

Francesca de Sapia

Nina a casa Strasberg

Gli anni sessanta, New York. Francesca de Sapia è una giovanissima attrice che, lasciata l'Italia, si è lanciata nell'avventura americana iniziando a lavorare al Dallas Theatre Center. Di lì il trasferimento a New York ed il contatto con l'Actors Studio di Lee Strasberg, allora forse nel massimo del suo 'splendore pedagogico', dove entra nel 1969. È un'esperienza fondamentale, anche di più probabilmente: una sorta di iniziazione alla recitazione come arte e come esperienza profonda del vissuto. All'Actors Studio Francesca de Sapia prende consapevolezza della complessità e della ricchezza intellettuale ed emotiva del lavoro d'attore, entrando nel gruppo di quanti sono più vicini a Strasberg, quasi una sorta di piccola famiglia artistica di cui facevano parte Al Pacino, De Niro, Shelley Winters, con cui la de Sapia divide un pezzo importante della sua formazione artistica.

Comincia intanto anche la sua esperienza come attrice. A teatro è Lady Anna nel *Riccardo III* di Al Pacino e lavora con Arthur Penn ne *Il giardino dei ciliegi* di Cechov e in *Peccato che sia una squaldrina* di John Ford, mentre si avvia anche alla carriera cinematografica recitando ne *Il Padrino parte II* di Francis Ford Coppola e in *That's the way of the world* di Sig Shore, con Harvey Keitel.



1. *Il Padrino - Parte II*. Francesca de Sapia nel ruolo di Carmela Corleone.

È l'avvio di un percorso destinato a svilupparsi nel corso degli anni. Cinema, teatro e televisione la vedono attiva sia negli Stati Uniti sia in Italia dove decide di ritornare a metà degli anni ottanta. Proprio nell'anno che introduce quel decennio è la protagonista di *L'altra donna* di Peter del Monte e *Masoch* di Francesco Brogi Taviani; due anni prima, è il 1978, recita in *Ciao maschio* di Marco Ferreri;

nel 1979 interpreta il personaggio di Chiara in *Chiedo asilo* dello stesso Ferreri.

L'esperienza nel cinema continua negli anni ottanta. Nel 1984 è in *Acque di primavera* di Jerzj Skolimovskij; nel 1986 recita accanto a Shelley Winters, che ha conosciuto proprio all'Actors Studio, in *Witchfire* di Vicent Privitera; il 1989 è, invece, l'anno di *Blood red (Legami di sangue)* un western di Peter Masterson con Eric Roberts, Giancarlo Giannini e Denis Hopper. Nel 1993 Roberto Faenza la chiama a recitare in *Jona che visse nella balena* ed è Mrs.

Dozier ne *Il caso Dozier* diretto da Carlo Lizzani. Nel 1997, dimostrando la capacità di spaziare fra i generi, è nella commedia di Jim McBride *Pronto* accanto a Peter Falk.

In anni più recenti collabora spesso con Vito Vinci, sin dal corto *Bambina in metro B*, di cui è oltretutto coautrice oltre che produttrice, 1998, fino ai più recenti *Sandra Kristoff* (2004), in cui fa la parte del titolo, e *Le cose in te nascoste* del 2008. Nel 2009, infine, il ritorno al set con Francis Ford Coppola in *Tetro* (*Segreti di famiglia*).

Il cinema non è, però, il solo ambito professionale di Francesca de Sapia. In televisione, che frequenta come attrice sia in Italia che negli Stati, recita ruoli importanti, partecipando alla fine degli anni settanta negli USA a *Sophia Loren Story* e *The word* e, in Italia, a *Il giorno dei cristalli* (1979) con la regia di Giacomo Battiato ed alla miniserie *All'ombra della grande quercia* (1984) diretta da Alfredo Giannetti.



2. Sandra Kristoff. Francesca de Sapia nel ruolo di Sandra Kristoff.

Resta il teatro, l'altra grande passione di Francesca de Sapia. Quando vive ancora a New York recita ne *Il gabbiano* di Cechov, testo che ha nella sua vicenda d'attrice un ruolo determinante, come potrà vedere il lettore nelle pagine che seguono, e in *Romeo e Giulietta*. Quindi, anche in teatro con Shelley Winters, stavolta in veste di regista, in *Straw head* di Norman Mailer e in *High tide and full moon in the ladies room*.

Nel 1985 decide di avviare un'attività di formazione per attori, traducendo nell'insegnamento quanto ha appreso da Strasberg. Fonda così con Giuseppe Perruccio, conosciuto proprio all'Actors studio il Duse studio, corso di specializzazione per attori professionisti in cui proseguire, rielaborandolo, l'insegnamento del maestro. Due anni dopo il rientro in Italia, dove 'trasloca' anche la sua scuola, il cui nome viene italianizzato, invertendo l'ordine delle parole, in Studio Duse ed in cui prosegue e sviluppa il suo progetto pedagogico. Lo Studio Duse ha attualmente sede in Roma dove continua a svolgere attivamente la sua missione formativa.

Comincia, così la stagione italiana del teatro di Francesca de Sapia, come attrice, in primo luogo, ma anche come regista e scrittrice. Attività svolta in stretta relazione con la sua scuola. Del 1988 è *La voce* scritto con Giuseppe Perruccio che ne cura anche la regia. È quindi la volta di *Acquerelli* di cui è autrice e regista oltre che interprete nel 1990, *L'anima in gabbia* di Giuseppe Perruccio (1990), *Ladra di voci* (1991), *Legittima difesa* (1992) e *Sex symbol* (1995) in cui è nuovamente regista e autrice. Nel 1998 porta in scena *Hurlyburly* di David Rabe.



3. L'anima in gabbia. Francesca de Sapio nel ruolo di Violetta.

L'attività che, però, la coinvolge forse più profondamente è la scuola. Lo Studio Duse nasce con l'intenzione di proseguire e sviluppare l'insegnamento di Lee Strasberg, senza per questo diventare una sorta di 'filiale italiana' dell'Actors studio. Il progetto di Francesca de Sapio è proseguire lungo quella strada, ma modificando, aggiornando e, per certi versi anche ibridando il metodo Strasberg, che non è inteso come uno stile, o meglio ancora la via per accedere ad uno stile, quanto come uno strumento di lavoro. Qualcosa, scrive, che aiuta gli attori «ad individuare non solo il mondo emotivo affettivo, ma ad ampliare l'immaginazione, la capacità di accelerare ritmi» attraverso un lavoro che riguarda lo

sblocco degli impulsi, ma anche l'espansione della gamma vocale e il padroneggiamento del corpo, andando oltre la riproposizione di un naturalismo di maniera che rappresenta, sono sempre parole sue, una vera e propria «sottocultura del metodo».

Le pagine che seguono sono tratte dall'autobiografia che Francesca de Sapio sta scrivendo e riguardano proprio le sue esperienze con l'Actors studio ed il rapporto umano ed artistico intessuto con Strasberg. È una testimonianza di grande interesse per l'attenzione e la precisione con cui vengono raccontati i modi del lavoro di Strasberg, al di là di ogni agiografia manierata e dei luoghi comuni. Sembra quasi di entrare di nascosto nella sala prove e, ancor di più, di riuscire a cogliere una traccia delle conversazioni private, del modo di interagire con l'allieva, di aiutarla a scoprire la sua strada senza quasi che lei stessa se ne renda conto, per condurla, infine, alla consapevolezza di ciò che si è e di ciò che si fa, che sono le chiavi della recitazione. Emergono così le difficoltà, affiorano le scoperte improvvise, esplodono le incomprensioni: il tutto ci consente di cogliere la materia viva del magistero di Strasberg, di capire quanto, e come soprattutto, l'Actors studio fosse più di una scuola di recitazione ma una sorta di moderna, complessa e magari anche complicata famiglia di teatro. Particolarmente preziosa è la ricostruzione del lavoro sul personaggio di Nina, in cui la de Sapio riesce a rivivere passo dopo passo, pezzo dopo pezzo l'immersione nel personaggio, senza proclami ideologici, affermazioni di principio od ostentazioni psicologiche ma fornendo il documento di piccoli segni interpretativi che si presentano uno alla volta all'attrice, si intrecciano, si contraddicono, configgono col 'momento' dello stare in scena e la ricerca delle prove fino a che il personaggio letteralmente nasce dentro ma anche di fronte alla sua interprete. Il racconto di Francesca de

Sapio ci consente, così, di gettare uno sguardo nel problema della pedagogia teatrale, al di fuori degli stereotipi di genere e delle ipotesi codificate e di scorgerne, invece, la materia viva, emotivamente rievocata ma anche intellettualmente ricostruita.

l. m.



Gli esordi

Sono diventata membro dell'Actors Studio nel novembre del 1969.

La prima sessione a cui ho partecipato è stata un martedì alle 11. Quell'anno i nuovi membri erano cinque scelti su circa mille provini. Strasberg ci presenta agli altri. Ci alziamo in piedi. Io mi sento sospesa, serena e stranamente distaccata. Quel mondo è il mio mondo da sempre, da quando leggevo Cechov o la vita del Teatro di Mosca, da sempre il mondo di Vachtangov, di Stanislavskij e del mio Anton Pavlovic, di cui avevo la foto nel diario da quando avevo sedici anni. Era il mio mondo, l'anima russa era la mia anima.

E l'Actors Studio un inevitabile evento che faceva parte del predestinato mosaico della mia vita.

Lì dentro non avevo paura.

Strasberg mi segue come una figlia, con dolce fermezza e se necessario lucida durezza. Sento che è felice quando lavoro davanti a lui, come quando si è felici di vedere un cucciolo riconoscere la tua voce.

Se ora penso ai primi tempi, mi rendo conto di quanto fosse non cosciente la mia disposizione, visto che capivo un quarto di quello che diceva. Ero un libro aperto fiducioso ma distaccato, sapevo che bisognava esserlo, mi ero insegnata questa pratica del distacco fin dall'infanzia per altre ragioni.

Lui lo era. Quel distacco fondamentale per la trasmissione, che non è privo d'amore ma è un amore per l'arte in sé, di cui tu sei parte, come un oggetto da studiare. Ho scoperto poi che tutto questo aumentava in me la curiosità e l'amore per la ricerca.

Come è fatto un essere umano? Com'ero fatta io? Come è strutturato il mondo, in una serie di eventi circoscritti, in un tempo limitato dalla forma? Questo amore per la ricerca che, oltre il teatro, è in realtà il processo creativo, non mi ha più lasciato. Forse i semi erano sempre stati in me. Ho cominciato ad amare la parola disciplina. Non importava quante volte sbagliassi, cadevo, non capivo, mi dibattevo, mi arrabbiavo, cercavo, cercavo di capire la vita.

Un giorno, molti anni dopo, prima di morire, dopo che mi aveva visto lavorare ed io lo avevo ringraziato dicendogli che era stato merito suo,

Strasberg mi ha detto: «Non avrei mai potuto farlo, se tu non l'avessi avuto in te». Restituendomi a me stessa.

Ero diventata membro dell'Actors Studio, mentre marciavamo contro il Vietnam, mentre lasciavo Nikos, mentre il '68 lanciava i suoi ultimi riverberi e il Nicaragua, il Cile erano lì a pochi passi.

1974

Le domeniche Lee apriva la sua casa e si aggirava parsimonioso di parole come un vecchio monaco Camaldolese.

Anna Strasberg, la moglie di Lee, mi invita a casa loro tutte le domeniche. Comincio a far parte della famiglia Strasberg.

Strasberg aveva dato a quelle domeniche il peso e il senso di un appuntamento ricorrente, come una tradizione, un rito da rinnovare ogni settimana. Erano incontri fedeli con persone affini, che si riconoscevano come tessitori di uno stesso puzzle. In altri tempi si sarebbe parlato di salotto letterario. Ma direi che era più 'il giorno dell'incontro'. Non si parlava necessariamente di eventi letterari o di correnti di pensiero ma di qualsiasi cosa si avesse voglia. Il silenzio, il pettegolezzo, la familiarità affettuosa, il senso di appartenenza, il pigro stare seduti senza far niente, bastava questo a rendere unici quei pomeriggi.

Elia Kazan, che molti dicevano non parlasse più con Lee Strasberg dai tempi degli interrogatori maccartisti, passava invece ogni domenica sdraiato come un gatto sui divani di casa Strasberg, un amico compreso e perdonato, un figlio, un fratello.

L'appartamento di Lee affacciava su Central Park West e la 74esima; da lì, toccando le vetrate, si aveva l'impressione di poter toccare gli alberi.

Il piccolo pianoforte a coda bianco, che Marilyn Monroe aveva lasciato in eredità a Lee, saettava luminoso come un fulmine tra tutti quei mobili di solido stile old country. Tutto era sciolto, caldo, ordinatamente disordinato. Le lampade vittoriane diffondevano una luce soffusa. I libri invadevano tutto lo spazio, c'erano scaffali in corridoio, nelle camere, in soggiorno, in cucina, nei tre bagni, nella sala della musica. Un universo di libri. In certe nicchie alcuni in tedesco, russo, italiano, anche giapponese.

Durante quelle serate, mentre gli ospiti si aggiravano con un bicchiere in mano, chiacchierando, Lee se ne stava appartato e indisturbato a cambiare brani musicali. Potevi entrare nella sua stanza, sederti, mentre lui ti metteva tre versioni della stessa aria e ti raccontava tutto dell'interpretazione dei diversi cantanti. Sceglieva pezzi di musica classica conosciuti, brani inediti, antichi canti tribali dell'est di cui ti faceva sentire il potere taumaturgico o l'aspetto umoristico. Quella meravigliosa stanza era piena di libri, dischi e burattini giapponesi. Lee era innamorato del Kabuki, era un cultore del teatro orientale. Oggi, quando sento parlare in maniera

approssimativa del Metodo e di lui, mi sento furiosamente impotente. Poche persone al mondo conoscono o parlano di Strasberg sapendo della sua cultura, lo associano pigramente al naturalismo americano o al kitchen-drama di Clifford Odets che lui più di una volta, all'epoca del Group Theatre, aveva confessato di non amare particolarmente.

Forse il fatto che fossi europea e avessi una sensibilità diversa da quella americana, rendeva un po' speciale il suo trasporto per me. Dopo l'esperienza maccarthista con la sua 'caccia alle streghe' era diventato più cauto, ma con me sembrava si risvegliasse qualcosa di intimo, di profondo. Ogni tanto Anna con il suo carattere esuberante lo afferrava e lo trascinava in mezzo agli ospiti: «Dai Strasberg danza, dai Strasberg!». Lui sorrideva e si lasciava andare. Poi andava in cucina a cucinare, era un esperto di cucina cinese, uno chef.

1975

.... A questo punto stavo per entrare in una nuova fase.

Anche se ancora inconsciamente, le esperienze fatte fino ad allora mi stavano indicando una strada.

Fino a quel momento avevo lavorato, anche con grande successo, su personaggi piuttosto simili a me, ragazze liriche o idealiste, Giulietta, Antigone, Ofelia, Nina. Avevo ammorbato i membri dell'Actors Studio, spettatori pazienti, con momenti di ricerca di altri personaggi sui quali mi ero sempre arenata. Lee mi guidava e non si scoraggiava mai, cercava come uno archeologo di capire come sciogliere l'enigma della mia stasi. L'esplorazione dei diversi personaggi come Lady Anna o la Kristin dei *Creditori* non mi aveva ancora portato fino in fondo a trovare la chiave dei loro nodi caratteriali. L'uso della tecnica era ancora un gioco d'azzardo. Gli altri ruoli mi erano venuti bene più per ispirazione o per caso. Andavo un po' alla cieca. Ascoltavo ma non capivo qual era in verità l'ostacolo principale che la mia mente mi poneva davanti, specialmente quando le circostanze intorno a me erano ostili o i personaggi molto lontani dalla mia esperienza o struttura caratteriale.

Preludio a questa scoperta importante è stato lo studio del personaggio di Anna Christie di Eugene O'Neill.

Anna Christie è una giovane prostituta con una dura esperienza alle spalle, che torna alla casa paterna affetta da una grave malattia, decisa a cambiare vita e pronta a mentire sul proprio passato.

Mi preparo e presento la prima scena. Anna entra nel bar del paese natio con la sua valigia e si siede cercando di prendere coraggio, prima di incontrare suo padre che vive su un peschereccio. Chiede da bere. Le si avvicina una donna di mezza età che con un solo sguardo le fa capire che si

vede lontano un miglio che è stata una prostituta. Avevo scoperto, mentre mi preparavo, che volevo farla bene quella parte, troppo bene, forse, e quella specie di eccesso di volontà mi impediva più del solito di usare i sensoriali scelti. Più si avvicinava il momento dell'entrata più la paura mi confondeva la mente.

Comincio a formulare una frase come una litania: «Never mind, never mind, never mind», che significa, non fa niente, ma che letteralmente sta per 'mai mente'. Più ripeto quella frase, più il cervello comincia a placarsi, le preoccupazioni inutili della mente si dileguano, diventano 'mai mente'. La litania agisce su di me come un oppiaceo. Sono calma, l'effetto del whisky immaginario, la debolezza causata dalla malattia, la stanchezza dopo il viaggio in treno, la paura di incontrare mio padre, tutti i sensoriali stavano facendo effetto. Il comportamento del mio corpo cambiava man mano involontariamente, la mia camminata era lenta e cauta, mi sentivo svenire, mi stavo trasformando. Mi siedo a fatica guardandomi intorno, ascolto la mia partner come se la sua voce venisse da lontano, comincio a sentire un ronzio nelle orecchie. Poi, mentre cerco di accendere una sigaretta, per rispondere alle domande ostili dell'altro personaggio, il mio corpo comincia a formicolare, pian piano, mi sento quasi paralizzata, come se la mia mente ancora lucida, ma staccata dal corpo, mi dicesse di andare avanti. Tremo, la sigaretta mi cade di mano, la riprendo a fatica, le dita a malapena riescono a stringerla, minaccia di cadere di nuovo. Continuo a dire le mie battute, mi escono di bocca con difficoltà, è come se spingessi un carro armato con il dito mignolo, racconto la mia storia, mista alle bugie, fino alla fine.

Mi fermo. Strasberg mi sta guardando un po' proteso in avanti, con due occhi di lince, io lo guardo di rimando, rimaniamo in silenzio. Poi dico: «Non so cosa mi è successo, ho lavorato con la stanchezza, la debolezza della malattia e anche sull'effetto del whisky. Però ero paralizzata. Che ho fatto?». Strasberg mi risponde placido: «L'hai fatto, sei entrata nel personaggio, eri lei». Strasberg non diceva cose del genere quasi mai.

«Ma non posso lavorare così, mi cadeva la sigaretta dalle mani, ero...».

Lui sorride:

Ma hai continuato, hai lottato come lei avrebbe lottato. È questo ciò che conta, hai continuato e hai trovato il preciso stato d'animo del personaggio, e il comportamento involontario del suo corpo, i suoi gesti. Non ti preoccupare, fidati, la prossima volta andrà tutto più fluidamente. Sei solo all'inizio.

Mi sono fidata. L'esperienza continuava a inseguirmi. Potente. Ero diventata un'altra persona. L'angoscia, la paura della menzogna, la vergogna, la debolezza di Anna e la sua ferma decisione di cambiare vita. Non riescivo a trovare un partner per continuare lo studio su Anna Christie.

Finalmente ho il coraggio di riprendere lo studio de *Il Gabbiano* di Cechov. Volevo vedere se, come diceva Strasberg, tutto sarebbe stato più fluido.

Nina era stato il personaggio che mi aveva fatto guadagnare una borsa di studio al Dallas Theatre Center e che mi aveva fatto diventare membro dell'Actors Studio. Sentivo che era fondamentale rischiare di interpretarla di nuovo e vedere se questa volta la mia tecnica avrebbe viaggiato insieme all'istinto.

Scelgo un partner, Neil Cunningham, con il quale avevo già lavorato ai tempi di Ellen Green ed era diventato membro dell'Actors Studio da poco. Gli chiedo se voleva essere Konstantin Gavrilovich, il figlio di Irina Nicolaievna Arkadina. Cominciamo a fare le prove e poi lo presentiamo a Lee in una sessione. La scena è stata magica, fluida, come Lee aveva detto.

All'Actors Studio, dove era proibito battere le mani perché rimanesse chiaro che il nostro era un lavoro di ricerca, hanno battuto le mani.

Shelley Winters si alza in piedi e dice: «Adesso ho sentito la ragione per la quale esiste questo posto, è stato come vedere una piccola Duse». Lee Stasberg la ferma preoccupato e aggiunge, emettendo quel suo tipico suono nervoso come a schiarirsi la gola: «Shelley, sì». E rivolto a me: «Continua. Hai colto l'aspetto lirico, ma la scena era troppo sentimentale. Nina che entra e ricorda con nostalgia il tempo dell'innocenza», e poi a Shelley, severo, ad ammonirla: «Lei deve ancora aggiungere tante cose».

Shelley si accorge di essersi fatta trascinare dall'entusiasmo.

Io sono molto vigile, lucida, non mi lascio prendere dalla vanità, anzi, vorrei solo capire. E poi Shelley è una simpaticona così teatrale, anche se in una qualche particella di me sono felice dei suoi elogi.

Lee continua a parlarmi, pronuncia parole come presente, passato. Io sono in una dimensione di sogno, ma mi arriva una frase più chiara delle altre: «Manca la perdita del figlio, la perdita del figlio, i ricordi sì, sono importanti, ma la realtà più cruda, che l'ha spezzata e l'ha cambiata?».

C'era modo di prenotare un'altra data dopo due settimane, ma decido di prendermi più tempo.

Forse dovevo alleggerire l'inconscio, facendo prima una commedia.

Prenoto lo spazio per una scena dalla *Dodicesima Notte* di Shakespeare.

Un altro spazio per un momento privato e poi un'altro ancora dopo un mese per rifare *Il Gabbiano*.

Nel frattempo mi esercito di nuovo con gli esercizi preliminari anche con un altro insegnante. Un attore afroamericano membro dell'Actors Studio che si chiama Walter Lott. Qualcosa nelle sue indicazioni mi fa notare che il mio approccio agli esercizi sensoriali è passivo. Per esempio, se immaginavo di essere bagnata di pioggia, aspettavo finché non ricordavo la sensazione dell'acqua sulla pelle e se non ci riuscivo, aspettavo.... aspettavo.... sulla pelle.

Sapevo che volere troppo un risultato impediva all'esperienza di accadere.

Walter mi dice una cosa semplicissima: «Alza le mani verso la pioggia, può darsi che ti ricordi della sensazione più in fretta. Muovi il corpo, scuotilo, non aspettare».

L'ho fatto, e l'ho rifatto. Il gesto stesso di aprire le mani in alto ha fatto riaffiorare il ricordo.

All'improvviso sono tutta bagnata, inondata d'acqua, la pelle viva stimolata dalla sensazione come se stesse piovendo in quell'attimo, uno scrosciare d'acqua sui capelli, rivoli sui vestiti, i piedi zuppi. Sono viva, viva. Comincio a piangere e a ridere e mi ritrovo per incanto nel giardino di Nina che torna a casa dopo due anni d'inferno.

Ho capito che devo agire, muovermi verso gli eventi! Non aspettare diligentemente che accada qualcosa di magico! Essere io l'artefice della mia vita. Uno strano equilibrio tra il *never mind* e l'azione.

Grazie a Walter Lott, la mia comprensione del Metodo si è affinata.

L'azione alla parola, la parola all'azione.

Ho fatto davanti a Lee il pezzo de *La Dodicesima Notte* di Shakespeare. Avevo deciso di studiare Olivia, mentre una mia compagna, Alva, una bellissima delicata ragazza che aveva fatto fino ad allora la modella, doveva fare Viola. Mi divertivo un sacco a fare Olivia, avevo deciso di guardarmi in continuazione allo specchio, e sputtanare la mia nascostissima vanità. La scena era andata bene, ma Alva era debole. Alla fine della scena Lee decide di scuoterla. Alle sue domande rispondeva con un mutismo orgoglioso. La scuote arrabbiandosi, come Lee a volte faceva per farti fare un salto di qualità. Alva con tutta la sua bellezza, si autoeliminava irrigidendosi ogni volta che le veniva offerta un'occasione, esigendo per di più di fare un ruolo che era impossibile le fosse dato. Doveva scegliere lei o non se ne faceva niente, ma nel frattempo, se le davano l'opportunità, si paralizzava. Dopo questo tentativo di terapia d'urto, sperando che per reazione avrebbe tirato fuori un po' di grinta, Alva decide di non voler più fare l'attrice. Mi chiama offrendomi le classi già pagate che non voleva più frequentare all'Istituto di Strasberg, nel quale studiava pur essendo diventata membro dell'Actors Studio.

Lee, forse dispiaciuto per Alva, acconsente comunque allo scambio e io comincio per la prima volta a studiare con lui nelle classi private. Lee mi chiede se ho mai fatto l'esercizio sensoriale dello specchio. E mi si apre un mondo nuovo. Una coscienza sul mio modo di rapportarmi alla mia immagine che dissotterra tesori di percezione dell'io. All'Actors Studio, Lee non si occupava di farti fare gli esercizi preliminari, si presumeva che dovessi già saperli fare, se eri diventata un membro. Capisco quanto la dolce Ellen Green mi avesse insegnato solo metà di quello che invece gli esercizi offrivano. Faccio finalmente materiale contemporaneo, come Lee mi aveva suggerito negli ultimi anni e comincio a preparare il terreno per

quello che sarei riuscita ad approfondire in futuro.
Finché non mi sento più pronta a ripresentare *Il Gabbiano* di Cechov.

Faccio un cosiddetto 'momento privato', si inscena cioè davanti a tutti un momento intimo della propria vita, che non si vorrebbe far vedere a nessuno.

Non è un esercizio in cui bisogna dimostrare coraggio. Ma piuttosto una capacità di concentrazione che ti isola in un momento tutto tuo, come se fossi sola.

Porto all'Actors Studio molti oggetti personali per decorare la mia stanza immaginaria e creo per me stessa l'illusione di essere a casa. Comincio a travestirmi piano piano come faccio a casa davanti allo specchio. Era difficile per me, non ero una tipica attrice esibizionista, mi vergognavo e condannavo qualsiasi mio atto di vanità. Ma avevo capito da un po' di settimane, dopo il sensoriale dello specchio, che la vanità conteneva una chiave importante.

Metto della musica e travestendomi comincio a guardarmi. Ho in mano un velo di chiffon, lungo, color rosa antico che nella vita non avrei mai osato mettermi. Comincio a giocare e a divertirmi, ballo come una sciocca e vanesia ragazza, emetto suoni, canto e all'improvviso ho la percezione di un aspetto del carattere di Nina ne *Il Gabbiano* che non si prende mai in considerazione: l'insicurezza causata dalla gelosia. Forse Nina, osservando la grande e famosa attrice Arkadina che cerca di rubarle di nuovo l'amore di Trigorin, potrebbe aver desiderato di imitarla nella sua spregiudicata teatralità nel vestirsi.

Alcune insicurezze di Nina diventano più tangibili, interpretabili. La mia Nina diventa più umana, più sfaccettata, più problematica, misera a volte, invidiosa, insicura.

Avevo anche portato con me il piccolo pigiama rosso di quando mia sorella Michaela aveva solo sei mesi a Dallas.

Comincio ad ucciderlo, a lacerarlo con un coltello immaginario. All'improvviso ho la sensazione dell'orrendo senso di colpa che Nina doveva aver sentito dopo la morte del bambino avuto con Trigorin, il famoso scrittore con il quale era fuggita, lasciando Kostantin, il suo primo amore.

Ho nuovi essenziali elementi per interpretare Nina.

Poche notti prima della seconda replica della scena di Nina, faccio un sogno.

Sto camminando in un tunnel. Sono persa e sola, all'improvviso, mentre cammino, vedo l'immagine di un'altra me stessa che ha appena avuto un aborto, sono sdraiata per terra e un uomo cerca di penetrarmi anche se sono ancora ferita dall'intervento. Contemporaneamente continuo a camminare. Da lontano vedo Anna Strasberg, vado verso di lei sperando

che mi aiuti, lei mi indica Lee che sta arrivando dal fondo. «Hai recitato la tua scena nel passato», mi dice, e passa oltre.

Continuo a camminare.

Mi sveglio. E comincio a meditare sul sogno. Capisco cosa voleva dire Lee dicendomi che avevo omesso la perdita del figlio. Mi ero soffermata sui ricordi di un passato più remoto, e non avevo pensato alla sofferenza che matura Nina nel presente.

Improvvisamente sento che la mia percezione del reale era cresciuta.

E lo era a tal punto che intuisco che non era solo la vita di Nina che non avevo approfondito, ma nemmeno la mia! Stavo vivendo la mia vita vera in un costante tentativo di rimozione, col disperato bisogno di velarla di fantasia, di irrealtà, di qualcosa di sempre ideale.

Non vivevo nel presente, ma nella nostalgia di un passato forse neanche mai vissuto.

Tutto quel mio rifugiarmi da piccola nelle fiabe, nella letteratura, nei travestimenti, nella ricerca di un assoluto. Capisco il senso e per la prima volta mi sento calata nella vita, con tutti i suoi miseri splendori, nella piccola meschina colpevole realtà, fatta di fallimenti, promesse non mantenute, omissioni, vigliaccheria, dolore senza nobiltà.

Capisco finalmente Cechov, e pensare che era stato l'amore della mia vita da quando avevo quattordici anni.

Mi preparo meticolosamente, il costume, la pettinatura, indosso la sciarpa di chiffon immaginando che Nina l'abbia comprata per imitare Arkadina, immagino la pioggia, la febbre, il vecchio teatro là fuori sotto la pioggia, il bambino perso, la disillusione del tradimento di Trigorin, il suo disprezzo, il mio amore per lui nonostante tutto.

Sono pronta. Posso entrare nel meraviglioso salotto che ricordavo dai tempi in cui ero stata innocente, agli inizi della mia carriera, quando avevo camminato nel giardino dell'adolescenza, quando ero libera come un gabbiano.

La preparazione è perfetta, vibrante, vera, tremo bagnata di pioggia, febbricitante. Busso, fuggo, Kostantin sente i miei passi, viene fuori e mi vede...

Il mio partner Neil, dopo il suo monologo alla scrivania in cui parla della difficoltà di scrivere, e di se stesso e del suo tormento, doveva uscire di scena. Letteralmente, nel senso di fuori dalla vista del pubblico. E da fuori scena doveva mormorare: «Nina, Nina sei tu!», per poi trascinarsi in casa, e quindi in scena, per ripararmi dalla pioggia, mentre aggiunge: «Avevo un presentimento, tutto il giorno sentivo che saresti venuta. Non piangere...».

Questo da copione, ma Neil che fa? Mi abbraccia e comincia a piangere, dice tutte le battute fuori scena e non mi porta dentro casa!

Cazzo! Penso io, non mi sta portando dentro, sta frignando e non mi porta

dentro e adesso tutta la mia preparazione sul personaggio andrà in malora! Che cazzo faccio, deficiente egoista di merda autocompiaciuto, mezza calzetta attore del 'metodo'! Frigna deficiente, siamo qui fuori scena, mi tieni stretta, e non posso muovermi!

Il tempo passa.

Dovrei dire: «C'è qualcuno qui, lo so che Irina Nicolaievna è qui, chiudi la porta...».

Ma non posso dirlo, non è logico.

Penso a velocità supersonica: «Questo è capace di tenermi qui fuori scena mentre cerca il suo fottuto momento di verità anche per venti minuti, ossia la durata del tempo che abbiamo a disposizione».

Quando studi ti suggeriscono sempre che in fase di ricerca è meglio non preoccuparsi del ritmo di una scena, ma della ricerca del percorso che porterà al ritmo.

Qualcuno esagera interpretando alla lettera il consiglio.

Stiamo oltrepassando i trenta secondi. Tento di pensare restando nel personaggio: sono tornata, dopo due anni di sordida gavetta come attrice e dopo la perdita di un bambino, nel luogo dove tutto è cominciato. Ora voglio entrare in casa, ma ho paura. Se Kostantin non mi trascina dentro, io non avrei il coraggio di entrare da sola, penso come attrice, a quel punto non come personaggio.

La rabbia verso il mio partner aumenta, devo fare qualcosa o rischiamo di rimanere inchiodati lì. Conosco Neil e i suoi psicotici attimi eterni di ricerca.

Eccolo lì, il solito narciso che pensa solo a sé e non alla scena del testo, alla storia.

All'improvviso mi rendo conto che forse quei miei pensieri potrebbero essere i pensieri di Nina verso Kostia. Vedi, penso, questa volta 'in' personaggio, è sempre lo stesso Kostia, non è cambiato, è capace di tenermi qui sotto la pioggia a piangere e non si accorge neanche che sono fradicia e malata. Ecco perché l'avevo lasciato. Mi strattono da lui con forza, mi dirigo verso la porta d'entrata che dà accesso al salotto, dopo tutto sento freddo e entro, anche se nel copione dovrebbe essere lui a trascinarci.

Poi mi fermo all'istante sulla soglia!

L'attrice in me realizza che Nina si fermerebbe, che quella collera che mi ha permesso di liberarmi dalla morsa dell'attore doveva essere trasformata per non uscire dal personaggio. Continuo a ragionare velocissimamente. Nina può strattonarsi da Kostantin, perché vuole rivedere la casa della sua adolescenza ma ha anche paura, le prime parole che dice entrando sono: «C'è qualcuno qui, lo so che Irina Nicolaievna è qui, chiudi la porta». E Kostantin chiude la porte a chiave.

Sono ferma sulla soglia, guardo i mobili, la finestra che dà sulla veranda, le carte di Kostia. Vengo inondata dai ricordi. Ho recuperato il mio

personaggio fermandomi sulla soglia. Come Nina, ritorno ad essere timida, lirica, bisognosa, timorosa, febbricitante e bagnata di pioggia. Faccio solo un timido passo in avanti e tremo dal freddo. Guardo la stanza.

Finalmente Neil, essendo stato lasciato solo fuori, è costretto ad entrare. Ora è dietro di me, si accorge che tremo, mi toglie il mantello, lo scuote.

Tutto cade al posto giusto, la scena è salva.

Le battute scorrono con una logica perfetta, Nina ricorda, gode dei ricordi, sorride, ride, usa la sciarpa un po' come Arkadina, in maniera teatrale, poi se ne vergogna, si ridimensiona. Si riscalda vicino al fuoco, ascolta il dolore di Kostia e non sa che fare, prova pietà ma sa che non c'è niente da fare. Finché non sente la risata di Arkadina e la voce di Trigorin nell'altra stanza e il dolore e il ricordo dell'umiliazione, dell'abbandono, della morte del bambino, della vergogna, le spezzano la voce, mentre parla dei viaggi nei piccoli teatri di provincia, della paura di non saper recitare. Si sente mancare, ha sete, Kostia la soccorre, le offre un bicchiere d'acqua. Nina lo prende quasi in stato di trance.

Udivo la mia voce uscire da me come se fossi spinta da una corrente involontaria, tutto era fluido e libero mentre era perfettamente controllato. Il pubblico a quel punto può viaggiare con Nina, può crollare con lei, lottare con lei contro la debolezza che la assale. Il suo tentativo non è più un sentimentale vago ricordare, il pubblico può condividere con lei il suo sforzo di essere lucida, pratica, consapevole. Nina diventa, come tutte le giovani eroine cechoviane, l'unico personaggio che si salva, perché ha deciso di vivere nella realtà, dopo l'esperienza del dolore e l'umiliazione e la nostalgia di un sogno perduto.

Nina saluta Kostia con tenerezza, poi esce bruscamente.

Kostia strappa i suoi scritti e esce di scena per andare nell'altra stanza mentre mormora la famosa frase: «Speriamo che la mamma non la veda, dispiacerebbe alla mamma».

Mi fa venire i brividi tutte le volte.

Kostia esce di scena, il gruppo di famiglia, Trigorin e Arkadina entrano per giocare a tombola. Giocano, chiacchierano, ridono.

Un colpo di pistola esplode dietro le quinte. Dorn entra veloce e mormora a qualcuno accanto a lei: «Portate Irina Nicolaievna via di qui, Kostantin Gavrilovich si è appena sparato un colpo».

Ricordo un grande silenzio, alla fine.

Il tema cechoviano della Russia di fine Ottocento che lotta tra la vita e la morte, nella quotidianità, nella decadente passiva normalità, in cerca di un amore per la realtà, era stato 'suonato', come diceva Strasberg.

Questa volta Lee era commosso. Raramente faceva trasparire la sua felicità.

La ricerca gli era sacra al di là del suo piacere personale.

Io ero calma. Qualcuno ha detto: «Non l'ho mai vista avere tanta autorità sul palcoscenico».

Avevo fatto un passo avanti e il mio amico Cechov, che mi era stato accanto dai tempi dell'adolescenza, mi ha fatto l'occhiolino. Mi piace crederci!

Ego allo specchio

In quello stesso periodo, all'Actors Studio, io e Johnny Strasberg, avevamo prenotato uno spazio per studiare il primo atto de *Il Gabbiano* – dopo essere riuscita a risolvere il quarto atto stavo tornando al primo.

Quel venerdì ci sarebbero state anche delle telecamere perché una rete televisiva aveva chiesto di fare un servizio su Lee Strasberg durante le sessioni.

Avevo sempre avuto più facilità nell'interpretare scene complesse e drammatiche che nel far rivivere scene in cui il personaggio era ingenuo e sciocamente gioioso, come è Nina nel primo atto. Per questo lo avevo preso di petto. Lavoravamo sempre cercando un'esperienza reale, sennò fingere allegria sarebbe stato semplice. Ma tra me e l'allegria c'era un ostacolo. Avevo imparato molte cose, ma questa volta mi sarei trovata davanti al muro chiave.

Nel primo atto, Nina appare in scena dopo essere sfuggita al controllo di suo padre e la sua matrigna.

È gioiosamente affannata e deve inscenare il primo testo teatrale, scritto da Kostia, suo innamorato e figlio della famosa attrice Irina Nicolaievna Arkadina. C'è anche Trigorin, amante di Irina Nicolaievna, e scrittore famoso, alla moda. Nina è tutta nervosa e felice di recitare davanti lui. Non capisce completamente il testo di Kostia.

Cominciamo la scena e arranco fino alla conclusione.

Lee tenta di darci delle indicazioni di regia, ci sono le televisioni, ed io in particolare non sto dando una dimostrazione adeguata. Mentre Lee cerca di aiutarmi, divento di pietra. Sono arrabbiatissima, non voglio più muovermi. Lui mi consiglia dei movimenti ed io rimango ferma. Ho l'impressione che Lee Strasberg si stia dimenticando le sue stesse regole. Ci spinge verso il risultato della scena impedendoci la ricerca.

La scena finisce.

Di solito prendevamo due sedie pieghevoli, ci mettevamo di fronte a lui. Dietro c'era il palco e la scenografia, davanti il pubblico composto dai membri e Lee.

Lui valutava sempre la scena, facendo soprattutto delle domande sulle scelte che avevamo fatto quel giorno per raggiungere le motivazioni e le azioni del personaggio.

Critica e auto-critica per coprire modi d'approccio e chiavi di lettura.

Johnny in quel periodo era in uno stato di disponibilità e grazia, comincia ad esporre il suo approccio e le sue scoperte.

Io rimango seduta due metri più indietro. Apposta. Prendo in mano il

bastone da passeggio dello zio di Kostia, Sorin, che avevamo usato come oggetto di scena.

Sono veramente incazzata nera.

Noto che invece Johnny è particolarmente felice di essere lì e lavorare con suo padre. Lee e Johnny finiscono la loro valutazione. È il mio turno.

Gli occhi acuti ma distaccati di Strasberg si indirizzano su di me. «E tu, allora? Cosa ti è successo?».

Mai prima di allora avevo dimostrato apertamente il mio carattere ribelle e polemico. In un primo momento penso che non muoverò la mia sedia, poi mi sento stupida, ma una forza più forte di me mi fa letteralmente trascinare in avanti la sedia, così lentamente che non si può avere alcun dubbio: sono sul sentiero di guerra. Mi piazza di fronte a Strasberg.

Penso: «Ora glielo dico!».

«Allora che è successo?».

Silenzio. «Io penso che tu...». Ci ripenso. E penso di nuovo, glielo dico: «Non ti sei comportato come ti comporti sempre. Eri preso da te stesso, non ci permettevi di esplorare, volevi provare che l'Actors Studio funziona perché c'erano le telecamere».

Non ricordo esattamente l'inizio del suo discorso, ma ricordo ogni attimo della sua fine. Parla di Nina, del *Gabbiano*, di Cechov, forse. Poi, con la sua voce tonante, come un vulcano che sprigionava la sua lava, aggiunge: «Ma se tu credi di sapere tutto, puoi anche andartene via di quiiii!».

Io penso velocissima: «Figuriamoci se me ne vado, neanche morta».

E lui, ancora più tonante: «E poi, se anche fossi pieno di me stesso, cosa cambia? Questo ti fa smettere di vivere?».

Io, mentre lui gridava con quella voce possente, ho avuto un transfert a ripetizione.

Pensavo, con in mano il bastone dello Zio Sorin: «Adesso glielo sbatto in testa, adesso glielo sbatto in testa». E mi vedo come in uno specchio, in tutta la mia furia ribelle e autolesionista, e in una frazione di secondo capisco che lui era me, ed io ero lui, entrambi alle prese con la nostra umana fragilità, la nostra vanità, la collera e l'ego.

Decifro il sottotesto: vedi, io ti faccio vedere me, così come sono, mi arrabbio, sono un essere umano, mi offendo se mi ferisci, sono anche vanitoso, tu invece vuoi che il mondo sia perfetto.

Poi all'improvviso si ferma. Si volta verso il pubblico e le telecamere e dice con voce calma e gentile: «Abbiamo un motivo per fare tutto questo. Fa parte del nostro studio».

La mia mente a quel punto ha un clic, il suo distaccarsi così facilmente dall'attimo furioso appena vissuto, mi rende lucida. All'improvviso capisco che aveva usato una tecnica, che la sua collera era sì, autentica, ma anche voluta. Aveva in sé una lezione vitale.

Molte persone si sono poi avvicinate a me, compatendomi. Povera piccola, è stato troppo duro con te. L'esatto opposto di ciò che sentivo io, non pensavo affatto che fosse stato duro con me, anzi era successo qualcosa di straordinario. Avevo capito che la sua collera era la mia collera, e che il mio sforzo per nasconderla non mi permetteva di vivere, e non lasciava vivere. Quel giorno si era cristallizzata un'esperienza fondamentale, e si era sedimentata. Pensavo che le persone che avevano cercato di consolarmi fossero stupide, sentimentali.

Non capivano affatto il lavoro di Lee.

Poi, mentre tornavo a casa, ho anche pensato che non sarei mai più tornata all'Actors Studio. Non mi interessava capire il perché. Dentro di me, cancellando l'attimo di comprensione che avevo avuto, un NO gigantesco si era piazzato sul trono.

Era l'inizio, cominciavo ad intuire, solo intuire, quanto potente sia il bisogno di rimozione.

I giorni passavano. Due settimane. Continuavo a maturare l'esperienza e a dimenticarla.

In una delle solite domeniche a casa di Lee, invitata a cena da Anna, mi fermo dopo che gli altri ospiti erano già andati via. Avevo bevuto vino rosso in grande quantità.

Ci sediamo a tavola.

Avevo parlato ad Anna dei miei problemi d'amore con

Mi sentivo strana, ma allo stesso tempo a casa mia. Anna aveva la capacità di rilassarti e farti sentire che eri amata. Mi versa del vino rosso, Lee ne chiede anche lui, Anna lo guarda sorpresa: «Ma come tu non bevi mai». «Sì, ma dammene un po'», replica lui. Poi scansa il calice e dice: «No, è meglio di no».

Intuisco per un attimo che stesse cercando di dirmi: «Anche tu puoi dire no, puoi smettere se vuoi». Poi il pensiero si deve essere offuscato di nuovo.

Tutto quello che è accaduto tre settimane prima che smettessi di bere è collegato a questi due episodi. La mia ribellione verso Lee, e quel suo rifiuto di bere dopo averlo chiesto. Scegliere era possibile.

Mi sarei persa altre volte, ma era l'inizio di una nuova vita. Avevo cominciato a capire come mettere insieme tecnica, indipendenza, vulnerabilità e istinto.

Il Gabbiano

Ad un certo punto, un'attrice, diventata poi psicologa, Robin Lane si è messa in testa che Strasberg doveva tornare alla regia. Il mio *Gabbiano* alla sessione aveva comunque avuto un'eco.

Durante una di quelle domeniche a casa di Strasberg, Robin mi chiede: «Ma tu lo vuoi fare *Il Gabbiano*? Allora muoviti!». La guardo come se fosse impazzita. «Che palle», continua lei «Vieni». Mi prende per un braccio e mi trascina davanti a Strasberg che se ne stava accucciato nel suo solito angoletto nella stanza della musica. «Lei vuole fare *Il Gabbiano* – dice – l’hai vista, funziona, perché non fai tu la regia? Abbiamo già una parte del cast pronto». Io mi sento morire, Robin conosceva Lee da molti più anni di me e aveva quel tipo di spregiudicata esuberanza che con Lee funzionava. Questo, allora, non lo sapevo e immaginavo che Strasberg sarebbe caduto nel suo solito mutismo e ci avrebbe inesorabilmente ignorato.

«Va bene, possiamo fare una lettura qui a casa mercoledì», fa lui.

Non so descrivere la mia sorpresa e la mia gioia, mi sembrava di essere tornata indietro di un secolo, all’epoca in cui Stanislavskij e Cechov si sedevano a leggere un testo. Mi sembrava tutto troppo facile. Continuavo a dirmi: «Dai, in fondo la vita vera, quella vera vera, non è questa, non è fatta di gratificazioni gratuite!».

Quel mercoledì ci siamo presentati a casa di Lee con un cast pronto. Avevo conosciuto Treat Williams solo un mese prima e gli ho chiesto se voleva venire a leggere Kostia, Anna Strasberg avrebbe letto Arkadina, Richard Lynch, Trigorin ed altri membri dell’Actors Studio, gli altri personaggi.

Leggiamo. Lee mi dice che Treat Williams non andava bene per la parte e che Johnny, suo figlio che era appena tornato dal Canada per la seconda volta, era più giusto. Treat in effetti non era adatto a quel ruolo. Quando glielo ho detto ha fatto finta di non prendersela. O forse non se l’è presa affatto.

Lee comincia a dividere in sequenze il primo atto e poi il secondo e poi il terzo fino al quarto, come un musicista dividerebbe una partitura musicale. Studiando con Kristin Linklater avevo creduto che quel fenomeno appartenesse solo alla genialità shakespeariana e in lingua originale.

Ora capivo quanto il teatro dei grandi autori fosse tutto letteralmente musica, non meno di una qualsiasi partitura di Beethoven, Chopin, Bach o Mozart.

Avevo finalmente la prova che il teatro non era un’arte minore. È stata una delle esperienze più importanti della mia vita.

Ad un certo punto Strasberg interrompe la regia. Non so se sia stato per problemi finanziari o perché ad un certo punto Anna ci annuncia che la parte di Masha doveva interpretarla un’altra attrice. Era lei a produrre, decideva lei. Il solito problema, il denaro.

L’arrivo di un russo alto come una quercia, Samuel Sekovsky, ospite all’Actors Studio per uno scambio culturale col teatro di Mosca, facilita la scelta. È a lui che Lee offre la regia del *Gabbiano*.

Sekovsky provina di nuovo alcuni degli attori e ne tiene alcuni del cast originale. Sono un po’ delusa dall’abbandono di Lee, ma allo stesso

momento capisco quanto per lui tornare alla regia sia doloroso. Le persecuzioni maccartiste, il fallimento delle *Tre Sorelle* nel 1967 a Londra, causato dalla forzata sostituzione degli attori, divi che se ne andavano e tornavano, probabilmente gli bruciava ancora.

Forse ha deciso di smettere anche perché sua moglie e suo figlio facevano parte del cast. Lee era sempre stato restio a mischiare affetti personali e lavoro. Cominciamo le prove. Sam Sekovsky è un russo della vecchia scuola, pretende una disciplina ferrea, ogni attimo deve essere perfetto. Per niente diverso nella sua meticolosità, dall'analisi del testo di Lee. Comincio ad adorarlo. Mi sento una privilegiata.

Non abbiamo tempo per fare prolungare molto la ricerca, Sekovsky deve tornare a Mosca entro una quarantina di giorni

Io, per fortuna, erano otto anni che facevo la mia ricerca su Nina ed ero pronta a fare qualsiasi cosa mi chiedesse.

Andiamo perfettamente d'accordo. Ci racconta cose meravigliose. Aveva conosciuto Stanislavskij. Ci spiega che Nina e Kostia rappresentano l'avanguardia incompresa sia da Arkadina che da Trigorin. Ci dice che il dramma del *Gabbiano* è quello di un'incomprensione generazionale tra la vecchia Russia decadente e la nuova Russia rivoluzionaria, simbolista e social-realista, che Nina è il simbolo del futuro che si salva e che il vero *Gabbiano* - e questa era la cosa più illuminante - è Kostia, distrutto, sacrificato nel mezzo del conflitto, del cambiamento.

Tutto sembrava avere più senso. Se Kostia muore, Nina vive. Come Irina, come Ania, come Sonia nelle altre commedie di Cechov. Il tema è ricorrente, è coerente, riflettevo ascoltando Sam Sekovsky.

Ora, quando vedo le solite Nine melodrammatiche, schiacciate dal peso delle varie interpretazioni decadenti e disfattiste, vorrei uccidere quegli pseudoteatrali che indulgono narcisisticamente sui loro toni melodrammatici.

Per fortuna, senza saperlo, ci ero già arrivata da sola a dare a Nina, nel quarto atto, una motivazione vitale, sofferente, ma forte nel suo rinascere.

Presentiamo lo spettacolo all'Actors Studio davanti ai membri e a Lee. Ma poi, subito dopo, Sam Sekovsky mi saluta affettuosamente e dice che è stato molto felice di lavorare con me, che sono una Nina perfetta, ma che deve tornare nella grande madre Russia! Ci abbandona. Credo che non ne potesse più delle polemiche di alcuni attori.

Lee, qualche tempo dopo, mi chiede cosa sia successo. Esitante, perché voglio creare meno problemi possibili agli attori, tento di spiegargli che alcuni di loro non capivano certe direzioni di regia e che erano stati un po' polemici. Credo che Strasberg capisse, ci era passato anche lui. Di attori che ancora oggi incolpano Lee Strasberg di non avere come regista la stessa pazienza che aveva durante le sessioni all'Actors Studio, ne incontro

tuttora. Gli stessi 'difetti' di Sam Sekovsky. Del resto anch'io alcuni mesi prima, quando mi ero ribellata a Strasberg ero caduta nello stesso errore, in quell'idea approssimativa, adolescenziale, che solo l'improvvisazione funzioni.

Spesso penso a Sam, credo sia morto ormai, aveva ottant'anni quando l'ho conosciuto. Era come un grande ramo della vecchia quercia stanislavskiana.

Primavera 1976

Poi è venuto il periodo de *Il Giardino dei Ciliegi* e la regia di Arthur Penn. Un altro periodo straordinario.

Questa volta, con Arthur, ci diamo tutto il tempo per la ricerca. Cechov non era considerato teatro politico, niente guerre ideologiche, stavolta. E poi Arthur era famoso. Chi si sarebbe permesso di contestare?

Estelle Parsons: Ljubov. Rip Torn: Lopachin. Keir Dullea: Petia Trofimov. Cliff James: lo zio Gaev. Lisa Richards: Varja. Margaret Ladd: Duniasha. Martin Chikar: Iasha. Steve Railsback: Epichodov. Harry Davis: Firs. Io: Anja.

Cominciamo le prove in marzo. Proviamo per tre mesi, quello che né i profani, né quasi tutti gli attori oggi ormai riescono più a concepire, un concetto di ricerca così meravigliosamente approfondito che neanche allora, trent'anni fa, si usava più. Pochi si sognavano di avere tutto il tempo necessario per scoprire l'interpretazione. Quel modo di lavorare ormai era considerato utopico, un lusso, rispetto a un mercato che stritolava ogni cosa con le sue richieste di tempo-denaro.

La stessa ricerca dell'avanguardia, che aveva rotto gli schemi negli anni sessanta e che si era un tempo permessa di prendersi il tempo per sperimentare, era nella sua fase calante.

Peter Brook e Jerzy Grotowski avevano cominciato a ritirarsi nei rifugi che si erano guadagnati.

Anche il concetto stanislavskiano di ricerca stava tramontando.

Anche l'Actors Studio era diventato una tana.

Ma noi, forti della regia di Arthur a cui la fama dava il privilegio di dettar legge, il primo mese esploriamo lo spazio, in silenzio, è proibito usare le parole del testo. Questo silenzioso osservarci ci costringe a percepire i nostri impulsi reali l'uno verso l'altro. La sorpresa nasce dalla scoperta che il silenzio causa disagio, impulsi impazienti, irritati, irrazionali, aneliti strani, bisogno di contatto, senso di solitudine. I corpi si muovono nello spazio l'uno verso l'altro, o via, dettati da un desiderio.

Di giorno in giorno questi stessi impulsi reali sembrano trovare ragione d'essere e cominciano a colorare le caratterizzazioni fittizie del testo, le qualità dei rapporti familiari e gerarchici si riempiono di realtà. Poi Arthur, quando l'atmosfera creata dal silenzio si avvicina di più alla storia e ai

nostri rapporti familiari, dà a ognuno dei nostri personaggi delle 'frasi chiave', che ci aiutano ad approfondire i rispettivi caratteri. Io e Lisa (Anja e sua sorella Varja) siamo diventate amiche durante quelle prove, l'intimità che si era stabilita fra noi pulsava sul palcoscenico. Iasha (Marty Chikar), il cameriere arrogante di Liubov, era straordinario, aveva trovato comportamenti così odiosi, era così antipatico che a volte mi dimenticavo che stava studiando il personaggio del vanesio ambizioso e arrogante e lo odiavo. Come Anja non sopporta Iasha. Lui comincia a corteggiare Estelle in maniera imbarazzante, mi guarda in modo sfrontato, voglio ucciderlo, poi mi accorgo di nuovo che Anja, in segreto, potrebbe avere quegli stessi impulsi che sono sorti in me, provocati dall'attore. Comincio a capire cosa vuol dire creare l'esperienza reale usando il reale.

La storia prende sempre più corpo accompagnata da un sottotesto elettrizzante. Liubov, mia madre, desidera Iasha, io cerco di dividerli. Lopachin, l'avidò, volgare, ma a ragione vendicativo sovrintendente di Liubov che si approprierà della tenuta (come Don Calogero Sedara si appropria ne *Il Gattopardo* di molte terre di nobili decaduti), cerca di sedurre mia sorella Varja e poi la maltratta. Duniasha, la fatua camerierina, innamorata di Iasha, è gelosa di Liubov, la sua padrona e cerca di fare la signorina aristocratica imitandola, fingendo di svenire. Lo zio Gaev è la mia consolazione, io e Cliff che lo impersona giochiamo insieme, lui mi tira i capelli, mi fa il solletico, io mi rannicchio sulle sue ginocchia e scopro e uso il mio reale bisogno di affetto, il mio carattere protettivo nei confronti di mia madre, la solitudine che il suo ignorarmi, ma anche volermi bene all'improvviso, aumenta. Scopro il mio bisogno di Petia, lo studente rivoluzionario.

Keir Dullea (Petia) dopo alcuni anni di silenzio dal cinema era riapparso grazie ad Arthur Penn. Era stato il protagonista di *David e Lisa*, un film che aveva avuto un riconoscimento particolare negli anni sessanta, di *The Fox*, mentre in *2001 Odissea nello Spazio* era il pilota di Kubrick.

Keir è un ragazzo discreto, sensibilissimo, molto attraente, ma un po' rigido.

Non capisco come instaurare un rapporto con lui. Poi un giorno gli chiedo perché si irrigidisca quando mi avvicino per improvvisare con lui sul palco. «Tu sei una di quelle ragazze di cui un tempo mi sarei innamorato ma che non riesco a gestire», risponde lui. «Ora sono sposato e sono felice, per questo ti sto lontano».

La sua confessione mi rende più paziente, riusciamo alla fine a lavorare. Petia deve innamorarsi di me e io devo voler credere nelle sue idee rivoluzionarie.

L'amore, il bisogno reale di una casa, si trasformano nel mio enorme amore per *Il Giardino dei Ciliegi*.

Estelle mi regala una sua catenina, proprio sua. Era un'attrice burbera che non sapeva come avvicinarsi a me con semplicità e io ne avevo soggezione, finché non comincio ad incorporare quel sentimento nel mio ruolo, come se anche Anja possa sentirsi così con sua madre che piange solo la morte di mio fratello e che si cura così poco di me. Comincio a scoprire che forse Anja è la piccola madre di sua madre, bisognosa e ingenua da un lato, ma precocemente adulta.

Ma quello che è fuori dagli schemi convenzionali è che tutto questo lo scopriamo solo attraverso i comportamenti, prima di usare le parole. Ogni settimana Arthur ci dà un compito in più, i personaggi si chiariscono a loro stessi, seguendo le tracce caratteriali e le sequenze degli eventi, per non andare fuori testo: si chiama incanalare e plasmare i rapporti trasformandoli verso quello che l'autore vuole. Finalmente comincia a uscire il dialogo, e il sottotesto è fissato, indelebile come se ci conoscessimo da una vita. Le parole cadono al loro posto fluidamente senza apparente ostruzione, come appena nate:

Mamma, tu tornerai presto, presto non è vero? Io mi preparerò, farò gli esami, e poi lavorerò, ti aiuterò. Noi, mamma, leggeremo tanti libri insieme, non è vero? Noi leggeremo nelle sere d'autunno e dinanzi a noi si schiuderà un mondo nuovo, meraviglioso...

Non ho mai imparato tante cose in vita mia come in quei mesi di prove. Ma soprattutto, il mio desiderio di avere una famiglia era cambiato. Noi *eravamo* una famiglia. Amicizie che durano tuttora si sono solidificate in quel periodo. Ancora oggi quando ci rivediamo, ridiamo degli odi e degli amori che edificavamo con tanta cura.

Autunno 1980

Masoch, già al Festival di Venezia, sarà presentato al festival di New York, a quello di San Francisco e in Canada, al festival di Montreal.

Mio padre era a Los Angeles con 'Jane'. Sarebbero venuti entrambi a vedere il film *Masoch* alla proiezione di San Francisco.



4. *Masoch*. Francesca de Sapio nel ruolo di Aurora Rumelin - Wanda.

Torno a New York.

La prima cosa che faccio

appena arrivata quella domenica è di chiamare Strasberg, sento un

desiderio impellente di vederlo. Risponde proprio lui. Gli dico che sono appena arrivata e voglio tanto andarlo a trovare. Mi dice: «Buon Compleanno». Io rispondo che non è il mio compleanno. «No, ma è il mio!» Dice lui.

Oh mio Dio! Me lo sentivo, me lo sentivo, ma me ne ero completamente dimenticata, «Buon Compleanno, Lee!».

«Vieni subito, ti stiamo aspettando».

Compro un mazzo di fiori. Afferro un taxi e arrivo lì in dieci minuti. Entro nella sua bella casa calda e sono tutti lì, i soliti ospiti con il bicchiere alzato pronti a brindare. Non avevo un regalo per lui quel giorno.

In passato gli avevo regalato una stella marina, come simbolo del suo ritorno al cinema, che lui teneva sul caminetto della camera da pranzo cechoviana, un libro di poesie illustrate, molto grande di Emily Dickinson, la sua poetessa preferita, che teneva in bagno. Il fatto che tenesse il libro di Emily Dickinson in bagno mi commuoveva, era da lui, la bellezza ovunque. Il giorno dopo gli sarei andata a cercare un regalo.

Cucina per tutti. Mentre cucina appaiono Mia Farrow, uno dei suoi innumerevoli bambini e sua sorella Tisa. Si siedono vicino a me sul tappeto e non ricordo come, ma cominciamo a parlare, come se ci conoscessimo da anni, di Cechov. Continuavo a guardare Mia, abbagliata dalla luce che emanava. Capisco perché Frank Sinatra la chiamasse faccia d'angelo. Ci facciamo i complimenti. Lei dice di me ad Anna Strasberg che sono una Nina perfetta. Tisa un po' in disparte carezza la testa del bambino.

Andiamo nella gigantesca cucina piena di libri e ci serviamo. Lee ci guarda felice di vederci mangiare, poi come sempre si rifugia nella stanza della musica. Questa volta comincia a scegliere brani della Callas. Mi siedo vicino a lui insieme ad altre due o tre persone. Comincia a farci sentire la differenza tra un periodo e un altro periodo della Callas, la cantante di cui lui parlava quasi quanto di Eleonora Duse. La musica è un balsamo. Elia Kazan dorme sul divano. I ragazzini, David ed Adam, giocano per i corridoi. Gli alberi del Parco si protendono benevoli contro un cielo che si scuriva. I vecchi amici di Lee, quelli veramente vecchi, che si erano salvati dai periodi bui delle persecuzioni anticomuniste, mormoravano parlando di chissà che in salotto.

Anna ogni tanto entrava a controllare Strasberg: «Dai Strasberg vieni di là!».

E lui: «Dopo, dopo».

Ero tornata a casa.

A un certo punto entra Al [Pacino].

Non veniva spesso a casa di Strasberg quando c'era gente, ma è il compleanno di Lee ed era venuto.

Mi mette un braccio intorno alle spalle e mi bacia, avvicinandosi molto lentamente, sulla guancia. Molto lievemente, come fa lui, quando vuole...

Un maestro non muore mai

17 Febbraio 1982.

Durante la notte sogno che mi sveglio piangendo, perché mio padre è morto.

Alle otto il telefono squilla. Ken Silk mi dice che non presenteremo la scena perché Lee Strasberg è morto durante la notte, colpito da un infarto.

Incredula e sconvolta mi alzo e, senza pensarci, automaticamente e meticolosamente mi lavo, mi vesto e corro a casa Strasberg. Mi aprono la porta e rimango lì tutto il giorno. È lì il mio posto.

Consolo Johnny mentre finisce di vestirsi. «Ti voglio bene, sono con te», gli dico. Ricordo la sua riposta strana: «È troppo tardi adesso».

Non so se si riferisca alla morte del padre al quale non ha detto tutto quello che voleva dirgli, oppure a me che prima d'allora non avevo ricambiato il suo amore mentre lavoravamo insieme, quando lui ne aveva avuto bisogno.

Durante la giornata, la gente entra ed esce, Anna è pallida e stanchissima. La abbraccio. Le persone sono quiete. Alcuni piangono silenziosamente. Io mi sento fuori dal mondo, come se non fosse veramente accaduto, una strana disperazione sorda si agita dentro di me senza trovare sfogo. Le circostanze richiedono calma.

Il vuoto immenso è insostenibile. La gente si tocca e si abbraccia senza parlare.

Fino a tardi. Susan è stranamente rimossa.

Il giorno dopo c'è la veglia. Di nuovo rimango tutto il giorno. Finalmente davanti al corpo lì adagiato, seduta nell'intimità di quelle luci soffuse, comincio a piangere. Vedo le persone arrivare, passare davanti alla bara, fermarsi e andare via. E piango. Altra gente arriva e altra gente e altra gente, è un fiume di persone, da tutte le parti del mondo. Piango senza fine. Alcuni singhiozzano ad alta voce, altri in silenzio.

Attori, scrittori, registi, studenti, professori universitari, antropologi, analisti, psicologi, religiosi, scienziati, gente di tutte le contrade.

Comincia una sequenza di ricordi, di frasi, mi sento persa. Penso che non riuscirò mai più a fare l'attrice. Improvvisamente mi sento forte e poi di nuovo persa. È impossibile ormai immaginare chi mi sosterrà, chi mi indicherà i passi, mi confermerà, rincuorerà, spronerà, sfiderà, sorriderà senza viziarmi. Sono in un fiume di lacrime. Ricordo tutte quelle mattine, le più felici della mia vita. Ogni martedì e ogni venerdì quando camminavo leggera verso le sessioni e sapevo che lì c'era il nutrimento e l'appartenenza. Tutto quello che ero nella parte più viva e reale di me, era legata a quei giorni.

Poi arriva Al [Pacino] e si sofferma, mi guarda. Mi accorgo dei suoi occhi, cerco di capire se soffre, è grave e calmo, sembra voler carpire i miei

sentimenti, capire il mio dolore, il mio amore. Mi sento inghiottire dal suo sguardo come se avesse visto una persona che non aveva mai visto prima. Non gli vado incontro. Voglio credere che siamo uniti comunque in questo dolore.

Per un attimo ho il desiderio di dirgli che voglio un figlio.

Volevo un figlio. Ho voluto un figlio per settimane intere, dopo. Ma non era più tempo. Eppure se avessi rischiato, se glielo avessi chiesto sono quasi sicura che avrebbe acconsentito. Ma troppo era già successo e ho cercato di non lasciarmi andare ad impulsi avventati.

Forse è l'unica cosa di cui mi sono veramente pentita in vita mia.

Poi è cominciata la settimana di lutto, secondo la tradizione ebraica. Chiamo Anna Galiena, perché penso che abbia bisogno di essere invitata, è arrivata all'Actors Studio da solo due anni, non conosce molte persone. Lei mi ringrazia e mi dice che però non lo conosceva da molto e non sente la sua perdita come me. Volevo solo essere sicura non si sentisse lasciata sola. Ogni giorno ci incontriamo a casa di qualcuno. Per una settimana. Si mangia, si parla, si piange, ci si dà calore e ridiamo e ricordiamo storie, episodi della nostra vita con lui. E le perle che ci ha regalato e all'improvviso qualcuno scoppia in lacrime.

Tutta l'umanità che quel piccolo uomo di ferro aveva estratto come un chirurgo dal cuore di tutte quelle persone ritornava dentro di noi e fuori di noi come un oceano.

Penny non è venuta. Non ho mai capito perché. L'ho chiamata, ma mi ha risposto che preferiva così.

Forse al sesto giorno di lutto, un mio amico, Gary Swanson, rimane a dormire a casa mia perché ho paura del vuoto.

Quella notte, prima di addormentarmi, vedo quello che chiamano il tunnel della morte. Un vortice a cerchi concentrici a forma di cono che mi risucchia e l'altra dimensione, quella da cui «un'anima non è mai ritornata», come dice Amleto. Si è tentati di entrarci, ora lo so, anch'io volevo varcare quella soglia. Dura pochi attimi. Poi tutto si ferma e la stanza riappare nitida e scarna, tutto torna com'era.

E rimango sola con il dolore.

Al Memoriale, in un'enorme struttura, vengono circa tremila persone. Parlano tanti personaggi, ognuno dicendo qualcosa di meraviglioso o buffo o di quanto fosse un uomo semplice e pratico e senza fronzoli.

Alcune persone esprimono la loro gratitudine, perché incontrarlo ha salvato loro la vita.

Parla qualcuno che descrive un passaggio con lui in ascensore. La persona dice: «Buon giorno Lee» e lui non risponde. E tutto ridono, perché è successo ad ognuno di noi.

Io, per quello stesso tipo d'esperienza l'avevo nominato il mio Muro. Lee è il muro che bisogna imparare ad abbattere. Avevo scoperto che non rispondeva solo se, quando lo salutavi, o avevi un bisogno confuso di risposte che già sapevi o eri solo formale e non in contatto con te stesso. Oppure non era chiaro a te stesso quello che volevi da lui. O se veramente volevi qualcosa da lui.

Era sempre attentissimo al processo comunicativo. Se eri capace di comunicare con chiarezza qualcosa che desideravi e poteva dartela, ti rispondeva molto semplicemente. Ti obbligava sempre a non essere passivo e a usare le parole strettamente necessarie per esprimerti. La formalità per lui non era interessante. Non la criticava, semplicemente non lo interessava, la considerava un territorio straniero.

Ricordo che una volta un'attrice gli ha detto, lusinghiera: «Tu sei un vero monaco Zen!».

Lui, categorico e duro, come per liberarsi di un fastidioso insetto, ha replicato: «Darling, per favore, non dire mai cose del genere, non le voglio sentire, io sono un essere umano!».

Ma la frase che è rimasta scolpita nella mia memoria è quella di Geraldine Fitzgerald quando ha detto: «Strasberg aveva la logica di un santo».

Anna un po' più tardi ci ha scherzato sopra: «L'hanno pure fatto santo». Non era un santo, in effetti, lo sapevamo tutti.

Ma per cinquant'anni, senza mai disertare, non importa cosa accadesse nella sua vita, due mogli morte di cancro, figli con gravi crisi esistenziali, interrogatori politici, accuse, maldicenze, invidie, guerre contro le sue teorie, successi o fallimenti nelle regie, incomprensione, tradimenti di persone a cui aveva dato strumenti vitali, durante cinquant'anni di tutto questo, non aveva mai, mai vacillato o rinunciato, aveva continuato a lavorare con costante dedizione, alla ricerca del cuore umano dentro un corpo umano. In questo aveva esattamente la logica di un santo.

Geraldine Fitzgerald aveva colto in pieno il suo lavoro di uomo.

Alla sepoltura il numero delle persone è ristretto. È un cimitero all'antica, nel verde. È un giorno di sole e spira un vento leggerissimo. Gettiamo pugni di terra e fiori dentro la fossa. Poi la terra comincia a coprire il legno, Johnny è una delle persone che con la vanga ricopre la bara.

Meditavo sul mistero della sua vita con profonda tenera calma, speravo di percepire la sua presenza nell'aria come a volte succede con le anime appena morte. Ma sentivo che lui non era in aria o intorno a noi. Il saggio, pragmatico, vecchio non se ne stava lì a svolazzare, era rientrato fondendosi con la profondità della terra, con le radici degli alberi, come un'anima che ha compiuto pienamente il suo viaggio. Poi ho percepito in un soffio che tutto quello che mi aveva insegnato, quella costante forza, era contenuta in quell'unico granello che era caduto nel centro del mio cuore e

si era sciolto negli atomi. Lui era in me, la sua conoscenza era nel cuore di chiunque l'aveva voluta accogliere.

Non aveva lasciato nessun fronzolo, nessun sentimentalismo, l'eredità lasciata era esperienza viva.

Credo di essere diventata adulta in quel momento.

Le ragioni di un sogno

La mia esperienza continua in una moltitudine di episodi lavoro esperienze di vita. Passano sette anni. L'America sta cambiando drasticamente.

Questi brani scelti parlano più della teoria e del pensiero e della tecnica trasmessa da Lee Strasberg e di come io l'ho interpretata e continuo a trasmetterla.

... È il dramma del teatro oggi. È il problema anche del cinema oggi, indebolito com'è dalla televisione.

Queste esperienze creative sono incancellabili ricordi di cosa sia il teatro nel quale ancora credo. Prima di morire vorrei vedere di nuovo un gruppo con quello stesso spirito.

È la ragione per la quale ho creato il Duse Studio a Roma, quando sono tornata in Italia nel 1987. È il mio scopo nella vita. Ho dovuto cominciare tutto dal nulla, non esisteva quasi più quel concetto di teatro e non parlo di individui isolati che ancora lo praticano, ma di un gruppo, di un movimento. Non si poteva creare in un batter d'occhio perché sono pochi gli attori con quel tipo di passione determinata che hanno la costanza di formarsi seguendo questo metodo. Molti lasciano troppo presto, altri non vanno oltre il desiderio di una carriera mediocre. Da questa formazione incompleta nascono tanti equivoci su cosa sia veramente la tecnica che ho imparato da Strasberg.

Solo ora, dopo tutti questi anni, comincia ad esserci una decina di persone che praticano il Metodo in senso stretto, come ai tempi di Vachtangov, gente che rischia, rivoluziona, non si accontenta solo di rimanere legato ad un mercato.

Quel metodo grazie al quale ognuno ritrova le proprie radici, come diceva Stanislavskij a Joshua Logan quando si sono incontrati nel 1931: «Voi non dovete imitare la Russia, voi dovete trovare il vostro modo, siete americani!».

Il mio rammarico oggi è vedere troppi attori italiani cercare di imitare gli americani, invece di trovare la propria strada. Questa tendenza è rafforzata dagli insegnamenti incompleti di insegnanti americani di passaggio che non possono stimolare fino in fondo, né sono interessati a guidare il giovane attore italiano a trovare le proprie radici.

Il desiderio di non essere quello che si è non viene compreso da un americano che romanticizza l'Italia senza capirne la drammatica

trasformazione degli ultimi vent'anni. Senza saper prendere in considerazione la tendenza di un popolo, il suo destino.

L'Italia, da secoli terra di conquista, cade facilmente nella trappola di considerare quello che viene da fuori migliore di quello che ha.

L'Italia deve rimanere ancora oggi terra di conquista?

Ho vissuto metà della mia vita in America ed so per esperienza che è molto improbabile che un americano possa avere l'esperienza storica e sociale del nostro paese, lo spessore, la cultura e soprattutto il desiderio di guidare gli attori verso una scoperta e un rispetto per la propria dignità sociale radicata nelle proprie origini.

Solo da lì si può andare avanti per dare inizio a qualcosa di nuovo.

Gli insegnanti del Metodo che vengono nel nostro paese, anche quelli più volenterosi e ben intenzionati sono sentimentali. Il sentimentalismo ti fa rimanere nell'illusione, il sentimento dovrebbe rivelare la realtà, spesso scomoda o contraddittoria.

Vito Vinci, un giorno, durante una lezione al Duse, ha dato una definizione illuminante di sentimentalismo: «Il sentimentalismo cela la menzogna».

La complessità, la sobria lucidità, la profonda comprensione della vita e degli eventi, allo stesso tempo il distacco di Lee Strasberg, da alcuni considerato freddezza, sono rari oggi. Era un ebreo immigrato, nato nell'Europa dell'est nel 1900. La sua generazione è la generazione di un'America che non c'è più. Gli uomini di teatro di oggi non hanno quella capacità di interpretare la realtà. All'epoca del Group Theatre, l'America si stava svegliando, oggi è addormentata.

Il mito dell'America di oggi dovrebbe essere tramontato da un pezzo qui da noi. Gli americani migliori sono lucidi abbastanza da criticarla, la rimpiangono, sentono rammarico per quello che non c'è più, per lo meno in questi ultimi trent'anni. Dico questo con tutto l'amore che ho sentito per quel paese e la gratitudine per aver vissuto lì nell'Età dell'Oro: gli anni sessanta e fino a metà degli anni settanta.

Strasberg capiva profondamente la complessità dell'essere umano e di conseguenza ti guidava a sviluppare i personaggi con una pienezza e una sensibilità che un americano che insegna recitazione oggi non può avere, né tanto meno comunicare in un paese straniero. Il Metodo non funziona se viene insegnato come se fosse l'attuazione di una serie di esercizi. Il tessuto storico è la base della ricerca. Se un paese sta perdendo le proprie radici il Metodo trasmesso in superficie può diventare un ibrido strumento che ti fa restare a un livello sentimentale, familiare, soggettivo. Puoi usare tutti i trucchi del mondo, ma il contenuto sarà debole.

La maggior parte dei giovani attori, in Italia, rinnega le proprie radici, è nutrito dal cinema americano, è inquinato da un mercato industriale, volutamente distorto dalle regole del lieto fine o dalla retorica buonista e

fintamente vera. Eroi dopo tutto giusti, anche quando sono negativi – la maniera di raccontare del cinema americano degli ultimi trent'anni –, sono diventati la sintesi della nostra maniera di pensare.

Certo esistono rare eccezioni e per fortuna ci sono giovani europei che lottano per la loro identità.

In America Abel Ferrara o Altman hanno dovuto aspettare anche cinque anni per fare un film. Ci sono giovani registi indipendenti che provano a raccontare la realtà, sfidando le regole del mercato in tutto il mondo. Ma quanti li conoscono? Che il pubblico a volte non sappia distinguere è normale. Ma un attore ha il dovere di coltivarsi.

Se si ama il cinema, se il cinema viene sentito come un mezzo per comunicare una realtà umana, una realtà sociale, che possa rivelare o confermare quello che sappiamo, bisogna difenderlo, combattere per la sua esistenza.

Il grande John Cassavettes oggi avrebbe forse cominciato a girare in digitale, chissà.

Scorsese o Spike Lee o Tarantino tacciono ormai soffocati, resi ibridi dalle regole feroci del mercato e dalla confusione che crea il bisogno di vendere un film.

Fortunatamente, anche se in un singulto isolato e coraggioso, si leva qualche divo con una certa coscienza politica, attori ricchi e potenti come George Clooney o Matt Damon producono film che svelano realtà magistralmente occultate al grande pubblico, vedi *Syriana* o *Good Night Good Luck*. Mentre Spielberg si arruffiana un pubblico di maggioranza, fingendo di dire la verità con obbiettività, il cinema indipendente arranca, fagocitato dalle majors appena emette un vagito. Noi piccoli nuclei dobbiamo attingere all'ispirazione che hanno lasciato i grandi del passato e non perderci d'animo. È un dovere. È un atto d'amore soprattutto.

Oggi la manipolazione dei Mass Media è più potente che mai.

È diventato difficilissimo distinguere un messaggio autentico da una realtà mediatica distorta o da una realtà virtuale. Si sono capovolti i codici, la manipolazione è supersofisticata, usa frasi di poeti che dicono la verità, brani di musica che risvegliano l'anima, dipinti di capolavori, concetti filosofici complessi, ad uso e consumo della persuasione occulta per indurre il desiderio di comprare un prodotto, o per farti credere a una notizia, o alle motivazioni di un atto.

Non si sa più se il terrorista sia il terrorizzato, il colpito a morte sia il terrorista, o se il terrorista sia un prodotto, o chi dà la notizia, o chi è al potere.

Al Duse vedo troppo spesso menti giovani, confuse da immagini o dialoghi di film, che cadono in trappole sentimentali come pesciolini nelle bocche degli squali, e mi sento spesso impotente. Continuo a lottare, mi risollevo, analizziamo insieme cinema, testi, personaggi, politica, epoche storiche. Ci

aiutiamo a vicenda a rimanere lucidi, alcuni di loro sono appassionati e sostengono la ricerca, mentre lavorano fino alle quattro del mattino in qualche ristorante e scrivono negli stralci di tempo e a volte arrivano in classe per miracolo. La realtà quotidiana li ha snervati, e non solo il lavoro fisico, ma la maniera di sentire e pensare. Il cinismo che li circonda nel mondo dello spettacolo tenta troppo spesso di scoraggiare la ricerca, deride la loro purezza d'intenti.

Allora cerco di stimolarli a leggere di nuovo, io stessa cerco libri, film che possano aiutarli a sperare, anche se c'è poco lavoro di qualità in confronto al passato. Studiano, lottano, le loro idee, le loro poesie, i loro corti devono essere incoraggiati, mentre attraverso gli esercizi di concentrazione tornano indietro nella memoria, dolorosamente, a ripescare in loro stessi le loro radici.

In certi giorni permettono alla bellezza di nutrirli, rinvigorirli e riescono a ridere mentre sentono sentimenti forti, senza averne paura.



5. Esercitazione allo Studio Duse

Usando il Metodo, il mio sogno è insinuare il desiderio di riappropriarsi delle proprie radici per andare avanti, per esorcizzare la profezia pasoliniana della nostra tragica perdita d'identità che negli ultimi vent'anni ci sta portando sempre di più verso la decadenza, alla rimozione, alla perdita di memoria. È donchisciottesco?

Sarà il mio sogno finché avrò vita, e so che dopo di me ci saranno altri.

Giorno per giorno scopro quanto sia inevitabilmente vero quel concetto spiegato da Stanislavskij a Joshua Logan: il Sistema o il Metodo è in continua evoluzione, è una disciplina viva e cambia da paese in paese, da individuo a individuo («Non fate come i russi, siete americani!»).

Lo dico ai miei attori un giorno sì e un giorno no: «Non fate come gli americani, siete italiani». I pettegolezzi su quello che combino in quel laboratorio circolano di quando in quando.

Se si chiede a qualcuno che ci viene da sei anni, dirà ovviamente qualcosa di diverso da quello che c'è stato solo un anno o due. Ma c'è gente che parla per sentito dire, e quelli sono comici. Strasberg fino alla fine della sua vita si è rifiutato di scrivere del metodo.

A volte mi domando se noi, dopo di lui, o sua moglie Anna, che ne ha raccolto gli appunti dopo la morte, non abbiamo fatto un lavoro a vuoto scrivendone.

Ora io sto scrivendo del Metodo, ma so che la teoria di una disciplina non può esaurirsi sulla carta, perché si compie attraverso la singola esperienza. L'unico principio è osservare il più distaccatamente, ossia rilassatamente possibile, i garbugli del cervello censore, pieno di arroganza che nasconde insicurezza, paura.

Il Sistema o Metodo con i suoi esercizi dovrebbe risvegliare l'immaginazione.

La memoria dei cinque sensi risveglia impulsi che risvegliano reazioni.

Le reazioni portano a comportamenti nuovi, a gestualità insolite che nel quotidiano non vengono quasi mai agite e suoni che devono venir coltivati. Gli esercizi risvegliano comportamenti e gesti e suoni assolutamente opposti ai gesti minimali del carattere represso che si usa associare agli attori del Metodo. Non ha quasi niente a che vedere, se approfondito nella sua completezza, con quello che per sentito dire il pubblico o i giornalisti o anche eruditissimi studiosi credono sia. Non si può riconoscere il Sistema o Metodo se non se ne è fatta esperienza sul proprio corpo, per lo meno per dieci anni.