventati i nostri maestri, le nostre muse ispiratrici...

Dunque vuoi portare avanti come valore il teatro classico?

Sì, continuerò con il teatro classico e il teatro greco perché mi trovo bene quando lavoro su questi testi. Ci ho provato a lavorare sui testi moderni ma ho avuto la sensazione che questi testi non mi dessero consistenza, profondità. Mi sbaglierò, ma per adesso sento così, domani è un altro giorno e posso per fortuna cambiare idea...

Per quanto riguarda la tua ricerca sul metodo a che punto sei?

Vado avanti con la ricerca sulla costruzione del personaggio. So che la continuerò per tutta la mia vita e vivo con la speranza di poter arrivare a un buon risultato. Quest'anno a febbraio ho provato il metodo sulla costruzione del personaggio durante un laboratorio con un gruppo di attori a Parigi e sempre con questo gruppo sto continuando il lavoro di ricerca qui a Milano. Mi spiego: dal gruppo numeroso di Parigi ho selezionato sette attori e li ho invitati a Milano per una seconda fase di lavoro. A luglio quindi abbiamo approfondito il metodo e lavorato sui sentimenti appoggiandoci alle teorie di Pavlov sul riflesso condizionato. Adesso stiamo lavorando alla terza fase montando uno spettacolo teatrale basato interamente sul metodo "Memoria passata del personaggio". Tutti gli attori che l'hanno provato mi stanno dando delle conferme che il metodo è nuovo e che può essere veramente utile ed efficace. Da poco l'ho anche registrato alla SIAE; sai, non vorrei avere delle sorprese...



- 5 -

LA PAROLA ALLA REGIA

Il teatro ha il dovere di educare la gente

La parola alla regia è uno spazio definito, concepito da Maria Stefanache e dedicato alle riflessioni, al confronto con il suo lavoro nonché con il modo proprio di lavorare. Uno spazio che riflette i suoi sogni coronati ma anche le sue delusioni vissute. Spazio continuamente aperto al dibattito con se stessa e, allo stesso tempo, con il suo lavoro.

La parola alla regia conosce i suoi inizi nel 1995 e si propone come punto di riferimento che lei ha fissato nella comunicazione con i suoi studenti e successivamente col pubblico e spesso con i suoi colleghi di generazione.

Cos'è il teatro? Qual è il ruolo che il teatro deve avere?

Che significa il messaggio di uno spettacolo?

Che significato ha l'attore nell'atto scenico? E il pubblico?

Fin dove arrivano i confini della responsabilità di chi sta dietro le quinte?

Queste sono alcune domande che Maria si pone volontariamente e a cui tenta di dare delle possibili risposte, in base alla sua esperienza.

La parola alla regia è lo specchio in cui lei si guarda da semplice "artigiana dell'arte", è il suo spazio intimo di meditazione sul suo lavoro, sul suo modo di concepire il teatro. In un certo senso, questo modo è simile alla tendenza di un apprendista continuamente sottoposto allo studio, al sapere e alla conquista.

La parola alla regia è una sorta di intimità artistica che svela rapportandosi a se stessa; è una maniera di grande esigenza che s'impone nel suo atto artistico, assumendo spesso un atteggiamento critico e lucido in confronto a ciò che succede.

La parola alla regia è nello stesso tempo un atto di coraggio confessionale dove Maria dimostra la sua responsabilità quando parla dell'atto artistico.

La parola alla regia è la sua coscienza che assume nei nostri confronti, senza paura e senza timore che i suoi pensieri possano disturbare qualcuno da qualche parte.

La parola alla regia riporta l'espressione di alcune idee riformatrici sul teatro, alcuni pensieri con carattere critico che si riferiscono alle idee dei registi contemporanei...

Il credo di un'artista che vuole manifestare una coscienza viva, in tutto quello che riguarda la sua arte.

Attraverso la sua forma, l'arte è lo spazio privilegiato dell'essere umano sulla terra, ma questo spazio ha bisogno di essere nutrito, mantenuto con il sacrificio, sacrificio che è portatore di una linfa vitale che dà all'artista vita nuova, identità nuova.

In effetti, durante tutto il percorso della sua vita, l'artista si sforza di raggiungere da solo il punto prefissato, anche se alle volte si vede con le ali frantumate...

Fare arte vuol dire anche meditare. Un grande artista è uno spirito e, partendo da quest'idea, anche il suo atteggiamento verso il mondo diventa primordiale ed è questo che gli donerà un certo modo di riflettere su di essa. Un grande artista è una coscienza.

Fare arte significa donare all'uomo un altro mondo che gli permetterà di elevarsi, di completarsi e di superare la propria condizione umana e raccordarsi con la Divinità.

INTERVISTA

La parola alla regia è un tuo diario da tanti anni. Qual è la ragione di questa tua confessione artistica? Una confessione che fai con te stessa, i tuoi studenti, attori registi e col pubblico.

Questa sorta di “confessione”, come la chiami tu, è nata tempo fa, dai primi tempi in cui ho iniziato ad amare il teatro; in realtà, all’inizio osservavo e annotavo ciò che mi piaceva, ciò che ritenevo fosse importante. Poi, durante gli anni universitari a Bucarest, partecipando ai provini di Serban per la trilogia greca nacque il primo quaderno con appunti di regia...

Che era una raccolta di pensieri. Ma dopo, tutto si è trasformato...

È diventato una cosa seria nel senso che ho cominciato a scrivere sul mio lavoro e sul lavoro degli altri. Con l’andare del tempo è diventato il mio luogo di confessione, meditazione...sentivo il bisogno di scrivere tutto affinché non fosse perso o dimenticato, non so dirti da dove o come mi sia arrivata la voce interiore che mi diceva quasi ogni giorno: scrivi, scrivi, scrivi tutto, niente deve rimanere nell’oblio. E così dopo diciassette anni mi sono trovata con un mucchio di materiale scritto. Scrivevo ovunque: in teatro, a scuola nelle pause, nelle sale di teatro, al cinema, in metropolitana, nelle sale d’attesa, sul bus, a casa, nei viaggi, in treno, ecc. Oggi è diventata la mia ossessione, scrivo perché so che la nostra forma d’arte viva è effimera, non è come una pellicola di film, non come un libro, non come un quadro. Di noi rimangono solo le foto di uno spettacolo. Allora diventa imperioso scrivere.

Mi vuoi dire qualcosa della piccola brossura con cui vuoi dare degli accenni sul tuo metodo?

Ho iniziato a scriverla dopo che ho fatto pratica con un gruppo di attori nel 2003 a Milano e spero con il tempo di renderla semplice e utile per scuole di teatro, registi, attori e studiosi...

IL METODO

“MEMORIA PASSATA DEL PERSONAGGIO”

Introduzione al metodo

Sto notando la sofferenza degli attori quando in scena devono far capire al pubblico la sofferenza del personaggio che stanno interpretando.

Quando si vogliono riportare queste emozioni pescate dalla vita privata dell'attore alla vita del personaggio, si fa uso di tanta tensione nella finzione ed è chiaro che non si tratta in nessun caso di un'emozione reale. Non si assomigliano per niente le vere emozioni con quelle riportate sul palco perché sono delle imitazioni di emozioni vissute nel passato, riportate sul palco con l'aiuto dell'immaginazione e della reviviscenza (che consiste nel ricordarsi un'emozione vissuta nel passato in prima persona e poi riuscire a riviverla in scena). Penso a quanta energia deve essere utilizzata nello sforzo di rivivere un momento della vita per poter dare pienezza e credibilità al personaggio.

Questo modo di fare, può essere un danno per la psiche degli attori. Quando Stanislavskij l'ha capito era troppo tardi per toglierla dal suo sistema, già consolidato, sulla memoria emotiva. Stanislavskij ha provato sulla sua pelle questo danno: ha avuto cinque infarti per il fatto di recitare per anni con l'aiuto della reviviscenza e l'immaginazione che sono i due elementi fondamentali nel suo metodo.

Il metodo della reviviscenza e dell'immaginazione di Stanislavskij è utilizzato anche nel cinema e proprio grazie a questo il cinema ha fatto la sua evoluzione a partire dagli anni '50.

Il metodo nel cinema è perfetto. L'attore può usare davanti alla cinepresa per quindici o trenta minuti la reviviscenza con cui riporta un sentimento o uno stato d'animo. Dopo che la cinepresa ha immortalato un momento forte, l'attore si può riposare e riprendersi dallo sforzo fatto.

In teatro è impossibile fare tutto ciò.

(dagli appunti di Maria Stefanache, 2003)

Il mio lavoro creativo teatrale di regista è stato sempre focalizzato sull'attore e sulla sua forte dipendenza dal regista. Ho sempre pensato a come poter aiutare e rinforzare l'attore professionista nel suo lavoro di studio e ricerca per poter impadronirsi nel miglior modo del personaggio che gli è stato assegnato in uno spettacolo e anche per non identificarsi con il personaggio.

Sono tanti anni che sto facendo ricerca pratica nell'esplorare nuovi modi di lavoro con l'attore. Dopo che ho studiato a fondo i miei antenati nella regia teatrale, le ricerche e le riforme che sono state fatte prima, mi sono soffermata su un libro che non è molto conosciuto e da cui parte la mia ricerca: V. Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*.

Lavorando con un gruppo di attori in questa direzione, con tenacia e costanza siamo riusciti ad arrivare a un modo di lavoro che potrebbe interessare altri artisti ed essere di aiuto ai colleghi nel settore del teatro.

Il mio intento è di togliere la reviviscenza e l'immaginazione che stanno alla base del primo metodo Stanislavskij.

Per rinforzare l'attore in scena e fargli concentrare tutta la sua energia nello studio e nella costruzione del personaggio e per aiutarlo a non identificarsi con il personaggio e di non mischiare la sua vita privata con quella del personaggio che deve interpretare ho fatto pratica sulla "Memoria passata del personaggio".

Diciamo che il mio metodo è soprattutto molto utile ai registi, per-

ché sono loro che guidano gli attori in scena e li aiutano a creare e costruire il personaggio.

Ecco tre esempi di lavoro con l'aiuto della memoria passata del personaggio.

Esempio di lavoro sulla “memoria passata del personaggio” da “Le Troiane” di Euripide. Il monologo di Elena.

L'attrice che doveva interpretare questo monologo (Elena che viene portata davanti a suo marito Menelao, dopo la conquista della città di Troia e deve difendersi e spiegare la sua fuga da Sparta per seguire Paride a Troia) mi diceva sempre che lei s'immaginava tutta la vita di Elena. Immaginava soltanto, dunque faceva un lavoro solo di testa e di testo.

Allora si concentrava e accumulava tanta tensione ma non intensità ed energia, e io credo che ci sia una grande differenza tra tensione, intensità ed energia.

Quello che faceva lei prima nella preparazione del personaggio non era abbastanza.

Sono tanti gli attori che con l'aiuto della reviviscenza e dell'immaginazione creano il personaggio, ma fanno moltissima fatica a calarsi dentro il personaggio provando a rivivere un momento reale accaduto nella loro vita privata e poi, con l'aiuto dell'immaginazione, a trasportare tutto nella vita del personaggio che devono interpretare. L'immaginazione non basta per poter creare il personaggio, ci devono essere delle improvvisazioni fatte fisicamente, vissute davvero in prima persona dall'attore, per poter rimanere vive nella chimica del corpo e che poi faranno parte della memoria passata del personaggio.

È proprio dentro questo contenitore che l'attore andrà a prendere un'immagine, un ricordo, un'azione e tutto quello di cui avrà bisogno per la costruzione e la creazione del suo personaggio.

Come regista e guida del lavoro, ho indirizzato l'attrice con cui stavo

lavorando alla vita passata del personaggio di Elena.

Chi è Elena? Da dove arriva? La sua famiglia a Sparta? Come ha conosciuto Menelao? Come era il loro matrimonio? Il vivere quotidiano di Elena? Era felice con Menelao oppure si annoiava? Perché scappa con Paride? Eccetera.

L'attrice, prima di arrivare al suo monologo, ha dovuto fare le seguenti improvvisazioni, rigorosamente senza utilizzare la parola, aiutata dai suoi compagni di lavoro.

– Primo gruppo di improvvisazioni: Elena a Sparta

- 1) Elena nel seno familiare prima di sposarsi, il legame con suo padre Tindaro.
- 2) La sua scelta di sposare Menelao, dopo che ha visto tutti gli altri pretendenti.
- 3) La vita quotidiana con suo marito.
- 4) Le amiche e la madre di Elena.
- 5) La sorella Clitemnestra e il cognato di Elena (Agamennone).
- 6) Il primo giorno che Menelao porta a casa Paride, l'ospite che arriva da Troia.
- 7) Il colpo di fulmine tra Elena e Paride.
- 8) La fuga di Elena insieme a Paride.

– Secondo gruppo di improvvisazioni: Elena a Troia

- 9) L'incontro di Elena con la madre (Ecuba) e le sorelle di Paride.
- 10) Come è visto il suo arrivo a Troia da Priamo, il padre di Paride.
- 11) La sua vita familiare con Paride.
- 12) L'amicizia tra Elena e la sua cognata Andromaca.
- 13) Elena nel periodo della guerra di Troia.
- 14) La morte di Paride.
- 15) Elena da sola dopo la caduta di Troia e quando i greci si prendono il loro bottino.
- 16) Elena riceve la notizia che Menelao la vuole vedere.
- 17) Elena da sola nella tenda prima di essere portata davanti a Menelao.

L'attrice dunque, arrivata al monologo, si è sentita più forte e sicura di quello che stava interpretando. Conosceva più a fondo adesso il suo personaggio, ormai le era diventato familiare. Nella sua memoria c'era il vissuto in prima persona della vita passata del suo personaggio. L'attrice si sentiva piena di tutta la vita che ha scoperto tramite il lavoro creativo delle improvvisazioni, ora lei e il suo personaggio formavano una sola persona.

L'attrice ha riconosciuto di aver fatto molta chiarezza sul personaggio e di sentirsi più sicura nell'affrontare il testo del monologo che le è stato dato da interpretare.

Dunque non più immaginare, ma scoprire in prima persona da quale passato arriva il proprio personaggio per poi interpretarlo in scena.

Esempio di lavoro sulla “memoria passata del personaggio” da “Amleto” di Shakespeare. Atto III, scena 1 tra Amleto e Ofelia in cui Ofelia restituisce i regali ricevuti da Amleto.

Gli attori leggono bene la scena e poi si tuffano nel passato di questi due personaggi e creano delle scene di improvvisazioni senza la parola su tutto quello che è successo tra loro due dall'inizio della loro storia d'amore per arrivare alla rottura che devono interpretare. Ecco le scene di improvvisazione:

- 1) Ofelia ragazzina saluta Amleto che va a studiare a Wittenberg.
- 2) Dopo quattro anni Amleto ritorna per la morte di suo padre e incontra Ofelia che si è fatta una signorina da sposare.
- 3) Colpo di fulmine tra loro due.
- 4) Il primo regalo che Amleto fa a Ofelia.
- 5) Il secondo regalo, Ofelia si dona ad Amleto.
- 6) Il padre Polonio vieta a sua figlia di ricevere nelle sue stanze Amleto.
- 7) Amleto manda una lettera d'addio a Ofelia.

Eccetera. Sta all'inventiva degli attori e del regista creare queste scene del passato per poter rinforzare il personaggio e dare consi-

stenza e sicurezza agli attori nel lavoro e nella conoscenza profonda di chi sono in scena. Lavorando in questo modo, gli attori non vanno più nella loro vita privata a pescare un momento o a provare a rivivere un sentimento, ma tutta la loro concentrazione andrà in queste azioni sceniche da creare, azioni di cui si nutriranno per costruire e dare vita al loro personaggio. Ofelia saprà benissimo di che regali si tratta quando dirà ad Amleto:

– Conservo certi oggetti che mi avete regalato perché mi ricordassi di voi... Vi prego ora di riprenderli.

E anche Amleto cambierà tutto nel dire:

– Io non vi ho dato mai nulla...

E Ofelia che ribatte:

– So benissimo che siete stato voi a darmeli, e insieme a essi m'avete offerto parole...

Se si crea il passato di questi due personaggi, è chiaro che gli attori quando recitano le loro parole saranno piene anche perché hanno vissuto in prima persona con delle improvvisazioni quello che stanno dicendo. Dunque si vedrà subito il risultato.

Esempio di lavoro sulla “memoria passata del personaggio” da “Lisistrata” di Aristofane. Atto I, scena 1.

Per arrivare alla battuta di Lisistrata: “Ma se le avessi chiamate al tempio Bacco o di Pan, a quest’ora non si potrebbe passare per la resa dei timpani, invece qui non sta arrivando nessuna donna”, abbiamo creato le seguenti scene della memoria passata per aiutare l’attrice a capire meglio chi è il suo personaggio: sono tutte scene di improvvisazione, azioni fisiche senza le parole, ma con la possibilità di esprimersi tramite suoni e canti. Questo perché gli attori tendono a buttarsi subito a parlare, spesso a vanvera, sprecando energia inutilmente.

Nel mettere gli attori ad agire senza parole, si dà loro la possibilità di conoscere veramente le loro risorse, le loro potenzialità di attori.

Ecco le scene di improvvisazione:

- 1) Vita di famiglia, Lisistrata con il padre.
- 2) Lisistrata con la sua amica Lampito.
- 3) Lisistrata con il suo compagno e suo padre a cena.
- 4) Lisistrata ascolta le notizie di guerra alla radio.
- 5) Lisistrata e Lampito vanno in città per spiare i discorsi degli uomini e le loro decisioni sulla guerra.
- 6) Lisistrata va a confortarsi dalla sua amica e vicina di casa Cleonice, arrivano anche altre donne nella casa di Cleonice.
- 7) Lisistrata mette alla prova il suo compagno ispirandosi ai discorsi fatti tra le donne.
- 8) Lisistrata capisce che il suo stratagemma può funzionare e si prepara per organizzare un'assemblea di donne.
- 9) Lisistrata va a casa della sua amica Lampito (che si prepara per andare all'appuntamento con il suo uomo) e le comunica che a partire dal giorno stesso inizia lo sciopero dell'amore.
- 10) Lampito incontra il suo uomo e mette in pratica l'idea di Lisistrata.
- 11) La partenza di Cinesia per la guerra.
- 12) La solitudine delle donne, a casa di Cleonice e di Murrina.
- 13) Lisistrata invita le donne all'assemblea.

Solo a questo punto inizia la scena del testo con la prima battuta di Lisistrata e l'attrice, quando la dirà, avrà ricordi della vita del suo passato, saprà chi è il suo personaggio e da dove arriva.

Non utilizza niente e nessun ricordo della sua vita privata, tutti i ricordi li si crea in teatro, la vita personale dell'attrice non s'intreccia con la vita del suo personaggio.

Questo lavoro richiede tanto tempo e pazienza...

Il metodo è in fase di sviluppo.

APPENDICI

DAI QUADERNI DI REGIA

“Il Teatro è stato e rimane il mio primo grande amore, perché il Teatro non mi ha mai tradita...”

2004

Parlare dei registi, del loro lavoro creativo, delle loro fatiche, delle loro scelte di regia, delle loro preferenze per i testi teatrali, dei loro sogni nel cassetto è un'idea che volevo materializzare già nel lontano 1995.

Come possiamo farci conoscere? Scrivere delle nostre regie teatrali, del nostro lavoro con gli attori, della nostra scelta di un testo teatrale, della fatica nel trovare un teatro e nel creare uno spettacolo. Sulla regia teatrale c'è poco di scritto perché è un mestiere nato nel novecento, un mestiere nuovo e in perfezionamento. Nel fare una ricerca sulla regia teatrale ho constatato che sugli articoli, libri, giornali, siti internet, ecc, prevale la scelta degli attori; sono loro, e giustamente, gli unici protagonisti.

Devo svelare per chi non lo sa che gli unici responsabili di tutto quello che accade in scena e di tutto quello che fanno gli attori sul palco sono i registi.

Regista. Per fare il regista certo ci vuole talento. Il regista è l'occhio attento che guarda da fuori l'attore e lo guida nel modo migliore per tirargli fuori tutte le sue potenzialità di essere attore. Se l'attore oggi è superficiale e senza forza ed energia in scena, la colpa non è sua ma del regista che non sa dargli l'aiuto e gli stimoli giusti per poter creare il suo personaggio. E se andiamo a vedere degli spettacoli noiosi, spettacoli che non ci dicono niente e che anzi ci

fanno vergognare per quello che vediamo in scena, la colpa non è degli attori ma del regista che ha avuto il coraggio o l'incoscienza di fare quello spettacolo.

Se oggi si dice che il teatro è un museo, che è morto, che è noioso, che è una vergogna quello che si vede in scena, la colpa miei cari è solo dei registi.

Purtroppo i registi pensano di poter esprimere tutto quello che passa loro per la testa su quel pezzo di legno e capita spesso che siano anche pagati per farlo.

Il palcoscenico fa gola ai tanti che non sono riusciti a far altro nella loro vita e trovano sbocco proprio lì. È così triste vedere quest'arte infangata con degli spettacoli banali e senza spessore. Non possiamo chiudere sempre gli occhi e non dire mai niente di quello che pensiamo dopo aver visto simili spettacoli...

Lo so che tante volte si ha paura di esprimere le proprie opinioni per non essere catalogati tra gli artisti difficili, paura anche di non trovare più lavoro. Ma si deve sempre rischiare e dire la verità.

L'arte della regia è davvero un'Arte, ma deve essere rivalutata, rispettata e amata.

I registi non sono controllati da nessuno quando decidono di mettere in scena uno spettacolo. Certo si ha una grande libertà, ma nello stesso tempo si deve avere anche una grande responsabilità: cosa proponi di nuovo? Che messaggio vuoi dare e trasmettere al pubblico? Può nella tua contemporaneità questo testo che vuoi mettere in scena contribuire a una crescita culturale dell'essere umano? Con uno spettacolo dobbiamo nutrire l'anima del pubblico, farlo riflettere, discutere... Tanti registi hanno un modo molto egoista di far spettacoli e se ne fregano del pubblico, però ci tengono che il pubblico venga a vedere, pagando, le loro produzioni. Chissà quali sono i criteri con i quali i registi vengono scelti dalla direzione di un teatro per fare uno spettacolo. L'età? L'esperienza? L'istruzione? Il nome? Le raccomandazioni? Il grado di parentela? L'amici-

zia? I soldi? La bravura? (magari).

Il regista è un essere pratico e sarebbe più giusto fargli fare un provino al lavoro con gli attori, cioè una dimostrazione pratica del suo lavoro cosicché gli attori possano scegliersi il loro regista...

La preoccupazione principale del regista nella costruzione di uno spettacolo deve essere l'attore. Il regista deve amare, proteggere e aiutare l'attore per tutta la durata del lavoro creativo di uno spettacolo, deve trovare la forma più semplice, chiara e diretta per comunicare le sue idee all'attore. I registi devono capire che senza gli attori sono inesistenti. Gli attori sono il pane quotidiano per il regista. Tanti registi si sentono superiori e trattano gli attori come degli oggetti o dei pupazzi in scena, ma secondo me questo è un atteggiamento degli insicuri. I registi devono essere consapevoli della loro grande responsabilità poiché decidono di guidare un gruppo d'attori e di esibirsi davanti al pubblico con uno spettacolo teatrale. È il regista in questa nostra epoca moderna il creatore di tutto in un teatro. Il regista dovrebbe aggiornarsi in un modo permanente, seguire un corso di aggiornamento anche sulla recitazione per capire meglio l'attore e la sua fatica in scena e per sapere meglio che cosa gli può chiedere alle prove.

Esistono tantissime scuole per gli attori, laboratori, master e corsi di perfezionamento, provini, ecc, ma io mi chiedo: dove sono le scuole di regia? Dove sono i provini per i registi? Se le scuole di regia sono quasi inesistenti e di provini per i registi non ho mai sentito parlare, allora da dove sono uscite le centinaia di registi intorno a noi?

Ogni giorno senti di provini e super-provini per gli attori. Sono sempre loro a esibirsi davanti ai "registi", ma i registi davanti a chi fanno il provino per essere giudicati idonei a fare uno spettacolo?

Tanti registi parlano in modo incomprensibile e vogliono nascondere la loro aridità creativa dietro esperimenti d'ogni tipo e ricerche teatrali. Le cose sono molto semplici: Autore-Regista-Attore-

Pubblico e fra di loro la comunicazione deve essere profonda e limpida, piena di armonia, emozione e messaggio. Se il regista riesce a fare uno spettacolo dove il pubblico piange, ride, riflette e pensa insieme agli attori allora sì che l'Arte teatrale migliorerà.

La prova di fuoco per un giovane regista è quando inizia a lavorare con l'attore, è l'incontro con l'altra natura creativa per potersi rendere conto delle sue possibilità di futuro regista. Gli attori devono rassegnarsi e capire che non possono fare anche i registi con la sola preparazione di attore. Se hanno delle doti per la regia, allora devono studiare la base della regia teatrale e cioè l'analisi del testo scritto e la pratica con gli attori.

Il fatto è che mancano le guide per gli attori, mancano dei bravi registi e questo perché? Perché tutto si fa di corsa, in fretta e tutto si fa per i soldi...

I registi e gli attori non lavorano più per dei progetti di lunga durata, come una volta, ma lavorano per fare degli spettacolini di una stagione e poi avanti un altro spettacolo per la prossima stagione. È incredibile questa frenesia di fare a tutti i costi. Dentro questi spettacoli ci sono anche degli artisti bravi ma purtroppo sono presi in questa ruota che gira e gira e fanno fatica a uscir fuori dall'ingragnaggio.

L'Attore. È la natura creativa, è tutto in un teatro, senza di lui i teatri non esisterebbero, cadrebbero a pezzi le istituzioni teatrali e i burocrati che ci lavorano dentro perderebbero il loro posto e la sicurezza di uno stipendio. Il teatro è esistito senza il regista, ma il regista senza l'attore è inesistente, a meno che non li faccia tutti e due: attore e regista. Per fare questo lavoro ci vuole talento, studio e pratica. Cosa c'è di più nobile che lavorare sui sentimenti umani? Commuovere o far ridere il pubblico, trasmettere dei messaggi che toccano il cuore e la mente dello spettatore?

L'attore è un essere sensibile, fragile direi ed è per questo che ha bisogno di tempo e fiducia per poter creare, ha bisogno di stimoli,

di esprimere liberamente la sua fantasia e se non gli si dà questa possibilità l'attore muore a un'età molto giovane. Non allena più il suo corpo e la sua voglia di fare diminuisce, le speranze svaniscono, non esercita più la sua mente e si limita a usare solo la sua maschera facciale, quella di cui è più sicuro e che di solito gli viene richiesta da chi lo scrittura per uno spettacolo. L'attore moderno deve ancora smascherarsi, deve arrivare a quella semplicità artistica con la quale può coinvolgere davvero il pubblico. L'Attore deve avere il tempo necessario per poter creare.

Un rinnovamento ci vuole nelle scuole di teatro perché qui si formano i futuri registi e attori. Si deve rivalutare chi sta dentro le scuole di teatro. Chi insegna? Perché non tutti abbiamo il dono di fare questo lavoro. Per stare davanti ai giovani (che sono le generazioni future che occuperanno il nostro posto) dobbiamo aver prima delle doti, poi pazienza, passione e amore. Una rielaborazione, un rinnovamento, una riforma teatrale, dovrebbe iniziare in una scuola di teatro o all'università, l'unico luogo privilegiato (dopo la scena) dove si può studiare e creare senza l'ansia dei soldi e del tempo.

Gli attori devono essere consapevoli della loro missione e della loro grande responsabilità, dal momento che hanno deciso di esibirsi davanti agli altri, perché uno spettacolo teatrale è lo specchio della società in cui vivono. Poco coraggio nel teatro da parte di attori, registi e pubblico. Coraggio di essere onesti con se stessi e con gli altri. L'attore accetta di fare qualsiasi schifezza pur di essere pagato e non ha il coraggio di dire al regista quello che pensa del suo lavoro. Il pubblico non ha il coraggio di buttare pomodori in scena quando assiste a uno spettacolo mediocre e noioso per circa tre ore. I registi non hanno il coraggio di ammettere la loro mediocrità e si ostinano a fare spazzatura teatrale. Per un rinnovamento nel teatro dobbiamo capire a che cosa è sensibile il pubblico quando partecipa a un evento teatrale.

Come deve recitare l'attore per coinvolgere il pubblico e farsi amare

da lui? Come possiamo contribuire a una crescita culturale dell'essere umano? Tutti parlano e sentono l'esigenza di un cambiamento, ma solo a parole; in verità non si fa nulla.

Per avere in futuro degli attori bravi e forti, si devono cambiare gli insegnanti vetusti nelle scuole di teatro. Si deve cambiare il modo di insegnare alle nuove generazioni di attori.

L'Attore è da sempre in continuo aggiornamento e perfezionamento e sarebbe giusto che insegnanti e registi facessero la stessa cosa. Gli attori accettano di fare qualsiasi spettacolo, pur di essere pagati (Grotowski chiamava questo tipo di attori "puttane" per il loro modo di venderci) poi soffrono e si lamentano, parlano male del regista ma continuano a lavorarci insieme se richiamati a pagamento...

Esistono attori che si sono messi a fare regia senza saperne niente o senza ammettere che c'è una grande differenza tra i due ruoli.

Ci sono in giro degli spettacoli disastrosi fatti da questi attori che si sono svegliati una mattina e hanno deciso così all'improvviso "di fare il regista".

Non ho delle soluzioni a tutto quello che sto mettendo sulla carta, sono soltanto delle constatazioni scritte con amarezza...

Sono stati l'amore e il rispetto per l'arte della regia, per gli attori, per i grandi maestri del teatro, per il pubblico e per quelli che lavorano nel teatro che mi hanno portata a scrivere tutto ciò.

Ci sono altri argomenti su cui mi piacerebbe scrivere, per esempio i teatri, i direttori dei teatri, le istituzioni che sponsorizzano i teatri, gli spettacoli teatrali, gli organizzatori, la burocrazia in teatro, i tecnici di scena, i critici teatrali (qui entriamo in un campo minato e lasciamo perdere... Sono proprio i critici che hanno un grande peso nell'influenzare la gente sull'andare o non andare a vedere uno spettacolo teatrale). Anche tra di loro ci sono i mediocri e i bravi critici. Può capitare che un critico mediocre vada a vedere uno spettacolo e il giorno dopo si legge la notizia che lo spettacolo è un capolavoro e che il regista è geniale. La cosa migliore è andare a vede-

re lo spettacolo personalmente, si può sentire prima tutte le campane ma alla fine è un bene avere la propria opinione.

Il Pubblico. È, e rimane, l'unico grande critico onesto e spontaneo. Il pubblico dei nostri giorni non è più sensibile alle grandi scenografie, ai giochi straordinari di luce in scena, ai bellissimi costumi barocchi, alle maschere di trucco sul viso, allo schermo in scena ecc. Niente di tutto questo lo attira più. Il pubblico è alla ricerca di se stesso, alla ricerca della semplicità.

Il pubblico non deve venire a teatro per le cose superficiali, ma il pubblico deve entrare nelle sale di teatro per nutrirsi l'anima. Lo spettacolo teatrale deve toccare il cuore del pubblico e svegliare i suoi sentimenti sepolti, con un messaggio e una comunicazione semplice e profonda. Il pubblico deve piangere insieme all'attore oppure ridere (non sorridere perché questo è l'elemosina per l'attore).

Quando il pubblico esce dal teatro dopo aver visto uno spettacolo e sente il bisogno di parlare, di mettersi in discussione, quando esce con la voglia di riflettere, oppure con la gioia di vivere, allora sì che abbiamo contribuito a una crescita culturale dell'essere umano, allora sì che abbiamo creato un buono spettacolo. Il teatro ha il dovere di educare la gente, le persone si devono vedere in scena come in uno specchio pulito e non deformato. Lo spettacolo deve essere fatto per il pubblico e non per se stessi. Di solito sono i mediocri e gli stupidi che si mettono in mostra. Il pubblico è meraviglioso quando tocchi il suo cuore e se gli attori sono bravi (e guidati certo da un bravo regista) prendono gli spettatori per mano per tutta la durata dello spettacolo e anche dopo.

Il pubblico è molto buono e paziente quando assiste a uno spettacolo che non gli piace. Non capisco che cosa lo trattiene dal non ribellarsi! Forse le buone maniere della società ci hanno insegnato a star zitti e accettare tutto.

Caro Pubblico, devi far capire quando ti piace qualcosa e quando non ti piace... Esigi il tuo diritto al biglietto pagato. Uno spettacolo

lo ti deve dire e dare qualcosa, trasmettere, insegnare, farti riflettere, arricchirti spiritualmente e culturalmente. Se entri per vedere uno spettacolo di teatro con uno stato d'animo ed esci senza averlo modificato allora in questo caso, caro pubblico, lo spettacolo non è stato pensato per te.

Quando il pubblico non applaudirà più le mediocrità e quando non accetterà più le esibizioni penose in scena, allora sì che l'Arte teatrale migliorerà.

Il pubblico merita di essere ringraziato per la sua pazienza e per tutto quello che vede nelle sale teatrali. Uno spettacolo teatrale deve essere creato per l'intendimento di un vasto pubblico, deve essere fatto per quelli che non vanno frequentemente a teatro, per l'*élite*, per gli ignoranti, per i sapienti, per i giovani, per gli anziani, per gli adolescenti ecc, in una parola per tutti. Ci sono degli spettacoli polverosi e arretrati con un soggetto brillante, fatti solo dai nomi che attirano il pubblico. Si prende un attore di fama per fare una spietata pubblicità e poi attorno a lui recitano dei dilettanti che appena sanno dire una battuta, poi il prezzo del biglietto è costoso perché paghi il fatto che vedi in carne e ossa quell'attore di fama teatrale o televisiva (meglio lasciar perdere l'argomento su vip di fiction e televisione, veline che non sanno neanche parlare bene la lingua e hanno la faccia tosta di andare in giro con uno spettacolo teatrale, che Dio li guardi e dia loro un po' di cervello). Pensate cosa sarebbe di questi spettacoli se il pubblico venisse fornito all'entrata di pomodori e avesse il compito di buttarli in scena quando gli attori infastidiscono con la loro recitazione o sono noiosi o non dicono niente in scena, buttare i pomodori quando si prova per loro un sentimento di commiserazione... O se all'uscita dal teatro, al pubblico, sia dato il diritto di chiedere indietro i soldi del biglietto pagato se lo spettacolo non è piaciuto? In queste condizioni la qualità degli spettacoli cambierebbe e gli artisti ci penserebbero mille volte prima di proporre cose mediocri al pubblico. Il teatro riuscirebbe a rigene-

rarsi e avere vitalità. Negli ultimi anni ho avuto modo di sentire l'opinione generale sul teatro. Tanti dicono che fa schifo ma se fa schifo è anche colpa nostra, di chi ci lavora dentro, perché non facciamo niente per migliorare la sua qualità, anzi ci accontentiamo solo di parlare o di buttare ogni tanto qualche battutina cattiva verso tale regista o tale attore o tale direttore di teatro e tutto lì. Si deve agire, non chiacchierare, usare l'energia nei fatti e non nelle parole sprecate al vento.

I mediocri nell'Arte sono i peggiori nemici e ti possono distruggere se sono in tanti.

Non dobbiamo incoraggiare i mediocri, ma estirparli ovunque si trovino. Stare lontano dai mediocri nell'arte è il miglior modo di creare. Se un artista è bravo ma è circondato dai mediocri (come può capitare per la nostra debolezza davanti ai soldi, alle conoscenze, ai parenti, agli amici, alle raccomandazioni, ecc.) arriva a essere tirato anche lui nel fango della mediocrità. Il mediocre è un potente ostacolo per l'Artista in qualsiasi campo dell'arte. Di solito i mediocri sono incoraggiati da altri mediocri.

Se abbiamo la coscienza, proviamo a non chiudere gli occhi e far finta davanti ai mediocri, se rimaniamo svegli e intransigenti, possiamo contribuire a un miglioramento nell'arte. Sono tre le cose che ostacolano l'Arte vera dal progredire: stupidità, ignoranza e mediocrità.

Il grande riformatore del teatro, Stanislavskij, pretendeva lunghi periodi di preparazione e attori che si conoscessero già tra di loro. Lavorare per un lungo periodo alla realizzazione di uno spettacolo, scegliere una recitazione semplice e forte in grado di esprimere gli autentici sentimenti umani, le emozioni e le passioni vere: queste sono le fondamenta del lavoro teatrale.

Uno spazio, un gruppo di attori, un testo che si trasforma in mate-

ria viva, un pubblico toccato nelle viscere: questa è l'essenza di uno spettacolo teatrale.

Il Teatro è un Arte collettiva, sono necessarie sintonia e confidenza, caratteristiche acquisibili solo con il tempo. Abbiamo bisogno di tempo, perché il tempo è il miglior scultore nell'Arte e nella nostra vita. Le persone che vengono a teatro si devono vedere in scena come in uno specchio pulito e non deformato. La creazione deve essere ispirata dai nostri tempi, dalla gente che vive adesso, cosicché anche noi possiamo lasciare la nostra testimonianza alle generazioni future, diventando noi stessi i loro antenati.

2001

Amo, amas, amat, amamus, amatis, amant.

Forse il segreto della vita sta proprio nell'amare.

Amare quello che stai facendo, amare le persone che ti stanno vicino e le persone che frequenti. Se ami veramente, di sicuro un giorno riceverai amore anche tu dagli altri.

Noi esseri umani abbiamo bisogno e sentiamo la necessità di dire ti amo, ti voglio bene, vi amo, vi voglio bene. Sono frasi che ci fanno star bene nel dirle e certamente anche nel sentirle dire. Si sono scritti fiumi di parole sull'amore, ma secondo me l'amore ha tante facce e io proverò a scrivere di una di queste facce. Scriverò dell'amore artistico che ho appena sentito alla mia giovane età... Ci sono artisti che non lo sentono mai in tutta la loro vita, perciò quando li incontri hanno lo sguardo spento, senza luce. L'esempio parte dai grandi artisti, è da loro che impariamo, rubiamo e ci ispiriamo. Michelangelo diceva alla donna che era innamorata di lui: "Una volta quando ero ragazzo mi sentivo innamorato di te, ma adesso sento che amo la mia Arte, amo le mie sculture, sento dentro di me l'amore ma non è quell'amore fisico di cui tu senti il bisogno". Quando Strehler parlava dei suoi attori diceva: "Sono le mie creature" e lo sguardo gli diventava luminoso e gli occhi scintillavano.

Ora capisco, ora sento e provo questo tipo di amore per i miei attori, per i miei allievi, collaboratori... E come si manifesta? Quando uno di loro mi viene in mente m'illumino, i miei occhi brillano quando parlo di loro e non riesco a giudicarli o a pensare male di loro. L'amore fisico è importante nella nostra vita ma non è abbastanza... Dopo che la materia fisica viene accontentata, cerchiamo di accontentare anche il nostro spirito, cosa non facile. Gli artisti sono tra i pochi privilegiati che, nelle loro arti, riescono a esprimere le facce multiple dell'amore: Amore artistico, Amore divino oppure così come lo chiamo io Amore elevato che sta al di sopra della materia e come Artista mi prendo il diritto di esprimerlo così come lo provo e come lo sento... Ho solo una vita e i miei sentimenti puri ed elevati forse riusciranno a riscaldare il cuore di qualche essere umano sulla terra perché se li porto con me nell'oltretomba non saranno di aiuto a nessuno e sarebbe un peccato non esprimerli. Questo tipo di amore elevato arriva spontaneamente a un certo momento nella vita di un Artista.

2000

È un impegno scrivere nel 2000. Di primo impulso volevo scrivere tanto ma poi ho letto gli scritti dei miei allievi attori nel quaderno delle riflessioni e ho pensato di dare loro spazio, perché le loro riflessioni sono lo specchio del nostro lavoro durante l'anno accademico. Le crisi e le insoddisfazioni si sono fatte sentire anche quest'anno, ma l'amore vero e profondo per il teatro ci ha fatto superare tutte le difficoltà e tutti gli ostacoli. Ringrazio tutti i miei allievi per la loro fiducia in me, per il loro aiuto nel mio lavoro teatrale e in particolar modo ringrazio Alba Rondelli e Federico Salvi per la stretta collaborazione e per come mi sono stati vicini nei momenti difficili.

L'incontro con il primo anno di recitazione è sempre molto diffici-

le per me e Rossella (Milliery, l'insegnante di danza) proprio perché non ci conosciamo, non c'è fiducia ma soltanto timidezza e paura di essere giudicati dagli altri. Per fortuna dopo un po' di mesi c'è una selezione naturale, rimangono i migliori nel gruppo e il lavoro si alleggerisce. Al giorno d'oggi tenere i giovani a un corso di recitazione che non è obbligatorio, per una durata di nove mesi e poi portarli in scena è l'unica soddisfazione che ti rimane dopo tutto quello che hai dovuto affrontare: fatiche, difficoltà, tolleranza, incertezze, tensioni, amore, conquiste, incomprensioni, scariche nervose, armonia, passione, voglia di andare avanti per vedere fin dove si può arrivare, esperimenti, aiuto, amicizia, divertimento, emozioni, profondità, energia, pazienza, scoperte, delusione, sorprese inattese, crisi artistiche, crisi personali, rinunce, diversità, ripensamenti, ritorni, paura del giudizio degli altri, rivelazioni, generosità, riflessioni, accettazioni, ecc. E tutto ciò nel posto privilegiato. E proprio perché il posto è privilegiato, fa erompere il caos nell'essere umano per poi trasformarsi in luce, in una crescita spirituale che dà spessore alla vita. Nove mesi, quanto basta per far nascere una nuova vita.

1999

Ho amato molto i giovani di quest'anno, ho creduto nelle loro potenzialità, ho avuto anche momenti di crisi, di insoddisfazione quando non li vedevo seriamente impegnati nel lavoro. Ho provato a capirli e davo loro ragione. I giovani di oggi sono privi di ideali, di passioni, di obiettivi e la colpa non è loro. I giovani hanno bisogno di guide in famiglia, di maestri e bravi insegnanti nella scuola e se questi vengono a mancare allora i giovani si perdono facilmente. Il teatro è la forma di educazione più proficua e se si fa seriamente aiuta a vivere con più leggerezza. Essere guida di un gruppo è una grande responsabilità, tutto quello che dici viene assorbito e immagazzinato nella mente dei giovani.

1997

Nell'ultimo mese i miei pensieri sono stati confusi, non riesco a scrivere niente: tanto studio, tanto lavoro, tanti spettacoli visti, tanti eventi... Il cinquantenario del Piccolo Teatro a cui mi sento molto legata, l'incontro con grandi registi. tutto è successo in poco tempo e mi ha dato forza, carica ed entusiasmo nel mio lavoro.

Oggi ho scritto tutto quello che il mio cervello mi ha dettato e ho lasciato i pensieri così nell'ordine in cui mi sono arrivati. Pensando al futuro del teatro ho iniziato a lavorare e preparare i giovani d'oggi, loro sono la forza del futuro, amerò e difenderò sempre quelli a cui darò qualcosa della mia anima d'artista. Penso sempre alla riforma teatrale e vorrei contribuire anch'io a essa. Strehler alla festa del cinquantenario del Piccolo ha parlato di un nuovo teatro. Caro maestro, le assicuro e le prometto che dopo di Lei saremo noi le nuove leve, a continuare la sua arte così come Lei ha sempre desiderato. Non dimentico le sue parole del 16 giugno 1997 dove davanti a un pubblico numeroso diceva: "Paolo Grassi voleva fare qualcosa di più negli ultimi suoi anni, purtroppo era malato, io sono vecchio, così dicono gli altri, ma se avessi adesso l'età di quarant'anni, nel continuare la lotta per il teatro vi distruggerei... Datemi ancora cinque anni". Mio amato maestro da cui ho imparato l'arte teatrale, l'umiltà e la semplicità della grandezza, io ho trentacinque anni e mi sono armata per iniziare la lotta per un nuovo teatro. Agli attori e registi dico: "State sempre vicino ai grandi e allora potrete mirare lontano...". Abbiamo il dovere di continuare il lavoro dei grandi maestri e di portare avanti la loro ricerca, il tesoro che con grande fatica ci hanno lasciato nel teatro. Allora miei cari, chi sente di avere qualcosa dentro di sé, deve seguire la sua strada senza lasciarsi influenzare e ostacolare da nessuno. Ci sarà sempre il tempo a decidere, il tempo che è il miglior scultore dell'arte e della nostra vita...

1996

La mia preoccupazione è che la gente non ha il controllo della propria voce. Oggi si grida e si urla dappertutto: la voce alta e squillante in televisione, in gruppo, negli incontri di tutti i generi sta provocando uno degli inquinamenti più gravi, cioè quello acustico, che oltre ad aumentare lo stress causa anche una cattiva ricezione dei messaggi. Penso che oggi l'attore deve diventare l'esempio di come si può parlare senza inquinare l'udito nel modo giusto, coi tempi giusti e il volume della voce giusto.

RICORDANDO I MAESTRI

Giugno 1990, Bucarest

Il ritorno di Andrei Serban a Bucarest è stato un grande evento teatrale, poi le sue audizioni fatte per tutti quelli che volevano partecipare ha creato l'occasione per una vera festa nel teatro.

In giugno, nella sala Atelier del Teatro Nazionale, ho assistito a tutti i provini fatti da attrici e attori provenienti da tutta la Romania per lo spettacolo "Trilogia antica" che Serban doveva montare al Teatro Nazionale di Bucarest. Questo è stato il mio primo incontro con il maestro: ho potuto osservare come riceve gli attori, come gli parla e come ascolta il loro monologo preparato per l'audizione. Tutti volevano lavorare con Andrei. Penso che avremo visto sfilare più di trecento attrici e attori in una settimana, tra cui Andrei ha scelto ventidue attrici, il meglio...

Pensavo: che fortuna per un regista poter scegliere tra tanti artisti quello di cui ha bisogno. Non si era mai visto un movimento così importante nel teatro negli ultimi venticinque anni. Non potevo non scrivere e non potevo non partecipare più avanti a tutto quello che Serban avrebbe fatto al Teatro Nazionale di Bucarest. Ho parteci-

pato alla trilogia per quasi tutto il periodo delle prove, Serban ha portato le sue collaboratrici dall'America, sono anche entrata a far parte dal coro greco (come una di riserva) ma subito dopo sono uscita perché preferivo osservare e scrivere.

Il 13 giugno 1990 in Piazza dell'Università, che è proprio davanti al Teatro Nazionale di Bucarest sono arrivati i minatori con dei bastoni per fare pulizia e mandare a casa tutti gli intellettuali che stavano protestando contro il nuovo governo. Che buffa era la situazione: noi in teatro che provavamo la tragedia greca e fuori a pochi passi la vera tragedia, cioè i minatori che ferivano a morte tanti intellettuali e giovani. Quasi quasi stavo per prendere anche io un bastone, per fortuna che sono stata zitta ma il sangue mi bolliva dentro la testa per quest'ingiustizia. Mi sembrava di vivere in una favola con i mostri. L'ignoranza e la stupidità governavano il paese, non potevo credere che l'intelligenza e il buon senso fossero messi a tacere con la potenza delle botte. Che giorni!

Primavera 1991, Bucarest

Andrei Serban mette in scena "La dodicesima notte" sempre al Teatro Nazionale di Bucarest e io lavoravo come giovane attrice nello spettacolo. Lì ho potuto assaporare tutto il lavoro di Andrei...

Un giorno è entrato nella sala grande del teatro, aveva in mano come sempre la classica bottiglia d'acqua e ha iniziato le prove: prima le musiche, poi la scenografia, infine gli attori. Noi che non recitavamo nella scena in prova eravamo sparpagliati nella sala e io mi ero seduta in fondo per poter osservare e scrivere in tranquillità assoluta...

Andrei lavorava con Gheorghe Dinica che interpretava il ruolo di Malvoglio. A un certo punto Dinica dice:

– E adesso come esco di scena? Ho finito la battuta e sono ancora qui.

Serban gli dice di riprovare e ancora riprovare e Dinica (tra i più grandi attori romeni) dice disperato:

– No, non so come fare per uscire di scena quando finisco la battuta.

Poverino si era bloccato lì; e a quel punto ho capito che anche i grandi attori senza il regista si trovano in momenti di difficoltà in cui non sanno cosa fare... Allora Andrei va sul palco e gli fa vedere come può far uscire di scena Malvoglio, fa soltanto tre passi ed esce. Dinica lo guarda e illuminato dice che va bene, fa anche lui la stessa uscita.

Stavo guardando con stupore quello che accadeva sul palcoscenico e pensavo: come mi piacerebbe essere al posto di Serban...

15 settembre 1991, Gardzenice, Polonia: il mio primo viaggio fuori dal paese

Dopo la caduta del regime con il mio amico regista Dan Victor e la sua compagna, una domenica mattina siamo partiti alle quattro da Suceava e abbiamo preso il treno per Cernauti (Russia).

A Cernauti abbiamo cambiato e preso un altro treno per Lwow, una città di confine tra Russia e Polonia dove siamo arrivati a mezzanotte. Abbiamo dormito in stazione e lunedì 16 settembre alle cinque di mattina abbiamo preso un pullman per Psemis, città polacca di dogana, dove abbiamo aspettato per il controllo. I polacchi controllavano i russi per vedere se portavano la vodka nel loro paese e stavamo quasi per ubriaccarci perché un signore russo ha bevuto tutta la vodka contenuta nella bottiglia pur di non lasciarla lì alla dogana e così ha servito anche noi. Da Psemis abbiamo preso un altro treno per Lublin e finalmente la sera eravamo in un letto, ci ospitavano degli amici di Dan. Martedì 17 settembre, un giro a Lublin e una zuppa di cetrioli ci ha fatto riprendere dal lungo e stancante viaggio. La sera un pullman ci ha portati alla nostra meta: Gardzenice, un villaggio a 20 km della città. Ci hanno ricevuti Wlodeck Staniewskij e Marius Golaj, una chiacchierata con loro e poi a dormire nella nostra stanza...

A Gardzenice, Wlodek ha creato il suo centro di ricerca dopo che ha lavorato per tanti anni a Wroclaw con Grotowski. Una settimana in questo luogo sperduto del mondo, ha cambiato tutto il mio modo di vedere e pensare il teatro. Gli spettacoli visti “Avaccum” e “Carmina Burana” mi hanno tolto il fiato, non so neanche cosa scrivere, sono stati i primi spettacoli teatrali di ricerca che ho visto. Beh ci voleva la Polonia con Grotowski, il riformatore moderno del teatro, per cambiare un po’ le idee nel teatro. Subito ho chiesto dove fosse Grotowski perché lo volevo vedere, conoscere, la risposta è stata che lui non viveva più in Polonia a Wroclaw, ma in Italia... A Gardzenice abbiamo fatto dei corsi pratici di teatro, di notte si andava a camminare nel bosco con il gruppo in un ritmo collegato con la respirazione (che momenti unici), poi si facevano degli incontri con gli ospiti arrivati da tutto il mondo e dove si creavano delle situazioni teatrali improvvisate (tipo happening all’americana), spettacoli, conferenze, film, incontri, dibattiti, musica, danza, acrobazie, corsi pratici con insegnanti invitati da altri paesi. Non potevo crederci, non dormivo di notte, ero meravigliata... E tutto questo in Polonia, e noi in Romania eravamo all’oscuro, neanche esistevano dei libri sul teatro di Grotowski. Dopo quest’esperienza ho preso la mia decisione: l’Italia... Sì, dovevo arrivare a vedere con i miei occhi Grotowski. Pensavo: meno male, la Rivoluzione in Romania è servita a qualcosa, almeno gli artisti ora possono viaggiare o andare via per conoscere altre realtà teatrali nel mondo.

11 ottobre 1995, Milano

Sono al “Piccolo Teatro” e sto parlando con i giovani registi selezionati come assistenti volontari per il nuovo spettacolo di Strehler. Sono stati quaranta gli artisti di tutto il mondo che hanno fatto richiesta di partecipazione alle prove e noi eravamo soltanto in cinque. Penso che sia una vera fortuna essere al Piccolo e non voglio neanche pensare ai criteri con cui siamo stati scelti. Questo è stato

il mio primo giorno con Strehler, sono stata così contenta che la sera mi sono sentita male per l'emozione vissuta...

I primi giorni di lettura su "L'Avaro" di Molière, Strehler lavora con il grande dizionario Zanichelli, vicino a lui. Dice che l'attore si deve sempre chiedere il motivo delle battute e quali sono i suoi veri significati. Purtroppo il 3 novembre 1995 le prove si sospendono perché il protagonista Paolo Villaggio deve ingessarsi una gamba.

Tutte le volte che Strehler annunciava che stava per iniziare le prove di un nuovo o vecchio spettacolo, io mandavo subito una lettera dove gli chiedevo di poter assistere, volevo stare sempre vicino a lui quando provava. Assistere voleva dire "rubare" il lavoro, ovviamente nel senso più nobile del termine.

20 febbraio 1996, Milano

Oggi sono molto contenta perché il primo nome scritto sulla lista degli assistenti volontari accettati da Strehler per la ripresa dello spettacolo "L'Anima buona di Sezuan" di B. Brecht, è il mio...

Pochi giorni dopo, ore 16, prove al Teatro Studio, Milano

Oggi si lavora su una scena che mi piace tantissimo, Strehler dice all'attrice A. Jonasson di essere semplice quando dice la battuta "Amo", le dice di lasciare il corpo debole, fiacco e senza movimenti di dire semplicemente "Amo". L'attrice prova in tutti i modi per lungo tempo e non riesce ad arrivare a quello che Strehler chiede, allora va lui in scena a farle vedere cosa vuole. E vedo il maestro di una sincerità e semplicità disarmante. Tutto è semplice quando lui fa vedere cosa vuole, sono gli attori che sono esagerati nella recitazione. Alle 19.30 Strehler lascia la sala prove, gli altri continuano a lavorare ma io sento il vuoto che il maestro lascia quando esce; manca l'energia e le prove diventano noiose senza di lui, è proprio vero che il teatro è un mistero... Manca il maestro e allora manca tutto.

10 novembre 1995, Palosco: un giorno con Eugenio Barba

A Palosco, un villaggio vicino Bergamo, Eugenio Barba ha scelto di fare il suo incontro e di raccontare dei trent'anni del suo "Odin Teatret" a tutti quelli interessati al suo lavoro che sono venuti ad ascoltarlo. Io conoscevo i suoi libri ma non lui di persona.

Dopo questo incontro anche Eugenio Barba avrebbe arricchito il mio lavoro teatrale.

Mi è bastato soltanto ascoltare il racconto del suo percorso per farmi capire che la strada verso un teatro di qualità e di ricerca è dura e faticosa e che solo il tempo darà delle risposte a quello che si sta facendo. Un uomo semplice Eugenio, sembrava alla mano, rispondeva alle domande con il sorriso sulle labbra ma la profondità del suo sguardo ti parlava e ti faceva capire che è stata molto dura anche per lui. Ci ha raccontato dei suoi inizi in Norvegia e poi in Danimarca, delle sue ansie prima di andare nella sala teatrale dove un gruppo di principianti lo aspettavano, diceva:

– Ogni giorno dovevo inventare qualcosa di nuovo per nutrire la loro fame di teatro e non sapevo come fare...

Questo è un altro incontro registrato su una cassetta audio, dove a un certo punto si sente la mia voce che chiede a Barba:

– Che consiglio dà a noi registi di oggi per poter fare la nostra riforma teatrale, così come avete fatto voi una volta? – e lui sorridendo risponde:

– Lavorate, lavorate e lavorate e poi saranno la gente e il tempo a dare valore a quello che state facendo. Se tu, Maria, lavori per trent'anni allora vedrai che saranno gli altri a dire che Maria ha fatto la riforma...

Dio, come mi sono vergognata dopo, della mia domanda, pensavo: ma che domanda del cavolo che gli ho fatto, mi bruciavano le orecchie e mi sarei nascosta sottoterra dopo aver parlato. Alla fine della lunga conferenza abbiamo visto una performance e uno spettacolo teatrale con gli attori dell'Odin.

27 luglio 1996, Volterra: l'incontro con Grotowski

È stato l'incontro più illuminante della mia vita nel teatro.

Una conferenza di quattro ore, che gioia. E per paura di non riuscire a trascrivere sul mio quadernetto tutto quello che il maestro diceva, ho registrato il discorso anche su delle cassette audio...

Grotowski parlava con una lucidità e con una coerenza dell'argomento che raramente ho incontrato in un uomo di teatro; sentivo per lui ammirazione e grande rispetto. Avevo convinto a venire con me a Volterra due attrici di Milano (Debora Zuin, Valbona Xibri) e la mia amica Miroslava Ledo. Verso le cinque di pomeriggio, in una sala zeppa di gente, Grotowski ha iniziato così il suo discorso:

– Vi devo avvertire che oggi sarò estremamente professorale e allora noioso, questa cosa è inevitabile perché devo rendere chiari alcuni punti che sono o che creano più malintesi, allora mi scuso per la maniera noiosa e vi informo che dopo che avrò detto tutto quello che avrò da dire, farò un intervallo, dopo l'intervallo quelli che vogliono fare le domande possono tornare e gli altri (che saranno morti dalla stanchezza) possono andare a fare la nanna. Allora, il primo punto tocca la recitazione dell'attore. Nella recitazione dell'attore ci sono due poli maggiori, due estremità. Il primo polo è stato presentato da Diderot nel XVIII secolo in Francia nel suo testo "Paradosso sull'attore" dove proponeva che l'attore non s'identificasse in nessun modo con il ruolo. Diderot sottolineava che l'attore che è troppo implicato emozionalmente non avrebbe avuto effetto sullo spettatore. L'altro polo nella recitazione lo rappresenta Stanislavskij. Stanislavskij nella prima parte della sua vita ha proposto all'attore dei lavori sulla memoria affettiva, significa ricordarsi delle emozioni della sua vita privata, selezionarle e utilizzarle in certi momenti del suo ruolo. Stanislavskij supposeva che in questo modo l'attore avrebbe vissuto il ruolo molto vicino alla realtà; ma alla fine della sua vita ha scoperto che questo non funzionava perché i sentimenti e le emozioni sono indipendenti dalla nostra volon-

tà e ognuno di noi può sperimentare questo in tutti i momenti della vita. Quando l'attore cerca nella sua vita privata delle emozioni che servono per il suo personaggio, comincia a pompare le sue emozioni e fa qualcosa di forzato e che non è per niente l'emozione che egli sta cercando: questa è stata la grande scoperta di Stanislavskij. Dopo questa scoperta egli ha proceduto come uno grande scienziato: quello che sentiamo è indipendentemente dalla volontà, ma ciò che facciamo dipende dalla volontà. Allora Stanislavskij si è concentrato unicamente sul fare, ovvero sulle azioni fisiche.

Grotowski continuò a parlare di queste cose straordinarie per più di quattro ore. In pausa andai da lui e gli dissi che lo amavo; lui mi ha guardata a lungo in silenzio e mi ha scritto una frase in polacco sul mio quaderno. Grotowski da vicino sembrava uno sciamano...

Alla prima domanda che gli hanno fatto dopo la pausa "Lei è ottimista?" lui ha risposto: "Il pessimista è meno informato" e tra altre frasi dette da lui c'è anche questa: "La vita di ogni giorno è Dio".

22 gennaio 2000, San Pietroburgo: un mese al Maly Drama Teatr
Che gioia, eravamo otto giovani registi europei a fare un atelier di regia con Lev Dodin!

Dodin ci ha raccontato come ha accettato di fare per la prima volta al Maly Drama questo tipo di atelier per registi, si è anche lamentato che tre settimane erano poche ma l'importante è provare a dare e anche ricevere. Quello che mi ha colpito è stato che per le due ore in cui lui ha parlato, tutti noi lo guardavamo come fosse un Dio, per non parlare dei suoi collaboratori e attori, e poi con l'emozione nel cuore anche noi abbiamo detto il nostro nome e la nostra provenienza... I russi commuovono sempre.

30 gennaio 2000, San Pietroburgo

Se non mi sbaglio mi azzardo a dire che gli attori del Maly sono i migliori che ho visto finora, loro vivono nel teatro e per il teatro.

Vivono dalle dieci di mattina fino a mezzanotte nel teatro, mangiano lì, provano, si esercitano e recitano lì; da non credere... È anche per questo che amo Dodin e i suoi attori.

14 luglio 2000, Venezia, Biennale di teatro: incontro con Eimuntas Nekrosius

Alle ore 10.30 al teatro Arsenale siamo in tanti registi e attori a fare un atelier di regia con il maestro lituano.

Nekrosius ci parla in lingua lituana, sembra forte e affascinante, nessuno guarda la signora che fa l'interprete, i nostri sguardi sono fissi su di lui che subito mi conquista con il discorso iniziale:

– Non ho un sistema preciso, né un metodo, secondo me il sistema sei tu stesso, la tua possibilità, la tua testa. Se il sistema sei tu stesso, allora è tuo, così riesci anche a trarre dei vantaggi; il livello mediocre è terribile, lo stile di mediocrità è come uno standard europeo... Non devi mai far fare agli attori quello che tu non capisci. Il lavoro del regista è molto reale, all'attore devi dire parole concrete e precise, semplici. L'intelletto non si acquisisce, ma si nasce così, se sei intelligente puoi fare tutto, non devi essere uguale a nessuno, la cosa fondamentale nel teatro è evitare la mediocrità.

La sera nella mia stanza scrivevo tutte le impressioni del primo giorno con il maestro di teatro contemporaneo. Questo è il primo regista al quale mi pare di assomigliare. Avevo bisogno di sentire questo discorso per poter credere ancora fortemente nel teatro del futuro. E per fortuna che esistono grandi uomini di teatro come lui che parla così liberamente e sinceramente, per me è stato un sollievo sentirlo.

LETTERE E TESTIMONIANZE

Le lettere fanno parte del materiale raccolto nella scuola di teatro

che, con l'andare del tempo, sono rimaste nell'archivio personale.

Gianmarco, 1° scritto

Quest'anno non ho avuto un personaggio realmente "mio" e così ho finito per "conoscerne" tanti diversi. A volte ho avuto l'impressione che i personaggi del "Gabbiano" fossero tanti piccoli laghi, fermi sulle sponde del grande lago che fa da sfondo alle loro vite. Ho avuto la sensazione che i veri protagonisti non siano Kostantin e Nina o Trigorin e Arkadina o Dorn e Sorin.

I veri protagonisti sono un gabbiano e un lago; il contrasto tra quello che possono rappresentare. Il gabbiano e il lago sono due elementi che si combinano nelle anime dei personaggi. C'è chi "uccide" il suo gabbiano e, pur viaggiando, rimarrà sempre un lago chiuso in se stesso e chi s'immedesimerà in un gabbiano, affronterà tempeste, si poserà su isole e scogli sempre diversi per ripartire subito, senza fermarsi più. C'è chi si sentirà un'ostrica, troppo irrequieto per rendersi conto di essere contento. Sono personaggi che ho amato e odiato.

Ho aspettato per quattro atti che Kostantin si decidesse a prendere il largo - anche mentalmente - da quei luoghi, dalla madre e da Nina, prima di rendermi conto che il lago, la tempesta e il vento che infieriva sul teatro di Kostja erano quasi un presagio. Come sarà quest'anno sul palco? Ricordi quel messaggio alle due di notte a Pasqua? Ero all'Elba in un locale di un porticciolo che si apre sul lato di un golfo stupendo e immaginavo quest'estate, quando ripenserò al "Gabbiano", a me sul palco, alle sensazioni uniche che si provano (mi sembra di sentire l'Arkadina dire: "questo mi sa molto di decadente"). La scorsa estate è stata la stessa cosa. Il magma di emozioni e stati d'animo che provi prima di salire sul palco e poi mentre sei sotto la luce dei riflettori. E dopo, quando - appena cambiato - ricominci ad avvertire l'aria sulla pelle e pensieri che non siano quelli del tuo personaggio. Non si può passare da tutto questo al nulla.

Ripenserò allo spazio che mi si apre davanti e sui lati quando sei sul palco e alla voglia che ti viene di abbracciare e riempire tutto con te stesso; all'altezza che ti fa sovrastare il pubblico sotto di te; contrasto tra l'immensa luce che ti avvolge e ti ubriaca e l'ombra buia. L'ultimo dei miei pensieri, il più bello, è per te e per i miei compagni.

Gianmarco, 2° scritto

Questo personaggio, Sorin, lo adoro...

Fantastica la canzone finale, mi è venuta la pelle d'oca, credimi.

Ti prego l'anno prossimo, a settembre, ottobre, o quando sarà, ripartiamo da questa energia e concentrazione.

Emanuele, 1° scritto

Cara Maria ti scrivo ancora perché quando scrivo riesco a concentrarmi meglio e a riunire i miei pensieri e perché ho sempre tante cose da dirti. Tu lo sai che io amo il teatro più di ogni altra cosa, lo sai che per me non è droga ma linfa vitale. Io vivo nell'ossessione del teatro. È un pensiero che mi domina la mente tutto il giorno, che non mi lascia spazio; ogni pensiero della vita quotidiana è accompagnato dal costante pensiero del teatro. Mi fa vivere, mi fa stare bene. Credo e sono talmente sicuro del teatro che molte volte non capisco chi non ci crede o non è sicuro; questo è un mio errore perché guardo le cose troppo sotto il mio punto di vista e faccio fatica a mettermi nei panni degli altri. Io sono molto sicuro di me stesso e di quello che faccio ma ho anche le mie paure. Ho paura che il mio sogno non si realizzi, non per circostanze personali ma per circostanze che non dipendono da me. È una paura che mi si porge molte volte ma che ho imparato a soffocare per andare avanti tranquillamente. Il lavoro sul "Gabbiano" mi appassiona sempre più, mi tocca il cuore. Ho fatto un grosso studio sul personaggio di Konstantin durante le vacanze natalizie; adesso sto entrando nell'ottica del personaggio, ed è dura ma mi piace fare fatica per ottenere qual-

cosa, perché mi sento orgoglioso di me stesso. Sono riuscito a ingabbiare il gabbiano dentro di me ma lui si dibatte e sbatte le ali, il mio compito è di calmarlo e addomesticarlo sia nel corpo che nell'anima. Aprirò la gabbia le tre sere dello spettacolo, e se il pubblico ne rimarrà colpito aprirà le gabbie per prenderlo e conservarne un ricordo, un significato profondo. Il gruppo mi aiuta ad andare avanti. Io amo il mio gruppo quanto il teatro perché non mi volterà mai le spalle. Sto bene con Fede perché ama il teatro quanto me, perché mi stima molto e io lo stimo ancor di più. Sto bene con Alba perché è intelligente, fine, sa ascoltare e ci capiamo subito quando lavoriamo insieme. Sto bene con Antonio perché è affascinato dal teatro e io ammiro il suo impegno, la sua costanza, nel lavorare. Sto bene con Vicky perché è come me, il teatro è il suo sogno in assoluto, infatti mi dice sempre: "io voglio fare l'attrice a tutti i costi, se non sarà possibile farò la centralinista tutta la vita." Sto bene con lo zio Alberto, perché per me è proprio uno zio, con grandi qualità e con il grande coraggio che ha avuto a iniziare a quarant'anni; è una persona forte, decisa e sicura di se e mi rispecchio in lui. Sto bene con tutti voi insomma! Scrivere di tutti è un'impresa lunga ma sappiate che per me siete tutti sullo stesso piano. Vi voglio bene.

Emanuele, 2° scritto

Ti scrivo per dirti che sono ammalato, sì, ammalato di teatro! Sto iniziando a preoccuparmi seriamente.

Mentre studio o risolvo delle equazioni matematiche, mi fermo e inconsciamente canto la canzone per due o tre volte, poi come se niente fosse mi rimetto a studiare.

Dopo cinque minuti mi alzo, vado allo specchio e ripeto una stessa battuta assumendo espressioni diverse e toni diversi: "Bottom, tu devi fare Piramo e basta!". Altre volte mi arrabbio da solo perché non mi viene bene l'atteggiamento che devo assumere in quella scena.

Tutte queste pazzie non mi succedono solo a casa, ma anche a scuola, in strada, nella metropolitana...

Non penso di stare bene... Tu che ne dici!?

Mi succede spesso di avere dei lampi di genio, delle idee nuove; a quel punto prendo carta e penna, e disegno e annoto tutto. Quando canto la canzone in classe i miei compagni non capiscono che diavolo sto cantando e rimangono perplessi. Però, riflettendoci, penso che tutti noi, compresa te, siamo ammalati di teatro, e non c'è medicina che ci possa curare. Se noi portiamo le nostre crisi in teatro, curiamo quella malattia. Basta soltanto che uno di noi la inizi a curare che l'armonia del gruppo si distrugge, e l'energia di questo febbraio si disperde.

Noi non vogliamo delle medicine!

Emanuele, 3° scritto

Anche quest'anno ho bisogno di scriverti per sfogare tutta la mia felicità, perché per adesso, grazie a Dio, c'è solo felicità e una grande voglia di andare avanti sempre più, con una grossa curiosità che ci pizzica ogni volta che c'è lezione. Quest'anno ho notato che ogni lezione fatta non viene dimenticata perché profonda e piena di insegnamenti. Ma ci sono delle cose che, avendoci pensato dopo, mi hanno fatto rimanere a bocca aperta.

La prima cosa è che siamo riusciti a unire il primo anno con il secondo perfettamente, dando origine a un terzo anno di ribalta, di cambiamento, di serietà e professionalità.

Ogni membro del nostro gruppo si comporta seriamente e con impegno alle lezioni, e questo mi rende felice perché so di lavorare con persone che amano il teatro. Sono persone veramente speciali per me, perché sto bene e mi sento a mio agio con loro. Loro non mi tradirebbero mai e questo lo dico con sicurezza e certezza, e io non li tradirei mai.

Questo non lo dico per compassione ma lo dico perché lo sento pro-

fondamento, talmente profondamente che mi sembra normale dirlo. Un'altra cosa che ho notato riguarda me stesso; ho notato che sono cresciuto perché ogni volta che varco la soglia dello spazio privilegiato vedo le cose sotto la mia vera luce, quella che tengo nascosta, fuori dal mondo quotidiano, quella che cerco di difendere da gente che non sa ascoltare per la fretta, o perché non vuole, o perché fa male.

Questa luce è quella che riservo per il teatro, solo per il teatro e nient'altro. È la luce che mi fa maturare e lavorare con serietà e impegno. È l'essere se stessi.

Essere me stesso mi fa lavorare bene nel teatro; questa è la cosa che ho notato.

Patrick, 1° scritto

Ciao Maria, ti scrivo perché... mah... forse solamente perché me lo sento; sapendo che tu la vedi una buona cosa, ecco la mia lettera!

In questo periodo sento dentro di me tantissima energia positiva. Mi riferisco a qualsiasi cosa io faccia: infatti, come già saprai, io cerco di riempire la mia vita con qualsiasi attività che mi permetta di esprimermi, e mi ritrovo sempre ad avere un sacco di cose a cui pensare. Non so perché lo faccio, ma sta di fatto che è un comportamento naturale. Più volte mi sono osservato dall'esterno e mi sono interrogato sul motivo per cui mi riempio di cose, ma non sono mai giunto a una spiegazione. Adesso sta arrivando la primavera, e con lei il regno di Morpheus se ne va, restituendomi una grandissima energia, che stranamente riesco a canalizzare dappertutto; avverto nel mio sangue una grandissima sensibilità per ogni cosa che faccio. Come già ti ho scritto sento il fuoco dentro, quando vedo qualcuno in scena; vorrei liberare mille idee, che a ogni istante penetrano nella mia mente, vorrei fare, creare, agire... In questo periodo riesco a sentire i movimenti e le azioni dei ragazzi, come se le stessi facendo io, a volte vorrei esplodere! Mi accor-

go addirittura di avere troppe volte l'attenzione dei ragazzi, quando facciamo improvvisazione e dico delle cose... E per adesso è una sensazione che mi mette un po' a disagio.

In breve tutto questo mio diverso modo di sentire, lo devo solo a te, Maria. L'anno scorso, davanti alla telecamera, io dissi che Maria è un essere senza forma, in continua mutazione, pieno di energia e i suoi tentacoli riescono ad arrivare dappertutto... E lo vorrei essere anch'io... Adesso mi sento così. Io so che tu mi puoi capire (ma non è una pretesa), quando tu dicesti di provare un profondo amore per noi, poiché solo il teatro è l'amore della tua vita, qualcosa in me è scattato e ho sempre pensato alla tua frase. Ecco, io adesso posso dire di provare un profondo amore per te! Perché tu mi dai tanto; perché la tua semplicità e purezza testimoniano una grande, sincera e profonda passione per quello che fai. Lavorando con noi, tu hai creato un gruppo stupendo.

Quando sono con i ragazzi mi sento a casa, riusciamo a comunicare e a capirci in una maniera eccezionale! Perfino il nostro vivace compagno, col suo continuo distrarsi, mi lascia leggere una grande professionalità in lui... Quando lavoriamo, tutti riusciamo a capire quando è il momento di fare le cose serie; il bello è che capiamo senza né discutere né litigare. Il solo pensiero che il nostro gruppo possa disgregarsi al termine del secondo anno, mi lascia un vuoto tremendo dentro! Ma il fatto è che anche gli altri la pensano così. Tu Maria hai creato un mostro che si chiama secondo anno e per come la vedo personalmente, vorrei continuare a lavorare con te, insieme ai ragazzi... Sarà un fattore sentimentale ma penso che se c'è passione, allora la cosa può funzionare.

Forse non posso ancora dire di amare il teatro, sarebbe falso, ma posso però dire di voler dividere la mia vita con voi! Adesso con i ragazzi realizzeremo il film che ho in mente e questa cosa mi soddisfa in maniera totale, sia perché metterò in scena una mia idea e anche perché a realizzarla ci saranno le persone che io AMO.

Viki, 1° scritto

Prima di tutto devi sapere che per me è molto difficile scrivere una lettera perché molto difficilmente riesco a esternare i miei sentimenti e io so che è quello che vuoi da me. Di cosa vuoi che ti parli? Di quanto vi voglio bene e di quanto soffro quando non vi vedo tutti? Di quanto vorrei passare tutto il giorno nel nostro spazio privilegiato invece di sole poche ore alla settimana e non dover stare dietro a una scrivania solo per soldi, sono sprecaata, oppressa in quell'ufficio e non è quello che voglio fare nella mia vita! Di quanto l'Arkadina mi è entrata nel cuore, di quanto vorrei essere perfetta nel mio ruolo, di quanto devo ancora lavorare per essere ogni giorno più brava e di quanto osservandoti cerco di succhiare tutto il tuo sapere, la tua bravura, la tua energia, la tua semplicità... Tutto insomma? Di come l'amore per il teatro mi ha fatto e continua a farmi dimenticare tutte le sofferenze e le mille delusioni d'amore? Di quanto mi dispiace non venire alle feste o agli incontri pomeridiani? Mi piange il cuore se ci penso (tutta colpa del valore dei soldi!). Ecco mia cara mi sembra di averti detto tutto, tranne GRAZIE!

Viki, 2° scritto

E allora quanto mi manca ancora per diventare un'attrice? Otto anni? O di più? Ce la metterò tutta, lo prometto!! Grazie Maria, non mi lasciare!

“Picchiami, trattami come se fossi il tuo cagnolino... ma non lasciar-mi, indegna come sono” (Elena, Sogno di una notte di mezza estate, Shakespeare)

Fammi diventare sempre più brava!

Federico, 1° scritto

Fin da bambino volevo fare l'attore. Un giorno, forse, ti farò sentire le cassette che registravo, quando ero bambino, giocando a fare il telegiornale. Questa passione si era assopita, addormentata den-

tro di me, non si faceva sentire più, perché probabilmente il mondo in cui vivo e l'ambiente che mi circonda è molto diverso dal teatro. Ho ripreso a fare teatro solo per seguire una persona. So che tu questo lo avevi già capito, sei una regista e il tuo compito è guardare dentro gli attori per scegliere chi deve fare un ruolo e chi un altro. Quello che non sai è che a giugno e a Venezia per me le cose sono cambiate: una parte nascosta dentro di me è esplosa, continua a crescere e a invadere il mio cuore e la mia anima, si fa sentire sempre di più. Una passione, l'unica che riesco a paragonare all'amore perché come quel sentimento è in grado di sollevarmi da terra, di farmi sognare e volare sempre di più in alto, di darmi sensazioni ed emozioni irripetibili. Purtroppo come l'amore anche il teatro mi porta all'incoscienza, a non considerare le conseguenze e a non vedere fallimenti e sconfitte. Questo mi spaventa, poiché so con certezza che di fallimenti e sconfitte ce ne saranno e se non sarò pronto ad affrontarli crollerò. L'attore è fragile, è suscettibile al giudizio degli altri, lo hai detto tu! Ed è proprio per prepararmi ai momenti brutti che voglio lavorare sempre di più, che voglio impegnarmi al massimo. Infatti se sarò sicuro delle mie capacità e cosciente dei miei limiti nessuno sarà abbastanza forte da distruggermi. Stanno aumentando i sogni e la voglia di fare in tutti noi, io li sento dentro di me crescere così tanto che ho avuto bisogno di dargli un minimo di logica: frequento l'università solo per non trovarmi impreparato il giorno in cui mi dovessi accorgere di non avere talento, non voglio infatti vivere una vita mediocre. Mi sono dato un limite, dieci anni... dieci anni quanti ce ne vogliono per diventare professionista... Spero che le tue "mani" e la tua "intelligenza" riescano a trovarlo e a modelarlo questo mio talento, se c'è. Solo così riuscirò a crescere, solo con l'aiuto di una persona di cui mi fido potrò imparare a camminare con le mie gambe. Già adesso ti devo molto, moltissimo. Devo molto ai tuoi occhi e alla luce di cui brillano, al tuo sorriso sincero e al tuo amore, a tutto quell'amore che ci hai donato senza chieder-

re nulla in cambio. Mi hai insegnato cosa significa “spazio privilegiato”, il non avere paura di fare, il sentire qualcosa dentro di me che mi spinge e mi dice: “ora fai questo”, il non aver paura del giudizio degli altri. Ora canto, o perlomeno ci provo, l’anno scorso litigammo per questo. Per tutto questo mi sento fortunato, privilegiato a mia volta, ho un posto dove solo io entro, le mie incertezze e i miei problemi restano al di fuori, un posto che mi ricarica, mi dà energia e in cui il mio essere non ha limiti. Sì perché secondo me fare teatro significa lasciare il proprio “essere” libero, spingerlo in situazioni diverse, portarlo in contesti non suoi, in modo tale da permettergli di crescere e sentire emozioni, gioie, dolori che non gli appartengono, che in nessun altro modo avrebbe potuto percepire. Io tutto questo lo sento, sento tutti noi durante le lezioni abbandonare le inibizioni, le costrizioni e l’incrocio delle nostre personalità crea situazioni e contesti veri, non costruiti o inventati, e in cui il mio essere non ha limiti.

Certo mi rendo conto che per quanto questi contesti possano essere veri, saranno sempre un’illusione ma non mi importa: io la amo questa illusione, la amo con tutto me stesso, come si ama una donna. Di questo amore devo ringraziare te, Maria, anche sapendo di ripetere molte cose o di esprimere concetti a te già più che noti, avevo bisogno di dirti ancora grazie. Tu, noi, i nostri progetti sono una parte irrinunciabile della mia vita.

Federico, 2° scritto

Ti scrivo dopo una lunga pausa, sicuramente non dettata dalla mancanza di affetto o di stima, bensì necessaria in quanto in quest’anno, il cui tempo mi sembra scorrere così veloce, non c’è stato mai qualcosa da dire. Per me questo è un simbolo, un segno molto positivo, indica l’esistenza di un legame così forte tra noi, quando lavoriamo, quando siamo nello spazio privilegiato, da eliminare ogni bisogno di ulteriori chiarificazioni o spiegazioni. Mi sento bene sia

con te, sia con gli altri e la gioia del mio cuore penso si veda in scena o nei miei occhi quando sono seduto e osservo te o i miei compagni “attori”. Oggi però mi è sembrato inevitabile aggiungere qualcosa di scritto, spiegare... Non perché io mi voglia giustificare, né per cercare approvazione o benevolenza, ti scrivo solo per farti sapere cosa ho dentro, per spiegarti le mie priorità, il valore delle cose e delle persone che ho intorno. Comincio col dirti per quale motivo non ho rifiutato la proposta di questo attore. Ho semplicemente pensato: quando mi ricapita? So quanto sarà difficile e faticoso ma un’occasione (un’occasione, non l’occasione, mi rendo conto che questa non è l’occasione della mia vita) bussa alla mia porta, “mi fa segno, mi chiama: devo dirle di no? Perché? Mi dice vieni! Perché dirle di no? Per quale ragione?”. Pensavo alle stesse parole di Trigorin, quando, seduto in un bar, questo attore mi spiegava come sarebbero andate le cose. Unica, ma colossale differenza tra me e Trigorin è che io so chi sono (più o meno), dove sto andando, cosa c’è dentro di me e alle mie spalle. Voglio dire che se Boris abbandona tutto per Nina e poi si accorge di non aver bisogno di lei, ma di tutto quello che aveva lasciato, io primo non lascio niente, poi questo spettacolo non è il tipo di teatro che vorrei fare. E sono anche sicuro di una cosa: quando e se andrà in scena il lavoro, dentro di me, a darmi forza ci sarà la tua voce, i tuoi insegnamenti e l’affetto del gruppo che culla il mio sogno di diventare attore due volte a settimana, vezzeggiandolo e aiutandolo a crescere. Per te, per il gruppo e per la futura compagnia io sarò, sono anzi presente, non posso fare altrimenti, sono il consigliere della nostra associazione, giusto presidentessa! La mia direzione è verso una compagnia teatrale unita così come noi oggi, passionale come il teatro di Nekrosius, splendida e piena di talento come gli attori di Dodin; e a questo voglio arrivare con te, o meglio lo spero, spero di essere all’altezza del talento che vedo attraverso i tuoi occhi, quel talento così forte da riuscire a trasparire anche da saggi di dilettanti. Tu, il grup-

po e la passione per la recitazione siete dentro di me, mi date forza, coraggio, speranza. Sono queste le tre cose che sento scorrere, pulsare quando sono nello spazio privilegiato. Spero di essere stato chiaro quanto basta per riuscire a farti capire il miscuglio di amore, stima, paura, forza, energia che ho dentro di me quando vi penso. Qualunque sia il tuo giudizio io lo accetterò. Ho pensato molto a come mi sarei sentito nella tua situazione, io avrei paura di vedere un mio allievo svogliato senza energia, o che il gruppo possa dividersi. Nel mio caso, però, se io fossi il regista, la seconda paura la escluderei almeno per i prossimi cinque anni (non dico di più solo per scaramanzia). La prima paura è più che logica ma mi impegnerò al massimo, darò fondo a ogni caloria del mio corpo per essere sempre pronto a lavorare, a studiare un nuovo testo, a mettere in scena uno spettacolo...

Emanuela, 1° scritto

Non so spiegare bene come sia e forse, più precisamente, neanche cosa con esattezza mi sia accaduto, fatto sta che col TUO ESSERE, con i tuoi sbrigativi e imperiosi “Tatà-Tatà...”, hai abbracciato e di gran lunga superato le mie cervelotiche riserve. A volte penso che tu riusciresti a comunicare con gli altri, anche parlando rumeno! Mi lascia stupita e quasi commossa aver visto come, in poco tempo e senza mezzi termini o formalismi, tu sia riuscita a cogliere l’essenza di ciascuno di noi...

Mi hai fatto vivere un modo nuovo di essere amata che non ha nulla di sdolcinato ed è così vero, così umano, così tenace, irriverente e fiducioso che provoca, smuove, rivoluziona, cambia, crea. È vita! La tua semplicità, la tua franchezza, la tua radicalità nei rapporti... È questo che più amo di te.

Immagino anche che sia stato l’aspetto che più ti abbia reso drammatica, complessa ma splendidamente autentica l’esistenza. Punti subito a ciò che è essenziale non facendoti stordire da ciò che è

costruzione e falsità: questo spaventa... Spaventa i superbi, i saccenti, quelli che si accontentano, che puntano basso, i mediocri (la maggior parte, forse, delle persone). Forse sono tanti i “nemici”, ma ancora più prezioso il rapporto che hai con loro, e con tutte le persone che prima o poi sanno comprenderti.

In fondo tu non chiedi la roba degli altri, ma direttamente l’anima! Un grazie infinito, e, comunque vada, è già un successo!!

Emanuela 2° Scritto

Questo “gabbiano” che viene “ucciso”, che è soffocato dalle traiettorie imprevedibili di amori che si rincorrono senza mai incontrarsi...

Sta nascendo e prendendo forma in ognuno di noi e, molto umilmente, penso che troverà vita nel cuore del pubblico... È così vero! Più si modella nella mia anima più mi scuote, mi fa venire i brividi...e nello stesso tempo mi fa restare senza parole, rimangono solo degli inquietanti e spiazzanti interrogativi. Esiste nell’animo umano, così viscerale, capace anche di superare il proprio egoismo, un amore che non può fare a meno di amare al di là dell’essere corrisposto o meno? Cechov forse la chiamerebbe la dimensione dell’“Amore senza Speranza”. Ecco, questa dimensione è nella natura dell’uomo o “esiste solo nei romanzi?” Penso a tutti i personaggi, sono così affascinanti! Sono tutti personaggi che amano, a loro modo, magari non nella dimensione dell’amore senza speranza, ma ogni loro azione o pensiero è mossa da una passione così vera, sudiciamente umana! Penso ad Arkadina, che arriva quasi a rinnegare suo figlio per il suo egocentrico bisogno di essere amata ma nello stesso tempo non si può negare la tenerezza quasi commovente che prova per Kostia. Penso a Kostantin, non può fare a meno di amare sua madre anche nella rabbia che nutre per lei; e il suo amore per Nina così candido e fanciullo. Come potrebbe continuare ad amare la sua vita se non viene nutrito da queste due passioni? Dove o da

chi dovrebbe sentire alimentato il suo cuore? Penso a Nina, è forse una colpa il suo cieco amore per il teatro? È così innamorata che non può fare a meno di idealizzare chi le sembra già affermato in quel campo (Trigorin) e di ferire inevitabilmente chi, magari, sarebbe più giustamente degno della sua stima. Penso a Polina, chi la direbbe una cattiva madre o una cattiva moglie? Chi si sentirebbe di sputare tale sentenza? Ed è forse impuro e meno vero l'amore che nutre per Dorn? Penso a Medvedenko, ha così bisogno dell'amore di un figlio, che è capace di pretendere l'amore di una donna che non lo ricambia (Masa) e, il suo amarla, si riduce al volerla cambiare o quantomeno, addomesticare. E così per gli altri personaggi, tutti posseduti da un bisogno d'amore così straziante da arrivare quasi a rinnegare la loro stessa natura! Questo Gabbiano è posseduto da una passione che non guarda in faccia né ai legami affettivi più naturali né, tanto meno, all'etica o alla morale. È un Amore che non può tradire le sue leggi.

Forse la radice del dramma è proprio questo conflitto viscerale nell'animo umano, tra l'insaziabile bisogno di amare e l'altrettanto insaziabile bisogno di essere amati... Già, proprio così, un'insaziabile e inevitabile necessità di essere nutriti, un bisogno così vero, palpabile e "luridamente" umano da suonare quasi come una condanna per le creature terrestri. È forse una colpa tale bisogno? Certo è che non ce ne possiamo liberare senza rinnegare la nostra natura. Concludendo e pensando a Masa... Odio la Masa che sposa un uomo che non ama, lo sposa quasi per compassione... Prova pena per quel poveretto che l'ama con tutto se stesso, forse prova pena anche per se stessa, si sente in colpa di non poter ricambiare quell'amore. Per Masa è imperdonabile e inaccettabile il non essere amati, "sarebbe meglio andare in giro in stracci e chiedere l'elemosina piuttosto che..." e non riesce neanche a dirlo, incurabile la ferita di non essere ricambiata da Kostia. Mi commuove. Questa Masa che non può fare a meno di "amare per anni e anni, senza speranza". Anche spo-

sandosi, anche con un figlio, non riuscirà mai a strapparsi dal cuore Kostia. Amo Masa che “non ricorda da chi è nata e vive al mondo... Non si sa perché?!”.

Alba, 1° scritto

Oggi non è andata molto bene. Non sono stata “brillante”, sono stata noiosa. Non importa. Non importa perché ho sempre, anzi ho più di sempre la voglia di provare, di fare, migliorare, continuare ad allenarmi. È stato un anno difficile, con tante crisi, con tanti momenti no, ma qualche giorno fa, quando ho recitato quella bellissima lettera di Giorgio Strehler, lì, davanti al pubblico, quando ho cercato DAVVERO di regalare a quel pubblico il mio cuore, le mie emozioni, ho capito... Mi sono detta: Alba, sono tre anni che fai teatro, tre anni non sono così pochi, e hai ancora tanta voglia di imparare, di crescere, di scoprire. Come mai? Forse ti sei innamorata? Anzi, non sei più innamorata! Il primo anno ero innamorata della scuola, del teatro, delle prove. Andavo in estasi, mi sentivo sempre su di giri. Ultimamente non è più così. Martedì sera (mentre recitavo la lettera) non mi sono sentita così! Era diverso. Ero tranquilla, sentivo una soddisfazione profonda, una pace dolcissima... e ho capito! Non sono più innamorata, io adesso AMO! Amo il teatro, il mestiere dell'attore (anche se ancora non lo conosco molto). Il mio ragazzo dice che la differenza tra l'innamoramento e l'amore è che quando si ama non si può più fare a meno di quella persona.

Io non posso più fare a meno del teatro. Anche se non ti ho scritto spesso come gli altri anni, anche se ci sono stati momenti difficili tra di noi, io ti voglio sempre un gran bene, ti stimo tantissimo come regista e non riesco ancora a capire come fai a tirare fuori da noi tutto questo: i nostri sentimenti, le nostre energie (anche se noi siamo ancora delle frane!). E aggiungo che i miei compagni sono per me “qualcosa di strano”, di diverso. Con loro e tra di noi c'è un rapporto, non so, davvero particolare. È bello trovarsi a lottare insie-

me per un ideale, credo che sia una delle cose che rende gli uomini più vicini, più uniti. Oggi è difficile trovare persone che sognano e che lottano per i propri sogni. Abbiamo tutti troppa paura.

Alba, 2° scritto

Dal momento che ho avanzato io questa proposta devo dare il “buon esempio” e cominciare l’esperienza. Allora, ho pensato a lungo al gruppo e a me lo scorso anno e oggi sono giunta a questa conclusione. Non sapevamo neanche stare in scena! Quello che abbiamo imparato in nove mesi è stato stare in scena. Hai scelto la Lisistrata perché è una commedia e quindi c’è un’implicazione sentimentale minore e hai strutturato la regia in modo tale da far risaltare azioni, movimenti e giochi tra noi. Le uniche cose che eravamo in grado (e neanche del tutto!) di fare.

Infatti ora ho superato la paura del palco, anzi sono desiderosa di fare, agire, muovermi.

Mentre ancora sento di non essere collegata con il mio interiore e infatti la mia recitazione è ancora falsa. Penso di essere coerente in quello che dico, nel senso che capisco il senso delle battute ma ancora siamo molto, molto lontani. Quest’anno vuoi tirare fuori i nostri veri sentimenti (sarà un bello sforzo!) per condurci alla coerenza. Quello che hai fatto l’anno scorso con la nostra fisicità vuoi farlo quest’anno con i nostri sentimenti: tirarli fuori e rendere coerenti le parole con i sentimenti.

B

A -- coerenza fisica

T

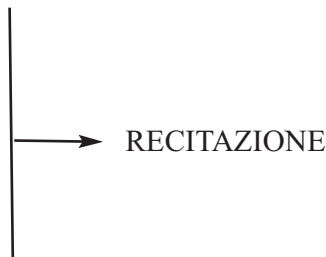
T -- coerenza di sentimenti

U

T -- coerenza logica

A

Mi è balenato in mente questo schema mentre scrivevo.



L'anno prossimo ci farai fare Cechov? Mi piace immaginare i tuoi piani, i tuoi progetti! Così aggiungeremo lo sforzo logico. I personaggi di Cechov sono guidati da spinte diverse, sono complessi e vari, non come quelli di Shakespeare, lineari, più semplici, comunque integri.

Dovremo imparare a esprimere le cosiddette “azioni trasversali”; quelle azioni non immediatamente visibili ma che costituiscono il personaggio.

Esempio: dico xxxx, ma devo far intendere e pensare yyyy.

Ma dove sono finita? Scusa mi sono persa nei miei ragionamenti folli! Spero di non averti annoiata.

Per tornare a me, ho capito, o spero, qual è il compito di quest'anno: fuori i sentimenti! Ok, ci provo come ho fatto l'anno scorso e tanto so che quando cadrò, avrò paura, mi perderò, ci sarai tu a guidarmi!

P.S. Dimenticavo! La voce! Come faccio? Sono stonata peggio di una campana! Lezioni per ora non posso prenderle (non ho né i soldi né il tempo!). Tu non avresti degli esercizi da consigliarmi? Io non so proprio da dove cominciare.

Alba, 3° scritto

Perché ti scrivo? Perché ho sempre voglia di parlarti? Cerco da te rassicurazioni che non puoi darmi.

Io faccio la dura ma sono un fascio di fragilità e il teatro me le tira fuori ancora di più!

Ma non ho paura di questo, io voglio mettermi in gioco sempre e comunque al 100%.

Ho solo paura dell'ipocrisia, ho paura di illudermi anche solo di avere una minima speranza!

Tu ci hai fatto leggere una lettera, non ricordo di chi, che diceva che se senti dentro una spinta, se ci credi, se sai di potercela fare un giorno, allora devi andare avanti!

Io lo sento ma non sono per niente certa di avere le carte in regola! E quello che non vorrei diventare mai è una “mediocre”, essere un’attricetta del tutto scolastica e priva di fantasia, di spirito artistico. Io ti chiedo un favore, io pretendo da te, perché di te mi fido: quando ti accorgerai che il teatro non è la mia strada e che non potrò mai salire il supremo scalino dell’arte, dimmelo, dimmelo. Sono fragile ma anche coraggiosa e non sopporto di fare le cose a metà o male. Io voglio essere un’attrice vera, un’attrice per la tua riforma del teatro oppure qualcosa d’altro, ma mai, mai una mediocre! Mai! Spero che sarai sempre sincera con me e che mi dirai tutto, bello o brutto che sia.

Alba, 4° scritto

Ho deciso di scriverti perché ho capito una cosa: scrivere e parlare non serve più!

Siamo in piena “crisi” e per uscirne (questo naturalmente è solo il mio modesto parere) serve una sola cosa: lavorare. Ho capito che le parole, i nostri mille dubbi, le nostre continue esitazioni non hanno alcun senso. E sai perché? Perché ancora non ce le possiamo permettere.

Non siamo ancora niente (come attori intendo), siamo talmente incapaci e incompetenti che le nostre “crisi artistiche” sono solo pigrizia.

Dobbiamo ammazzarci di lavoro, dare tutto e tutti, imparare l’umiltà e la serietà, e poi forse potremo permetterci qualche crisi. Ognuno di noi vuole recitare, fare questo spettacolo; ma cosa abbiamo fatto finora per meritarcene di andare in scena? Poco, troppo poco.

Dovremmo assumerci le nostre responsabilità, lavorare per il nostro gruppo, se vogliamo diventare attori. Ma lo vogliamo davvero tutti? Ho una proposta: rinunciamo per ora allo spettacolo, concentriamoci sulla nostra preparazione e sul progetto; poi i frutti verranno. Il nostro scarso impegno merita una punizione (anche perché siamo

al secondo anno e avremmo dovuto lavorare diversamente!). Certo, sarà brutto per tutti rinunciare al “Gabbiano” ma siamo delle persone serie e consapevoli, dovremmo capire che andare in scena così sarebbe indecente. Se dovessimo fare un “Gabbiano” mediocre, sono certa che perderemmo energia, carica e volontà. In fondo se lo rimandiamo a ottobre o novembre, cosa cambierà? Ma da oggi in poi ci impegnamo davvero; cosa ne dici? Io sono molto disposta a lavorare sul testo con te e a occuparmi di quello che vuoi.

Alba, 5° scritto

Devo scrivere, scrivere...

Devo scrivere perché ho capito! Di solito scrivo dopo lo spettacolo ma questa volta è diverso. Il lavoro di quest’anno è stato molto diverso, ed è di questo che voglio parlare. Ho scritto tanto sulle mie crisi, sul gruppo, su di te Maria, ora è il momento di fare un bilancio di questo 2000-2001. Oggi Emanuele ha detto “ma non ci sono movimenti nelle scene!”. Ha ragione! Ma è normale, questo è l’anno dei sentimenti e della profondità! Tu ci stai chiedendo di concentrarci su questo, giusto? Non dobbiamo ricordarci molto, non è uno spettacolo complicato questo nostro gabbiano, ma perché sia uno “spettacolo” dobbiamo metterci la nostra anima. Sembra che il gabbiano sia ancora tutto da elaborare e in parte è così perché il tempo non è mai troppo; ma io sono certa che se ognuno di noi saprà dare tutto se stesso il suo cuore e la sua intelligenza noi cattureremo questo pubblico. Ne sono convinta. Solo dobbiamo avere il coraggio di lasciarci andare. È così? Magari non ho capito niente ma è quello che sento. E se ce la faremo sarà un altro piccolo gradino superato. Finora, in tutto quest’anno, ho sentito e visto degli sprazzi, dei bagliori di sentimento vero, ci sono state delle serate o delle scene che mi hanno stregato perché erano vere, sincere, bril-

lava qualcosa negli occhi dell'attore e poi tutto il corpo, le parole, la voce, tutto era in perfetta armonia. Sono stati attimi bellissimi e di certo non ce la faremo a trovare questa magia in tutto il gabbiano ma se riuscissimo almeno a riproporre questi attimi, qualche piccolo attimo, qualche sguardo profondo, un po' di commozione, una carezza fatta con vero amore, colpiremmo il nostro pubblico e anche noi stessi. Ognuno di noi deve dare il massimo e anche di più, crederci soprattutto. Dobbiamo sostenerci, trasmetterci carica e prenderci sempre sul serio (naturalmente solo in scena?!?!).

Vola Gabbiano e portaci con te.

Alba, 14 giugno 2001

Roland, 1° scritto

Sapete che quest'anno non ho scritto nulla? Fuggivo ogni momento per non scrivere, ma visto che sono intelligente e aiutandomi con il dizionario, mi sono messo a scrivere, e adesso mi piace. Mai dire mai. Ho sempre voluto fare teatro, sono andato in diverse scuole ma non ho trovato nulla che mi piaceva, solo condizionamenti e manipolazioni. Che paura, che paura... Ed ecco lei, una regista rumena. Tutto è cominciato per caso. Non ha dovuto spiegarsi tanto, mi sono bastati il suo sorriso e la sua energia solare: parlavano da sé. Maria ha creduto in me e ha fatto tutto con pazienza e rispetto fino a far crescere dentro di me l'amore per il teatro.

Di fronte a un'epoca di nuove forme per il teatro sento che potrei contribuire anche io, con la mia parte. Non voglio che le cose belle che sento dentro di me svaniscano nel nulla, vorrei portarle alla luce del palcoscenico e regalarle anche agli altri. Il teatro di oggi deve essere PURA SEMPLICITÀ, per noi è una questione di sopravvivenza, è come l'amore, l'energia solare per la terra, come l'aria che respiriamo. Quindi per me, il teatro di oggi, ha un grande significato: svegliare la gente. Quello che è importante per me adesso, è che ho smesso di essere un semplice spettatore e da quando sono

entrato nello spazio privilegiato sogno di diventare un attore professionista. Sono molto affezionato al gruppo e credo nel nostro Gabbiano di Cechov.

Como, 26 giugno 1997

Cara Maria

Ti scrivo a titolo personale, forse non dovrei perché sono parte di un gruppo, ma ne sento il bisogno. Sono in treno, torno da Milano. Ho appena visto l'ultimo spettacolo di Strehler, "La passione di Elvira", spettacolo che mi hai regalato tu e non sai che grande regalo è stato.

Ora so perché oggi sembravi tanto amareggiata della nostra "interpretazione"

Stasera ho assistito a una lezione di teatro che non scorderò. A parte le parole, ho visto e sentito la passione di un uomo così piccolo visto dalla balconata di un teatro, ma così grande, così forte in mezzo al palcoscenico nel suo abito nero, con quegli occhi vivi, con quella passione che sprigiona da tutti i pori, con quel teatro che è dentro di lui come la linfa negli alberi, ed è un teatro vivo.

Maria, io quella stessa forza la sento in te. Tutte le volte che ti guardo negli occhi vedo una profondità immensa e ti vedo come un gigante: grande, inamovibile.

La lezione a cui ho assistito stasera, io l'ho vissuta per un anno con te, ed è così che si fa teatro, si vive. Hai fatto germogliare quel piccolo seme che era in me, timido e nascosto. Ora questo seme ha mandato i suoi rami vivi in tutto il mio corpo e mi ha legata a sé irrimediabilmente.

Ma non è abbastanza. Non ho più un seme dentro di me ma un intero albero, un bosco. Ancora non è abbastanza; mancano i fiori, i frutti, che faranno di questo bosco una foresta meravigliosa.

So che hai già dato tanto, so che è presuntuoso chiedere ancora ma ho bisogno di te, dei tuoi preziosi insegnamenti, della tua passione.

So anche che sei delusa da noi, ti abbiamo dato poco ma non lasciarci.

Per arrivare a sperare di essere un'attrice ho ancora bisogno di te. Non sono soddisfatta della mia Nina, ho la sensazione di sfiorarlo appena appena il personaggio. Potrei farcela: Strehler ha detto che ci vogliono almeno dieci anni per diventare attori, va bene. Allora ho tempo fino a giugno 2007...

Con amore, Cristina Carbone

Mi hai chiesto di improvvisare - non ce la faccio più, andate via - mi hai chiesto qualcosa che non ho mai fatto e io ti ho seguito. Tu mi hai insegnato e io un po' ho imparato. Mi hai dato cose che nessuno mi aveva mai dato, mi hai insegnato a sentirmi a mio agio davanti a centosettanta persone. Mi hai dato la possibilità di sentire l'emozione, la paura e l'energia, tutte mescolate insieme dietro il tendone rosso del palcoscenico.

L'anno scorso tu dicesti che i dilettanti urlano e si mangiano le parole per avere ritmo, non avevo capito. Oggi mi accorgo che anche io urlo e mi mangio le parole. Mi sembra impossibile riuscire a dare ritmo al silenzio, tanto è vero che più di una volta se rimango in silenzio, o c'è una piccola pausa, la scena e il palco mi divorano. Io voglio imparare ad avere ritmo anche quando sto zitto e non voglio più urlare perché non sono un mediocre. Tu non sei niente senza di noi, ma noi non siamo niente senza di te.

Ogni volta la lezione di teatro mi lascia una emozione nuova. Mi piace sempre di più, a volte ho paura di non riuscire ma poi ce la metto tutta per buttar fuori quello che ho dentro. Faccio degli enormi sacrifici per frequentare la scuola, ma il Teatro è la mia essenza di vita. Voglio far teatro con semplicità e sincerità.

Vorrei lavorare di più insieme a te singolarmente, perché riesco a tirar fuori tante cose. Sai, dentro di me ho un vulcano pronto a esplodere. Mille volte vorrei mettere in pratica quello che sento. Perché è così difficile? Io voglio essere Antonio nell'attore e l'attore in Antonio. Voglio far uscire la mia creatività, voglio liberarmi per poter volare, devo riuscire a staccarmi dalla terra per poter volare.

Cara Maria, Tu non sei una normale donna, Tu sei specialmente speciale. Credevo che fosse più facile capirti e sono contento di fare fatica.

Emanuele

Cara Maria non so se a parole io sia capace di esprimere quello che tu in questi mesi mi hai saputo donare... Nel mio mondo qualcosa è cambiato, spesso basta una scintilla piccola piccola per far esplodere una carica enorme.

Tu sei come una scintilla di amore e di bontà che ci stringe tutti in un cerchio di gioia.

Hai un grande dono Maria, sai amare e l'amore è l'unico tesoro che si moltiplica per divisione, è l'unica impresa nella quale più si spende più si guadagna: regalala, spargila ai quattro venti e domani ne avrai più di prima...

Luisa Cantarelli, 23 maggio 1997

Eppure Maria più ci penso più mi convinco che la magia vera sta nelle interminabili prove, nel ripetere cento volte una battuta, un gesto... La magia secondo me è nel lavoro di squadra, nel sostenersi e aiutarsi a vicenda, nel lavorare instancabilmente e ambiziosamente allo stesso progetto, il nostro gruppo è magico, come mi insegni con tutta la tua energia. Il segreto è non mollare mai anche se alle volte non vedi un'altra soluzione. E il teatro mi aiuta a non mollare, secondo me il teatro ci può aiutare molto nella nostra crescita...

Gaia, maggio 2001

Ho deciso di fare teatro e di farlo seriamente.

Credo che con l'impegno e la fiducia in se stessi e negli altri si possa arrivare dovunque, anche sul palco di un grande teatro, però il cammino va fatto con umiltà e a piccoli passi... Per adesso io non so dove sia questo "dovunque" e dove voglio arrivare, ma credo che durante la strada futura lo capirò.

Livia, 7 maggio 2001

Noi tutte ti ringraziamo per come hai voluto infonderci quell'amore particolare per il teatro fatto di umiltà, discrezione e solitudine in cui la mente e il cuore si spogliano di se stessi per aderire all'anima del personaggio...

Tina, Lara, Sophie, Debora, Claudia e Valbona, attrici dello spettacolo "Le donne antiche e le donne di oggi" 4 luglio 1996, Milano

Mia cara e amatissima Maria

hai saputo farmi amare un personaggio che mai avrei voluto interpretare, Andromaca, e ti confesso che mi è entrata nella pelle e che sarà difficile farla andare via... Lavorare con te è come dipingere su una tela, impastare i colori forti e ricavarne le forme più assolute. Parleranno di te molto presto, e il segno che lascerai sarà a tinte forti. Sento che la mia forza è maggiore poiché concentrata e canalizzata in un unico canale scelto da te: la semplicità scenica...

Claudia Liuzzi, luglio 1996

Maria, non ti ho mai detto cosa penso di te, non perché avevo niente da dire ma perché sono stata sempre sorpresa da te, rimasta senza parole...

Ti vedo vivere la tua vita lottando, sognando, ideando, aggrappandoti con le unghie e con i denti per superare i momenti bui e cercando di salire sempre più in su... Una tigre, così posso definirti. Io ho fiducia in te e nel tuo lavoro.

Non ti ho mai detto cosa sento per te, semplicemente ti adoro Maria, e vedendoti lottare così, dai coraggio anche a me...

Valbona, 17 febbraio 1996

C'è in giro una grande superficialità, oggi la vera professione la incontri in poche persone.

La Stefanache, che è mia amica e me ne vanto, è arrivata quindici anni fa in un'Italia ricca, in una Milano città della moda, dove tutti facevano e fanno gli artisti ma lei è riuscita a fare quello che le persone che avevano mille volte più delle sue possibilità non sono riuscite nemmeno a cominciare.

Sono i personaggi come la Stefanache che mi danno speranza per il futuro del teatro.

Stefano Festa, settembre 2002, Milano

Parigi, 11 novembre 2006

Cara Maria,

sono molto contento di aver fatto con te lo stage pratico per registi qui a Parigi. Il tuo metodo è molto interessante, permette agli attori di lavorare più in profondità il personaggio e scoprire nuovi modi per arricchire di vita il proprio momento creativo. Penso che il tuo metodo sia un ottimo strumento per i registi, dà loro la possibilità di avere più elementi con i quali far lavorare l'attore. Ti ripeto, sono veramente contento di aver partecipato e penso che con qualche piccolo accorgimento organizzativo, lo stage pratico in cui fai conoscere il tuo metodo, potrebbe essere molto utile ed efficace. Mi piacerebbe vedere questo metodo applicato a diverse scene, mettere a confronto momenti e personaggi diversi e vedere anche come si può applicare a scene che si prestano meno a questo tipo di lavoro.

Grazie,

Cesare Capitani (regista)

Roma, 13 gennaio 2007

Ringrazio la regista teatrale Maria Stefanache perché mi ha aperto le porte verso un mondo meraviglioso. Grazie a lei ho scoperto il filo sottile che unisce il regista all'attore e l'attore al personaggio. Il suo metodo è la carica emotiva e il fluido vitale che penetra l'attore, lo avvolge, lo carica di storia, di esperienze e gli permette di vivere sulle tavole del palcoscenico.

Grazie Maria,
Jolanda Zanfrisco (regista)

Essere consapevoli della propria arte, riuscire a trasmettere una passione immensa per il teatro in ogni sua forma e genere, assecondare quella parte d'istinto che spesso ci aiuta a ragionare, è un segreto che solo i grandi maestri possiedono, invocano, prediligono e che Maria Stefanache possiede, da sempre. Impegnata attualmente con i testi di Euripide, quel piccolo mondo antico a lei tanto caro, da cui è partita spesso nel suo lavoro, dice durante il nostro incontro nel suo quartiere preferito, Porta Romana, in cui abita da tanti anni: "Il nostro dovere è quello di combattere contro la noia nel teatro e di non lasciare che sia degenerata la nostra meravigliosa arte viva teatrale" e i suoi occhi brillano di quella luce registica rara che annienta in un lampo il vacuo credere che la regia in Italia sia solo un coordinare gli attori in scena e sentirlo da lei (di origine romena) è ancora più emozionante, perché entra d'impeto in quella dimensione europea che amo tanto, lezione forse che ha imparato da un altro grande, il suo maestro Peter Brook. Racconta infatti che da lui ha ereditato quel modo di essere semplici e umili nel lavoro e cerca di insegnare queste virtù anche agli altri. Maria Stefanache si avvicina a una finestra, la spalanca come per far entrare il sole e parla degli attori al cui studio e ricerca ha dedicato e dedica tutto il suo tempo da quando è uscita dall'Accademia Nazionale "Silvio d'Amico" di Roma.

“L’attore ideale contemporaneo è quello che riempie la scena vuota da solo” lo dice con un sorriso e intanto fuori dal nostro spazio, Milano si appresta ad accoglierla come la primavera. Stavolta la sfida di questa giovane regista europea è sorretta da una voglia nuova di essere e di sentirsi viva: quella di aggiungere qualcosa al mondo del teatro italiano che ama e da cui è amata e rispettata.
Cristina T. Chiochia, autunno 2005, rivista “Pensieri e Poesia”

INDICE

Prefazione, di Giorgio Galli	5
Introduzione: la regista Maria Stefanache	9
- 1 - Radici	13
Intervista	17
- 2 - Maestri	29
Intervista	31
- 3 - Scuola di teatro	47
Intervista	50
- 4 - Primi passi nella regia	65
Intervista	70
- 5 - La parola alla regia	87
Intervista	89
Il metodo “Memoria passata del personaggio”	90
Appendici	97
Dai quaderni di regia	97
Ricordando i maestri	110
Lettere e testimonianze	118

