

INTERVISTA A TATIANA PAVLOVA

14/03/1963

21/03/1963

28/01/1966

Trascrizione di Doriana Legge

La mia famiglia non ha mai avuto a che fare con l'arte, mai nessuno degli avi più lontani, né da parte di mio padre né da parte di mia madre. Mio padre proviene da una famiglia di agricoltori, mia madre, di origine spagnola, di operai. La sensazione che ho è di aver cominciato a pensare al teatro da quando ho aperto gli occhi. Quando avevo due anni, per quel che ricordo, già recitavo senza sapere che quello che facevo era teatro. Mi camuffavo e travestivo più che potevo rubando i vestiti di mia madre, e ricevevo così tanti schiaffi che tu non puoi immaginare. Qualche cosa del teatro era già dentro di me, indubbiamente. Quando sono cresciuta, a quattro o cinque anni, ho cominciato a invitare le mie piccole amichette, facevo con loro principesse, duchesse, fate, sempre con i vestiti di mia madre e come sempre con le solite punizioni abbastanza gravi.

Andava a teatro?

No a quell'epoca non andavo a teatro.

Perché non c'era un teatro?

Credo che a quell'epoca in Russia, (io avrò avuto cinque o sei anni) i teatri per bambini non esistevano, neanche nel paese dove abitavo io Ekaterinoslav, una bellissima città sul fiume Dnepr, attraversata da una bellissima prospettiva che finiva con la cascata di Dnepr. La città era chiamata Ekaterinoslav in onore della zarina Caterina (*slav* vuol dire Gloria), ora si chiama Dnipropetrovsk, dal nome del fiume.

Solo quando ho compiuto sette, otto anni ed ho cominciato ad andare a scuola, ho capito che esisteva il teatro. Ho visto spettacoli fatti a scuola tra noi bambini, spesso mi mandavano via perché a loro parere non ero brava. Facevo allora le recite a casa mia, con i miei fratelli, indossavo le loro lenzuola o le mie, funzionavano a meraviglia, forse per questo anche oggi molti dicono che porto

molto bene i vestiti in scena... perché già indossavo bene queste lenzuola. Naturalmente tutto questo mi portava a ricevere non poche punizioni.

Con un fazzoletto in testa recitavo a voce tanto alta che i miei fratelli prima mi supplicavano di smettere, e poi mi picchiavano. Avevo due fratelli, io ero la loro unica sorella. A volte, stufo di tante grida (avevo una voce molto forte), mi buttavano per terra, mettendomi un cuscino sulla bocca sedendocisi su. Io ero un maschiaccio, più che una ragazza, arrabbiata com'ero, prendevo il loro mandolino e glielo davo sulla testa. Le conseguenze erano solo altri guai.

A otto anni ho cominciato ad andare a teatro, nella mia città c'erano spettacoli per la stagione invernale ed estiva.

La casa dove abitavo era poco lontana dalla stazione, e anche dall'unico teatro della città. Vedevo gli attori arrivare all'inizio dell'inverno o dell'estate per la stagione estiva.

Amici del figlio del proprietario del teatro mi informavano dell'arrivo degli attori, riunivo un piccolo gruppo di ragazzine del mio cortile (nessuna di loro ha fatto carriera nel teatro, e credo che nessuna di loro aveva questo forte desiderio), ci mettevamo sulla strada e li vedevamo arrivare su queste carrozzelle misere e povere -i bauli italiani che conosciamo oggi allora non esistevano- e noi stavamo sotto il sole o sotto la neve ad aspettarli, e correvamo dietro questi cavalli finché loro non arrivavano al teatro e si fermavano, scendevano per domandare dove dovevano alloggiare e noi stavamo lì ad immaginare che ruolo avrebbero avuto i loro ruoli ... a quel tempo gli attori avevano una mimica ben chiara anche nella vita di tutti i giorni, insomma non somigliavano agli uomini della mia città. Quando poi partivano noi tornavamo a casa, perché dovevamo fare i nostri compiti noiosi, li facevo sempre alla meno peggio. Sapevo che se anche prendevo brutti voti alla fine dell'anno avrei rimediato.

La mia famiglia -che non era ricca- mi dava dei soldi per andare in galleria al teatro, la domenica, quando si faceva quasi sempre il repertorio classico: Schiller, Goethe, Ostrowski... Questa era l'usanza del nostro paese.

I miei due fratelli, che avevano otto o dieci anni per fumare mi portavano via questi soldi con grandi lotte, ma volevo andare a teatro e non mi avrebbero lasciato sola. Escogitai un metodo, loro si compravano le sigarette, io andavo in galleria, entravo dentro, poi sgusciavo fuori e prendevo una contromarca, portavo mio fratello dentro, prendevo un altro bigliettino e così via. Un lavoro colossale per vedere questo spettacolo. Questo era il mio vero amore, facevo cose inverosimili pur di andare a teatro. Amavamo gli attori senza ma senza avvicinarsi mai a chiedere autografi, perché non era in uso. Li adoravamo.

Quali attori c'erano in quell'epoca?

Non ricordo neanche un nome, ma invece ricordo molto bene quello che ho visto. A furia di vederli, di leggere, avevo imparato a memoria il monologo di Giovanna d'Arco, il monologo di Maria Stuarda con Elisabetta, e non ti dico in che modo lo ripetevo a tutti i miei compagni, a casa, alla donna di servizio eccetera. Le mie compagne li trovavano buoni, i miei fratelli pessimi.

Quando però hanno cominciato a fare dei piccoli spettacoli per bambini, non mi hanno voluta perché non mi trovavano brava.

Così è andata per molto tempo, amando e andando sempre a teatro. io studiavo sempre molto poco d'inverno e di più a fine stagione. Arrivai ai miei 16 anni sempre immersa in questa atmosfera di grande amore per il teatro e recitando per conto mio. Ricordo che ero molto amica del figlio del proprietario del teatro.

Una sera era arrivato in questa città, come era uso delle province russe, un grandissimo attore che si chiamava Paolo Orlenev, uno dei più grandi nomi del teatro russo, un uomo che ha portato una nuova forma di recitazione, lui da solo, senza nessun regista, senza nessuna compagnia, senza insegnamenti. Era figlio di un cameriere e di una madre italiana, aveva quindi una splendida voce. Lo stesso fenomeno di Moissi, una bella voce di origine italiana e una disciplina teatrale, Moissi tedesca e Orlenev russa. Per vedere questo spettacolo qualcuno senza biglietto ha persino sparato. Erano *I fratelli Karamàzov*. Noi stavamo nel palco del proscenio. Questo artista bizzarro, strano, che non riceveva nessuno critico, mentre faceva il primo atto -il dialogo con Aljoscia- al posto di guardare o dirigere la sua voce verso la platea, recitava verso il nostro palco, ciò ci ha molto inorgoglit. Poco dopo però ci siamo accorti che lui guardava soprattutto me. Io ero talmente giovane che non potevo inorgogliarmi come avrebbe fatto una ragazza più grande, ma non si capiva perché guardasse così tanto me.

Nel palco che occupavamo doveva arrivare il vicegovernatore della città, ci hanno mandato via, ma senza arrenderci -io oggi come allora ho lo stesso temperamento- siamo arrivati fino al palcoscenico, non so davvero come abbiamo potuto. Allora il direttore di scena ha cominciato a gridare e a mandarci via, ma noi siamo riusciti ad avvicinarci a una finestra, siamo rimasti lì tutto il secondo atto. Ci hanno tirato addirittura per le sottane, c'era paura che quest'uomo potesse buttarci fuori in malo modo. Sennonché lui si è accorto di noi, ha aperto la finestra e dato l'ordine di lasciarci vedere. Che grande impressione! Così abbiamo visto tutto lo spettacolo.

L'accaduto mi ha suggerito l'idea che lui avesse un interesse per me, ma non come potrebbe pensare una donna, piuttosto come una ragazzina che ama il teatro.

Chiesi a uno dei figli del direttore di dire a Paolo Orlenev che io amavo e volevo andare a teatro, ma i miei genitori non me lo permettevano, volevo essere ricevuta e ascoltata severamente, immaginavo di aver un gran talento.

La sera -prima di andare a dormire, sapendo che la mia famiglia era contro- chiedevo a Dio di farmi morire se non avessi potuto far teatro.

Quel ragazzo (figlio del direttore) è andato da questo attore e lui: accettò di ricevermi il giorno dopo. Nessuno di noi capiva questo interesse verso di me, perché non ero questa gran bellezza, solo una ragazzina. Il motivo lo seppi dopo. Andai da lui accompagnata da mio padre, solo dopo averlo convinto.

Paolo Orlenev tornava da una sua tournèe in America, insieme a lui era andata sua moglie -o una amica- un'attrice che si chiamava Alla Nazimova -che poi divenne una grande celebrità del cinema muto di Hollywood- che ha New York lo piantò, facendolo soffrire molto. Quando la compagnia mi ha visto in quel palco del proscenio, un po' per essere gentili col capocomico, un po' forse perché le somigliavo, gli hanno detto: "Guarda il palco di sinistra che c'è una che somiglia a Alla Nazimova" e lui ha rivolto tutta l'attenzione verso di me.

Oggi che l'ho vista non credo che mi somigliasse affatto.

Lui mi ha sentito e mi ha detto: "Tu probabilmente hai già preso qualche lezione, hai una recitazione molto sporca, però hai una bella voce e un aspetto interessante, se tu credi puoi venire in questa mia compagnia".

Lui non era un uomo giovane, avrà avuto 48 anni, a me sembravano tutti vecchissimi. Era bello di aspetto e molto interessante. Ho risposto subito di sì, ne avrei parlato con papà e ricordo che lui stesso gli disse che si sarebbe molto interessato a me, e valeva la pena che studiassi teatro. Tornando a casa mi hanno detto che ne avremmo parlato in futuro.

Lei ha recitato qualcosa davanti a lui?

Sì ho recitato cose che ho imparato sentendo attori provinciali. E lui ha capito che era una recitazione sporca.

Cosa intende per sporca?

Parlava del modo di esprimersi, quando il pensiero si esprime nella nostra voce e nel nostro temperamento. Gli attori di allora, invece cantavano le battute, le recitavano, non le vivevano. Per lui tutto ciò era sporco. Anch'io oggi lo direi di una persona che viene qui e recita con questi sghiribizzi nella voce, inutili, al di fuori della logica e del sentire vero.

Tornando a casa ho capito che i miei volevano tirarla per le lunghe e alla fine farmi sposare con qualche avvocato, dentista, banchiere... Ho preso quei pochi soldi che avevo, ho persino rubato e mi sono imbarcata su un piroscafo. La compagnia andava a Cremenciù, città del Dnepr, io sono partita da sola. Quando sono arrivata mi hanno ricevuto e detto di andare in albergo. Mi sono ritrovata sola in camera, senza nessuno ad occuparsi di me. Mi avevano detto che l'indomani mattina mi avrebbero parlato. Ma l'indomani, quando mi sono svegliata, ho trovato mia madre al

letto sdraiata con me: “Adesso tu torni a casa”. Avevano scoperto la mia fuga e mi avevano seguita. (Le mamme pensano che le figlie fuggano per altre ragioni, ma io sono fuggita per il teatro). Tornando a casa ho aspettato due o tre giorni poi sono partita di nuovo, vestita con una giacchetta da marinaio. Anche questa seconda volta è arrivata mia madre -donna di sangue spagnolo, molto energica- ma noi siamo subito partiti per la Siberia e la mamma è rimasta a Cremenciù. Orlenev le ha poi mandato un telegramma scrivendo: “Vale la pena che questa ragazza lavori, potrebbe avere un bell’avvenire”.

Ho cominciato a lavorare: era l’inizio della mia carriera. Tutto questo sembra molto semplice eppure c’è guidato un destino predeterminato.

La prima fase -non direi proprio della mia carriera, ma piuttosto del mio studio- fu con questo grande attore durante la sua tournée, il suo repertorio erano *I fratelli Karamàzov*, *Spettri*, *Brand* di Ibsen, *Amleto*, *Delitto e Castigo*.

A me non fu affidata nessun parte, lui voleva che leggessi molti libri, ed io ubbidivo.

La mia voce era già impostata dalla natura, lui cominciava a darmi piccole parti di comparse nel *Brand*, ma dovevo avere ogni volta un diverso carattere e un diverso sesso: una ragazza, una vecchia, un sano, un cieco...

Tutto ciò durò parecchi mesi, questo era il suo insegnamento. Se le piccole parti che facevo non andavano bene me le toglievano -una severità davvero poco piacevole- ma io resistevo.

Quindi per un lungo periodo lei fece delle piccole parti?

Sì, comparse. Un giorno mi affidò la parte di un personaggio (Regina, in *Spettri*) che più o meno mi si addiceva: a quel tempo ero una ragazzona ma non avevo neanche 17 anni. Feci Regina, e la studiai sempre con lui, con la sua approvazione o no. Me lo faceva capire passando davanti la mia camera -dove dalla mattina alla sera ripetevo le battute nel modo in cui il giorno prima mi aveva insegnato- lui bussava, e senza fermarsi diceva "male", e se ne andava. E io non sapevo cosa significasse, mi rattristavo, ma continuavo a cercare.

Era un magnifico insegnamento, perché quando si dice “male” non c’è bisogno di dire a cosa ci si riferisce, questo l’ho riscontrato anche con il maestro De Sabato: lui si ferma e non dice dove c’è lo sbaglio, aspetta un poco e si ferma, perché chi sbaglia deve capirlo da sé non da un altro.

La parte di Regina negli *Spettri* non era molto difficile salvo un monologo quando lei, alla fine scoppia in insulti.

Appena poco dopo mi hanno dato la parte della zingara, quella che perde il bambino, una parte molto drammatica, tragica direi. Con il suo metodo -quello di Orlenev- ho imparato a scoprire dentro di me tutte le emozioni, senza inventarle.

Questo metodo era simile a quello di Stanislavskij?

Senza dubbio. Così tanto che quando poco tempo fa c'è stata una commemorazione di quell'attore (Orlenev), si sono lette le pagine scritte da Stanislavskij che gli fa elogi enormi. Il metodo non glielo ha insegnato nessuno, lui lo ha trovato dentro di se.

Orlenev era un attore nel momento del suo massimo successo ha smesso con il teatro, dopo aver visto recitare la Duse in Russia. Andò a lavorare nel circo equestre, si sentiva umiliato di fronte questa grande attrice. Un uomo diverso da tanti altri.

Mi ha insegnato a recitare questa zingara, è riuscito ad aprirmi il temperamento, a farmelo trattenere dentro in tal misura che nel momento giusto possa uscire fuori a arrivare allo spettatore. Durante lo spettacolo, piansi finchè potei, con lacrime vere perché quella era la mia parte, ma lui mi si avvicinò dicendo che le mie lacrime non arrivavano neanche alla ribalta. Erano lacrime vere, ma aveva ragione lui, le lacrime vere non arrivano, devono essere lacrime di un'artista capace di farle sentire e soprattutto di indirizzarle.

Non era contento e mi portò via la parte soprattutto perché non ero stata capace di essere padrona del mio temperamento. Intanto giravamo sempre per il mondo arrivando fino in Giappone.

Dopo ho cominciato a lavorare ad Ofelia nell'*Amleto*, poi ho fatto la Grušenka ne *I fratelli Karamazov*, poi la Irina nel *Car' Fëdor Ioànnovič* di Aleksej K. Tolstoj. A quel punto Orlenev è stato chiamato a Pietroburgo nel teatro di Suvorin per le sue recite straordinarie. Mi portò con se e così mi videro anche a Pietroburgo.

Il celebre uomo cui apparteneva il teatro si chiamava Suvorin -tremendo uomo col bastone in mano di cui mai nessuno era contento- durante le prove si è alzato e ha detto "ma chi è questa ragazzina?"... il mio successo era evidente, (anche se la parola successo a me non piace, preferisco chiamarle le mie "riuscite").

Orlenev ha poi sciolto la compagnia, voleva andare in tournèe con due o tre persone che gli facevano più comodo, inserirsi nel teatro stabile di ogni città e fare il suo repertorio. Per gli italiani che mi ascoltano è molto interessante, poiché è da qui che posso dire di essere diventata regista. Lui mi mandava la mattina in queste compagnie dei teatri stabili, c'erano uomini di 40-50 anni -la provincia della Russia con i suoi teatri stabili aveva importanti tradizioni- io portavo una sua lettera: "adesso arriverà questa giovane Tiziana Pavlova -allora mi chiamavano ancora Tana- che vi farà vedere tutto quello che dovete fare, allo spettacolo verrò io". Arrivavo, mostravo quello che avrebbe fatto Orlenev e quello che dovevano fare loro per non disturbarlo, e Dio solo sa per quale ragione io facevo bene queste cose. Per un anno ho fatto regia senza sapere che fosse regia.

Orlenev passava le notti bevendo con i suoi amici, persone intellettualmente di rango superiore. C'era molta vodka, molto champagne, molte sigarette, ed io dovevo assistere a questi discorsi e passavo così le mie notti. Giovane com'ero però non ho preso l'abitudine di bere vodka o fumare sigarette, ma quelle conversazione le porto ancora come grande bagaglio.

Dopo due anni e mezzo persi la voce, avevo uno strappo alle corde vocali avendo gridato troppo. Lasciai la compagnia e mi si ordinò di star zitta almeno per un mese o due. Andai a casa, sembravo tornata la ragazza di una volta perché in famiglia c'era poco rispetto per quello che avevo fatto. In quel periodo ho pensato molto e deciso infine che era più giusto andare a recitare nelle normali compagnie, senza il peso della grandezza di Orlenev. Era un uomo davvero strano, beveva ed impazziva ad ogni rumore. Non avendo preso i suoi vizi non potevo rimanere a lungo con lui.

Fui subito scritturata in un bel teatro, molto importante, di Minsk, città che aveva già tre o quattro teatri. La prima parte che mi hanno affidato era *La donna e il burattino* di Pierre Louÿs. Riuscì ottimamente e diventai la celebrità di Minsk. Il mio compagno di lavoro era un artista di gran nome, a suo fianco feci una bella figura. (In quel periodo viaggiavo sempre con una donna di servizio che ha lavorato anche con mia sorella, è morta in Russia ad 84 anni).

Fui poi scritturata ad Odessa, ero già qualcuno. Partì con mio fratello, la donna di servizio, e pochi soldi – con un unico pranzo, mangiavamo in tre- ma il mio successo era comunque grande.

Arrivammo ad Odessa per la nuova stagione teatrale, uscì con mio fratello e guardammo le foto della mia compagna su tutti i giornali ma quando vedemmo sotto il mio nome scritto “donna di un'eccezionale bellezza”... spaventati tornammo: tutta quella bellezza non c'era affatto. Ci furono grandi consulti con varie donne: ci voleva un grosso velo per nascondere questa falsa idea di bellezza che si erano fatti. Abbiamo comprato un velo bianco, che allora era di moda, e mi sono presentata così a teatro, senza toglierlo per tutto il giorno. Quando dovevamo andare a prendere qualche cosa nel bar, io non andavo perché avevo paura che mi vedessero senza velo.

Io sono bella, perché sul palcoscenico, col trucco, sembravo davvero una bella donna.

Anche lì recitai *La donna e il burattino*, *L'ufficiale della guardia*, poi *Nido dei gentiluomini* e qualche altra cosa. Fu sempre un gran successo.

Qualche episodio particolare di questa epoca che ricordi adesso?

Avevamo pochi soldi, eravamo tre, ed io stavo diventando una celebrità; intorno ad Odessa, in piccolissime cittadelle, c'erano degli spettacoli dove venivo invitata in quanto attrice famosa. Dopo le prove, andavo in quelle città per fare *La donna e il burattino*: la notte tornavo a casa perchè la mattina dovevo essere a teatro. Arrivavamo in queste cittadelle con una slitta, ci si fermava dove si

cambiavano i cavalli, si beveva la vodka, arrivati a teatro si recitava. Era sempre un gran successo, perché il pubblico non capiva niente. Alla fine dello spettacolo si tornava, e se c'era la foresta si metteva il fuoco a fianco del cocchiere perché i lupi non ci mangiassero. Sono circa 37 anni fa. Poi, quando hanno scoperto che facevo queste spaventose recite me lo hanno proibito.

Poi sono partita per una stagione d'estate a Sebastopoli. Lì c'erano navi da guerra, ufficiali ben vestiti, decisi di prendermi un po' di vacanza dopo anni di duro lavoro con Orlenev. Giravamo di notte, clandestinamente, guardando il cielo e andando sulle navi da guerra con gli ufficiali, di nascosto, ci divertivamo a sentirli cantare. All'alba si tornava nell'albergo. Pura baldoria.

Durante la guerra?

Si, era già durante la guerra. Un anno prima che venissi in Italia.

Una sera ho recitato la *Vergine folle* di Bataille, avevo poca voce ed ero un po' stanca, non mi preoccupavo gran che, e credo proprio di non aver recitato molto bene. Per mia fortuna a guardarmi c'era il regista del teatro di Mosca, era in giro a cercare nuove forze per il suo teatro di avanguardia.

Come si chiamava?

Schmidt.

Sua moglie (Poliviscaia) grande attrice, era la prima donna di quel teatro, ciò che lui cercava era rimpiazzare un'altra prima donna giovane che era appena uscita dalla compagnia. Vedendo me probabilmente ha creduto fossi abbastanza belloccia, senza troppo talento, incapace quindi di dar dispiacere a sua moglie.

Mi scritturò immediatamente per Mosca. Capitai così nel più importante teatro, c'erano Sanin ed Ozarovskij: gli uomini che sono stati creatori, insieme con Stanislavskij del Teatro d'Arte.

Questi nomi li dica bene signora...

Alessandro Sanin, Nemirovič-Dančenko, Stanislavskij, Ozarovskij, Tairov, Mardžanov, Mejerchol'd, i più grandi nomi di adesso. Questo teatro univa ciò che era più di avanguardia. Quando sono arrivata dovevo rimpiazzare l'attrice uscente, Jurieva, mi hanno subito dato la parte de *La signorina Giulia* di Strindberg. Il regista era Sanin -lo avevo conosciuto in Italia- prese subito a volermi bene, così come l'attore che faceva il cameriere, una grande celebrità. Tutta la compagnia ha avuto piacere nel vedermi, non so per quale ragione...ho avuto fortuna nella vita: ero simpatica. Ho cominciato a lavorare: erano previste venti prove. Il teatro aveva due palcoscenici, uno sul quale si provava l'altro dove si recitava. Sanin ottenne 40-50 prove solo per me: voleva a tutti i costi che io facessi bene la parte. Quando si fece lo spettacolo mi citarono con lodi al pari della grande attrice che era andata via. Fui molto contenta.

Poco dopo mi affidarono la parte de *La signora della camelia*. Mi misi a piangere perché non volevo essere rovinata dopo il successo con *La signorina Giulia* (a proposito ci sono degli articoli di tuo padre, che mi ha descritto così bene che ho avuto paura di non essere stata davvero così brava). Questa parte mi ha fatto così tanto spavento che piansi davvero tante lacrime: credevo, infatti, che mi volessero fare la forza. Non avrei mai creduto che a me, così giovane, fosse affidata la signora delle camelie. Il solo fatto di avere una parte rappresentava non un solo scalino, ma dieci, venti scalini. Le parti a quel tempo non si davano così come oggi io capocomico in Italia posso alla mia età anche fare la bambina, lì la davano con molto criterio. Le mie lacrime non valsero a niente, fui obbligata. Il regista dello spettacolo, venuto da Varsavia in Polonia, era s'??Siffon??

Il maestro Sanin però mi seguì ugualmente nella mia parte, dopo lo spettacolo verso mezzanotte e mezza andavo da lui -abitava dall'altra parte di Mosca- con me veniva Runitch, l'attore che faceva Armando, e lavoravamo sulla mia parte. Le strade erano vuote, la rivoluzione era alle porte, c'erano soldati con i fucili, gente che andava via dal fronte, sparatorie...l'atmosfera non era molto serena. Non ero molto coraggiosa, avevo paura, ma feci tutto questo per recitare *La signora della camelia*.

Lo spettacolo andò molto bene, poi cominciò la rivoluzione. Sono dovuta partire da Mosca perché avevo il passaporto jugoslavo, quindi ero straniera. (Adesso sono italiana, da sempre ancor prima di sposare il mio attuale marito).

Con i treni bianchi -quelli degli stranieri che devono lasciare il paese- sono arrivata a Costantinopoli. Molti russi si sono fermati lì, chi facendo cabaret, chi dei piccoli teatri.. ma io non sono mai stata portata per queste strane esibizioni teatrali. Dopo pochi giorni sono andata a Roma. Mi ha visto il celebre Ambrosio, del cinematografo, e mi ha scritturato per due, tre film muti...andai così anche a Torino.

Per quale motivo lei lasciò la Russia?

Perché quando è cominciata la guerra gli stranieri potevano andare via.

A Torino ho fatto questi tre film muti, ho incontrato Gabriellino d'Annunzio che stava facendo *La nave*. Ho incontrato tutte le celebrità di allora.

Mi venne l'idea di fare teatro in Italia.

Lascia Torino e andai a Parigi. Lì mi sono fermata per parecchio tempo, parlavo francese, tedesco, ma non l'italiano. Ho visto tanti spettacoli, frequentato gente del teatro. Mi misi in contatto con Pitoeff, anzi fui chiamata per fare una parte, quella che prende gli schiaffi. Andai anche tra le quinte ma non sono stata affatto attratta da questi spettacoli, venivo dai tetri autentici russi, anche Pitoeff veniva dai teatri russi da una compagnia con idee nuove, che girava per il Nord...

[...]

In questa compagnia entrò una grande attrice del teatro imperiale per fare *La potenza delle tenebre*. Sono andata a vedere lo spettacolo e notai che questa donna -grandiosa a Pietroburgo, dove l'avevo già vista- cercava di trasferire la musicalità russa nella lingua francese: veniva un miscuglio che urtava sia la musicalità sia il senso. Non mi piacque e pensai che la lingua francese non si prestava al mio temperamento e alla mia sensibilità.

Quando sono andata a sentire la *Monna Vanna* alla Comédie-Française e tutti gridavano che Monna Vanna doveva andare di corsa perché le cose erano in pericolo, l'attrice si fermava e diceva per mezz'ora "...et bien... mon pere...":un'enfasi con la quale io non so davvero recitare. Anche la scuola della Comédie-Française mi sembrava piuttosto un boulevard -anche se c'era già Antoine ed altri. Capì anche che il teatro in Francia bisognava farlo non solo sul palcoscenico, ma anche nella vita.

Avevo però annusato cosa era il teatro in Italia, sulla base del capocomicato, una figura che crea tutto nel suo spettacolo e nell'andamento della sua compagnia.

Cominciai ad interrogarmi...parlavo tedesco e il teatro tedesco mi era vicino per carattere; quello francese del boulevard e della Comédie-Française per nulla; quello di Antoine si e no. Mi dissi che se avessi parlato italiano avrei fatto la mia compagnia, con i miei criteri, quelli russi. Decisi che con il mio temperamento, con la mia voce, con la mia maniera di concepire il teatro, nel senso vero della sua parola, era più facile costruirlo in Italia, potendo farlo tutto a modo mio, con una mia compagnia. Senza pensare affatto alle difficoltà della lingua che non conoscevo, o al fatto che potevano non darmi alcun teatro, tutto questo non rappresentava una barriera. Con il carattere che ho, quando voglio qualcosa la ottengo a spese mie, il guaio è che non sempre la voglio.

Ho deciso quindi di andare in Italia e studiare l'italiano, credendo come anche oggi, che la lingua italiana sia musicalmente più vicina alla lingua russa. Io sono ucraina e mi sembrava che nel sentir parlare gli italiani c'era una musicalità ucraina, anche se non capivo le parole.

Tante attrici russe andate in America e in Germania cercavano un qualche contatto con il nuovo paese. Io ho scelto un posto dove non conoscevo niente e nessuno.

Arrivai a Torino, cominciai a vedere gli spettacoli e cercare qualcuno che mi insegnasse a parlare bene italiano. Il primo fu un avvocato russo che da molti anni abitava in Italia, mi spaventai subito perché in italiano ci sono 11 tempi e da noi no, poi bisogna dire "tu, voi, lei".. da noi invece bastava dire "tu, voi". Questo spavento però mi dava il desiderio di affrontarlo. Tutto ciò non bastava, bisognava che imparassi a parlare bene. Sono andata da Armando Falconi, che mi era piaciuto molto vedendolo recitare. Gli dissi del mio desiderio di imparare l'italiano, lui mi ha guardato e mi ha detto "Senta signora lei è una bella ragazza, io sono un uomo non giovane, io le

farò la corte, lei non mi vorrà, io mi stufferò di darle le lezioni e sarà tutto finito. Sarà dunque meglio che lei vada da qualcuno più sicuro di me, la mando da Cesare Dandini a Roma”.

Partì per Roma assieme a quell'avvocato che avevo preso come mio maestro, smisi di parlare russo, presi una cameriera di Siena e parlai soltanto quel poco di italiano che conoscevo. Studiavo la grammatica, scrivevo le parole, come se avessi 7 anni. Arrivata a Roma ho preso una carrozza a due cavalli, ancora non c'erano tutte queste automobili, e mi sembrava di essere proprio in paradiso, passeggiando per villa borghese.

In che epoca siamo pressappoco?

Saranno 36 anni fa. Durante la rivoluzione Russa, o più in là.

Allora non sono 36 anni fa signora?

Credo che sono 38, 37 o anche 36 anni fa. Si può vedere. Tanto è inutile nascondere l'età. Ti farò vedere il mio passaporto.

Mi sono vestita meglio che potevo per andare a presentarmi da questo grande attore e signore, Cesare Dandini. Insegnava a Santa Cecilia, la scuola di recitazione. Sono scesa da questa splendida carrozza a due cavalli e lui mi ha visto dalla finestra. Era agosto. Sono salita al quinto piano, in francese gli ho detto che volevo prendere lezioni, lui mi ha ascoltato, mi ha dato un pezzo da leggere -credo la maestrina di Nicodemi- ma non mi ricordo molto.

“Che lei sia un'attrice non c'è nessun dubbio, ha una bella voce, una bella presenza, ma io non credo che per molto tempo salirà al mio quinto piano, farà 3-4 lezioni poi si stufferà”.

“Lei provi, può darsi che io non mi stufi, vengo qui a studiare sul serio.”

“Allora cominciamo”.

Così, per un mese, sono andata sempre da lui, un uomo di grande cultura, che parlava francese e quindi si spiegava molto bene, con un enorme profitto, nell'insegnamento e nella pronuncia.

Immediatamente mi ha messo un sughero in bocca, lo dovevo tenere quando parlavo, perchè la lingua russa non è molto vicina a quella italiana, è più stretta. Mi proibì di parlare in russo, con nessuno. Siamo poi stati un'infinità di tempo su: rosa (“o” aperta) è rossa (“o” chiusa) il rosso è rosso. Credevo di impazzire, ma resistevo nonostante gli sforzi.

Il sughero a cosa serviva?

In Russia parliamo più sulla bocca, ma in modo meno aperto di voi, per imparare l'italiano mi è stata aperta la bocca, ma dato che non poteva con le sue dita si è inventato di farmi usare questo sughero.

Studiaii con lui più o meno due mesi, con un caldo infernale al quinto piano di Santa Cecilia. Ero felice perché era veramente straordinario, un grandissimo attore.

L'ha visto recitare?

Si l'ho visto recitare quando già non era più giovane. Ho visto recitare anche la Duse, la Vitaliani.

Di questo si parlerà dopo, ora continuiamo con la sua vita.

Il povero Dandini si ammalò di una malattia grave di fegato, era diventato tutto giallo, e non potè più darmi lezioni. Allora mi ha indirizzata da un nuovo maestro, che a suo dire era bravissimo. Era Tullio Carmelati. Io, a quel tempo, abitavo nell'albergo Regina in Via Veneto, un giorno si presentò questo signore tanto bello, anzi forse troppo bello, seccchissimo –ed io non lo sono mai stata, nella vita non amo quello che si chiama lusso, ricercatezza- ma quando arrivava quell'uomo vestito di bianco, bellissimo e mi guardava, io non potevo che dire: “dio buono, ma che succederà”.

Parlava bene, pur essendo non del tutto italiano. Con lui ho cominciato a studiare la pronuncia, siamo passati dalla grammatica alla sintassi, ed ho anche imparato la Salomé di Oscar Wilde.

[...]

Andavo spesso a vedere gli spettacoli di Tina di Lorenzo e mi meravigliavo, soprattutto con i miei compagni russi, di non dover fare la coda la mattina per andare a teatro a Torino, cosa che invece accadeva in Russia. Mi sono fatta accompagnare nel soppalco: questa attrice era molto bella, e molto brava, le chiesi in francese se potevo sperare di riuscire a fare l'attrice in Italia, mi chiese di parlare un po' italiano, le dissi le dieci parole che sapevo, e lei mi rispose con una cosa più che giusta, che ancora oggi trovo magnifica: “ vede signora tutto sta in questo, se il suo accento -che lei indubbiamente avrà sempre- (perché non si può perdere l'accento) sarà simpatico lei potrà riuscire, se sarà antipatico lei non potrà farcela”.

[...]

Decisi che era arrivato il momento di far compagnia. Incontrai un avvocato russo che si occupava molto del teatro dal punto di vista critico, ma era sveltissimo. Gli ho parlato dei miei progetti, e lui ancora più svelto di me, mi portò all'albergo un grande a quell'epoca, il padrone di tutti i teatri d'Italia, un certo Paradossi Giuseppe. Un piccolo uomo che è stato amministratore della Duse a suo tempo. Lui è venuto, mi ha guardato...

“Lei vuole proprio recitare in italiano?”

“Sì, sì”

“E cosa vuole fare?”

“Io voglio fare il repertorio che ho già fatto in Russia, è la cosa più logica che io possa fare”

“Sì, lei è una bella donna, (non so per quale ragione sono passata per una bella donna, questo è un enigma) vuol debuttare a Roma?”

“Sì, cosa ci vuole per questo?”

“Occorre che lei faccia una compagnia, che metta in banca 300 mila lire, così che in caso di fallimento gli attori non rimangano senza paga. Se per lei va bene le preparo due o tre teatri”

“Va bene io preparerò una compagnia”.

Chiamai lo scrittore Nino Berrini per farmi ascoltare. Appena dopo le prime battute che io feci del *Sogno d'amore*, mi disse che non dovevo parlare così, ma con più enfasi. Capì subito che lui non andava bene.

Paradossi mi mandò molti attori da scritturare. Io gli scrissi che volevo uno che fosse caratterista ma grasso. Lui pensava che fossi matta, ma per me un caratterista che non sia grasso per certe parti non era possibile. Volevo anche che sapessero ballare... quindi le discussioni tra me e Paradossi erano davvero tante.

[...]

Ho conosciuto Capozzi, un attore del cinema muto che voleva fare il teatro. Era molto brutto ma davvero signorile, aveva un accento genovese -ma questo l'ho capito solo oggi- e sembrava andasse bene per la parte che doveva fare.

Romanzo di Sheldon (che non ho mai fatto però in Russia), *La signorina Giulia*, *La signora delle camellie*, *Sogno d'amore*, *Kasatka* di Tolstoj, questo era il repertorio che volevo fare.

Scritturai attori della famiglia Bertramo, Geri, Mario Mina, Ferdinando Solieri e tanti altri. Presi un teatrino in Via Veneto e cominciammo a provare. Ero già pratica di quella che si chiama regia, avendola già fatta con Orlenev. Ricordo poi che nel teatro di Mosca -durante le prove di luce e delle scene- per mio piacere rimanevo sempre in platea, il regista notava la mia presenza e mi chiedeva aiuto nello spostare mobili e comprare cose varie. È con questa curiosità ed amore che mi sono impadronita di tutto il teatro.

Decisi di mettere in scena questi spettacoli. Provai a lungo con questi attori, cercando di intonare le loro voci, facendo esercizi con loro. Scritturai anche l'inesperto e giovane de Sica che veniva spesso in casa mia a studiare, mi sembrava che avesse molto talento. Ho chiesto a tutti gli attori di vestirsi in maniera meno pomposa durante le prove. Cercavo in tutti i modi di inculcare loro il modo di lavorare nel teatro russo.

Potrebbe fare degli esempi di questi metodi?

Era un lavoro totale. Ho cercato di creare una famiglia, facendo le stesse cose cui ero solita in Russia. Indossavo un umile vestitino, una camicetta bianca e una sottana., andavo alle prove come qualcuno che va a fare il proprio lavoro, con le scarpe basse, senza tacchi, perché il rumore può disturbare, e poi fondamentale indossare una specie di tuta, come gli impiegati, uomini o donne, perché il vestito colorato disturba il regista. Tutte queste cose le ho portate con me dal mio paese, erano come un vangelo, intrise nel mio sangue.

Per quanto riguarda lo studio del copione?

Mille cose mi risultavano inspiegabili e fastidiose. Mi accorsi, per esempio, che avevano distribuito le parti agli attori, senza neanche la battuta d'attacco, non mi capacitavo di come si potesse fare...ascoltare quello che ti dice il tuo compagno, la battuta d'attacco sono le cose più importanti. Quando ho detto al mio amministratore, pagato da me, di fare venti copioni da distribuire agli attori, lui mi disse che con questo metodo la mia compagnia non sarebbe durata neanche un mese.

Ho cominciato prima di tutto a fare le letture del copione, conversazioni e spiegazioni. Non voglio dire che io sia stata tanto brava, ma per mia fortuna venivo da un'importante scuola ed avevo arricchito la mia esperienza girando il mondo, guardando spettacoli in Francia, Germania, Inghilterra.

[...]

I miei attori si spaventavano nel fare sempre lo stesso spettacolo, avevano paura di perdere il temperamento, non c'era affatto coscienza dei propri mezzi. Nelle letture che facevamo comodamente seduti a tavola (col permesso di fumare), si discuteva dello spettacolo, prima dello scrittore, poi l'epoca, il paese, poi si passava ai personaggi, i rapporti tra personaggi... tutto questo senza ancora distribuire le parti. Nessuno sapeva cosa avrebbe fatto. Ciò poteva stuzzicare ma al principio li irrigidì.

Per quanto riguarda l'intonazione?

Di intonazione non si parlava fin quando la logica di ogni battuta fosse chiara per tutti. Tutte queste nostre sedute durarono molto a lungo, in un'atmosfera di grande raccoglimento.

Quanti giorni?

Almeno due mesi per il primo spettacolo. Facevamo esercizi di voce la mattina per far sì che tutte diventassero un organo nelle mie mani, non volevo voci che non si sposassero tra di loro.

Quando siamo andati al Teatro Valle per provare ci furono altre difficoltà. C'era ancora Liberati - uomo che amava tanto il teatro e vi dava l'anima- ma quando dissi che non si poteva entrare durante le prove sul palcoscenico, sembrava che dovessi combinare chissà cosa, pareva mi volessero mandar via dall'Italia. La pedana dove si recitava doveva essere separata da tutto il resto del palcoscenico, con due o tre panorami di stoffa, isolata da qualsiasi disturbo, non solo rumori ma anche sensazioni. Nei camerini non si poteva ricevere gente, non si poteva portare caffè, ci doveva essere assoluta concentrazione sul lavoro. Nessuna distrazione di visite inopportune che potevano distrarre dal lavoro sulla parte.

Lei pensa così, ma ci sono altri che non la pensano così...

Io credo che tutti pensano in questo modo. Se tu venissi a salutarmi nel camerino sarebbe un disturbo. Anche se oggi, con la mia esperienza sarei in grado dopo poco di tornare nel personaggio. Ma i meno esperti non sono ancora capaci... È preferibile che nessuno ci disturbi.

E quelli che pensano che non bisogna entrare nel personaggio?

Queste persone non sono né attori né artisti...non mi riguardano.

Feci molti cambiamenti. Tolsi quella terribile bocca del suggeritore, alta un metro e mezzo, che molte compagnie coprivano con un velluto rosso, verde, giallo, o nero e sul quale scrivevano le iniziali dei propri nomi. Tutto questo poteva farmi impazzire, in Russia esisteva il suggeritore, senza dubbio, di solito erano donne con piccole voci che al momento di una grave amnesia ti aiutavano a ricordare, ma non gridavano dalla mattina alla sera tutto quello che doveva dire l'attore. La bocca del suggeritore in Russia era a livello del palcoscenico e così in Italia scavai una buca e lì misi il suggeritore che, arrabbiato con me dovevo ripagare con caffè, dolci e sigarette.

Ne ho combinate così tante di queste cose che non me ne ricordo più... in platea misi dei cassetti con una penna dove gli spettatori potevano scrivere le loro opinioni sullo spettacolo. Noi leggevamo religiosamente tutte le mattine le critiche, molte volte interessanti, a volte puri semplici insulti. Tutto questo era divertente.

Non volli mai uscire io sola sul palcoscenico a ringraziare il pubblico, ma dovevamo farlo tutti insieme, senza inchino, accennando appena un chino della testa. Non dovevamo ringraziare, ma testimoniare la nostra presenza. Chiusi le porte perché il pubblico non entrasse quando lo spettacolo era già cominciato, tant'è che il padrone si lamentò dicendo che quelli del bar non facevano più affari. Era una rivoluzione che mi fece passare per una russa matta. Nei teatri si vendevano persino i

giornali, ed io lo impedì... mi dissero: “e che faranno gli uomini? Ed io: ”magari parleranno con le loro mogli?”...

I proprietari mi chiesero quanti soldi volevo spendere alla prima per farmi buttare i fiori dall'alto... “Ma neanche per sogno”, ho tanto lottato, eppure alla prima questi fiori li ho avuti davvero, non so neanche se con i miei soldi o con altri.

Quando mi hanno visto truccare per qualche parte, erano increduli perché in Italia il pubblico voleva vedere il viso della prima donna, mentre io volevo mostrare solo ed esclusivamente la faccia del personaggio. Fu una continua lotta con questi teatri retrogradi, da morire.

Eppure sono riuscita a far fronte e spazzar via tutto questo facendo uno spettacolo di grande successo. A dire il vero non mi sono neanche accorta del successo della prima sera perché ero così emozionata che quando tornai a casa non ne ero affatto convinta.

Lo spettacolo era *Sogno d'amore*.

Quando una nuova forza entra in un teatro, il primo anno non conta niente. Si può avere successo il primo anno solo per la curiosità. Darmi o no il teatro per il secondo anno era la paura dell'impresario.

Alcuni spettacoli che feci furono *La signora delle camelie* con il pittore Pompei, *Sogno d'amore* con Vittorio Valente, un altro lavoro con Leonid Brailowski, pittore del teatro imperiale. Ogni spettacolo aveva la sua dote, le sue scene appropriate, le sue musiche ordinate da un musicista che mi sembrava più adatto, la sua traduzione fatta in italiano da uno scrittore che mi suggerivano gli amici di allora, *La signora delle camelie* l'ho fatta tradurre da Bontempelli.

Sono state queste tutte le innovazioni principali, esplose non in un boom, ma dall'interno dello spettacolo stesso. Non ho fatto mai dei manifesti con il mio nome in caratteri più grandi rispetto a quello dell'autore, per esempio Tolstoj, e per questo i proprietari mi andavano contro.

Cercavo un rapporto limpido e vero con il pubblico.

Ho portato in Italia il più grande. Come tutti sanno il Teatro d'Arte di Mosca è stato creato da Nemirovič-Dančenko e Konstantin Sergeevič Stanislavskij. In tutti questi libri che arrivano dalla Russia nessuno dà il posto maggiore o minore a Stanislavskij o Nemirovič. Il nome del primo è molto più conosciuto perché lui era anche uno splendido attore, mentre Nemirovič era uno splendido regista, magnifico amministratore di compagnia -perciò il suo nome in Europa è meno conosciuto- ma il suo valore intrinseco è grandioso. Lo stesso Stanislavskij nelle sue memorie ricorda che chiedeva aiuto a Nemirovič quando non capiva qualcosa.

Di tutte le persone che ho portato in Italia, non me ne sono interessata poi così tanto, ma con Nemirovič è stato diverso. Per ben tre volte lui è venuto in Italia... tre volte è stato con noi per tre mesi durante l'inverno... tre volte i miei attori lo hanno avuto come maestro... tre volte lui ha insegnato a me e a loro cosa vuol dire vivere una vicenda e sentirla. La prima volta ha messo in scena *Il valore della vita*, uno spettacolo che tutta la stampa italiana, uomini di cultura, giornalisti hanno proclamato grandiosamente (tuo padre per primo, Silvio d'Amico, Simoni, Antonelli)...tutti gli chiedevano interviste per parlare del metodo del Teatro d'Arte, dei suoi rapporti con gli scrittori, con Čechov (doveva, infatti, mettere in scena *Il giardino dei ciliegi*).

Nemirovič-Dančenko ha segnato un'epoca importante del teatro in Italia. Io stessa, non sarò stata brava quanto lui, ma ho tracciato una strada, una tecnica di lavoro, e per questo ho avuto i suoi elogi.

Dopo *Il valore della vita* mise in scena *Il giardino dei ciliegi*. Ci fu una ricca corrispondenza tra me e Mosca poiché lui voleva metterlo in scena con il criterio di Čechov stesso –lo scrittore non era affatto contento dello spettacolo tenuto a Mosca, a suo dire con troppa vena drammatica- Čechov insisteva che questa fosse una commedia. Nemirovič portava con sé tutti i documenti che gli aveva scritto l'autore e mise in scena lo spettacolo come voleva Čechov. (Nel museo del Teatro d'Arte ci sono documenti di questo spettacolo).

A Milano venne poi Toscanini, noi scendemmo tutti dal palcoscenico, e lui parlò di questo spettacolo come di un'orchestra sinfonica. Nemirovič fece cose davvero meravigliose per noi.

Mi riprendeva mille volte prima di entrare in scena, diceva che ero ancora troppo prima donna. Gli attori intorno a me pensavano fosse un insulto, io ero la signora Pavlova, non poteva lui farmi andare mille volte avanti e indietro per il palco, ma io non ero affatto arrabbiata, tutto quello era vero: ero ancora troppo una prima donna.

Nemirovič-Dančenko venne poi a fare *La gatta*, e infine *La locandiera*, curando però solo la mia parte. Questo spettacolo fu apprezzato molto da giovani scrittori e criticato dai vecchi. I criteri della regia di Salvini erano completamente nuovi, venne fuori una locandiera per nulla manierata.

Com'era questa locandiera? Non era realista?

Non era realista. Salvini cercava di farla così come era scritto nel testo... una commedia toscana e non veneta... ecco tutto. Nemirovič conosceva i criteri di Salvini e in base a questi educò la mia parte.

Quando discutiamo un testo con gli attori non si parla solo della trama, ma si discute anche sul tema del lavoro, le due cose vanno portate in scena in diverso modo. Le battute della trama devi viverle e

farle rivivere in platea. Le battute del tema devono, invece, insinuarsi nella mente dello spettatore senza turbarlo.

In tutti questi anni feci molti spettacoli: *Resurrezione*, *Mirra Efros* (che ho fatto in televisione ancora oggi, mentre a quel tempo ero giovane e facevo una donna di 80 anni).

Ci può fare qualche nome di attore e attrici che hanno partecipato in queste compagnie?

Donadio è stato molti anni con me, Giorda, Cialente, Anselmo... gli attori non cambiavo molto spesso, cercavo di tenerli aumentando la loro paga di cinque lire all'anno. Poi me li portavano quasi sempre via perché erano molto bravi.

Poi con l'impresa Rizzoli feci *L'Adriana Lecouveau* nel rifacimento di Nino d'Aroma: abbiamo girato l'Italia due anni solo con questo spettacolo, dato il grande successo. Avevamo provato per due mesi, c'era Ninchi, Bertrone, Cella, Giacchetti, Cavalieri,

Cavalieri aveva la parte di Michonett, volevo che camminasse con una spalla più su, in maniera più umile: allora gli ho messo nella giacca un mattone in modo che camminasse un po' gobbo, poi lo fece abitualmente. Sono espedienti per riuscire più velocemente, a queste cose si dovrebbe arrivare attraverso la convinzione, ma due mesi sono davvero pochi, ci vorrebbero anni. Senza dimenticare che ognuno di loro veniva da un'altra scuola, dovevo fare sforzi sovraumani per fare di questi attori una compagnia sotto una direzione artistica unitaria.

Il teatro che ho incontrato in Italia era di artisti grandiosi, era l'istituzione che non aveva un aspetto al quale io era abituata in Russia. Ho incontrato la Duse, Vicoli, Ruggeri, e chi potrebbe appagare la gioia di averlo sentito. Ricordo la Vitaliani, le sue intonazioni quasi scolpite, che raramente ho ascoltato, i suoi vestiti che odoravano di naftalina. Ho visto Zacconi, che non prediligivo, ma era grandioso. Perciò io non posso dire che in Italia non c'era il teatro, c'erano artisti che il mondo vorrebbe avere, ieri oggi e domani, grandiosi. Alda Borelli era magnifica, ma gli spettacoli non avevano l'atmosfera e le luci giuste, anche se gli artisti erano davvero al di sopra di qualunque aspettativa. Petrolini piaceva molto a Silvio d'Amico, io preferivo Angelo Musco. Ricordo le liti per questo motivo durante i nostri viaggi all'estero. Non amavo Petrolini forse perché faceva le mie imitazioni. E poi c'era Viviani, che voi giovani non avete visto, ma era davvero un colosso.

Molti giovani che oggi fanno teatro e televisione sono stati miei allievi alla scuola di arte drammatica. A quei tempi era una piccola scuola in via della vite, che Silvio d'Amico aveva messo su con quella folle passione per il teatro. L'aveva presa da Franco Liberati, deciso a farne una vera e propria istituzione. Voleva che si insegnasse non solo a recitare. Io stavo partendo per una tournée all'estero, quella sera mi trovavo a teatro a vedere uno spettacolo. Mi si avvicinò tranquillo un nostro comune amico dicendomi che d'Amico mi stava organizzando qualcosa. Seppi che mi voleva assolutamente alla sua scuola d'arte drammatica in veste di insegnante di regia. Io ero perplessa perché dovevo partire per l'Ungheria, ma mi dissero che il governo mi avrebbe fermata. In quell'epoca non si poteva partire così, forse neanche oggi si può ancora. D'Amico aveva una forte energia, otteneva ciò che voleva. L'indomani mi telefonò dicendo di volermi incontrare. Il suo forte desiderio di fare questa scuola incantò anche me da farmi diventar matta: un nuovo teatro, con nuovi attori, qualcosa di completamente nuovo. Mi disse che avrei dovuto lasciare il teatro per tre anni.

Dovevo pensarci su.

Io amo il teatro -vorrei non tagliassi questa frase come farai con tante cose che ti ho detto- il teatro lo amo non perché voglio recitare, lo amo vedendolo, leggendolo, insegnandolo. Io amo il teatro, e non me stessa nel teatro.

L'idea della scuola mi sembrava splendida, anche se si trattava di abbandonare grandi guadagni. (A quell'epoca guadagnavo mille e duecento lire a giorno, con doppie recite di domenica e serate d'onore). D'Amico chiamò anche Simoni, un amico intimo mio e di mio marito. Loro due insieme hanno rafforzato in me questo desiderio. Subito misi le mie condizioni a d'Amico.

Se questa scuola si doveva fare, ed io dovevo insegnare regia, volevo che gli allievi attori si prestassero come vivo materiale per gli allievi registi. Il mio desiderio era di insegnare non solo la teoria, ma soprattutto la pratica. D'Amico doveva assicurarmi che tutti gli insegnanti avrebbero percorso il mio stesso metodo. Insegnando cose diverse non avremmo combinato nulla di buono. D'Amico con grande serietà chiamò nomi di grosso calibro: Irma Grammatica (la più grande attrice che avevamo) Tomisti (uomo di cultura e pratica teatrale), Gigetto Almirante (grandissimo attore), Chiarini (per insegnare dizione), Pelosini (per la dizione del verso).

D'Amico mi fece incontrare con il collegio degli insegnanti per spiegare il mio metodo.

Tutti lo conoscevano e sapevano che D'Amico mi appoggiava -le critiche che lui ha fatto su di me parlavano chiaro- avrei potuto diventare direttrice, ma mio marito disse che ero troppo giovane, mi dovevo limitare ad insegnare. Forse allora ho sbagliato, perché non si deve mai cominciare una cosa senza portarla a compimento.

Sono entrata a far parte di questa scuola drammatica, ho parlato a lungo con tutti gli insegnanti spiegando il nostro metodo. Mi hanno capito, ma non credo che, pur capendo, avrebbero potuto insegnare le mie stesse cose. Queste cose le porto nel sangue, mentre loro sono grandi artisti, ma presi in maniera individuale. Irma Gramatica pur nella sua grandezza era disincantata dal teatro, e insegnava agli allievi piuttosto ad abbandonare quella strada.

Il vero matrimonio, in quella scuola fu quello tra me e gli allievi attori.

Con Pelosini per esempio?

Pelosini era un uomo simpatico che recitava tanto bene i versi ma in un modo che io non potevo accettare, (poi ti dirò anche dello scontro avuto con lui). Ma è anche giusto che i ragazzi sappiano dire in questo modo i versi.

Quindi lei era d'accordo nell'insegnare la dizione dei versi in quel modo?

Sì ma non nell'usarla sempre. Io non potevo insegnare i versi, Pelosini era il migliore.

Ho speso molte energie con gli allievi attori (nella dichiarazione di quando sarei andata via, si proclamava che sarebbero andati via anche loro).

La classe di regia divenne l'attrazione di questi ragazzi, nelle altre classi erano considerati solo allievi di maestri, mentre nella nostra venivano usati dagli allievi registi come veri e propri attori, per loro era una gran gioia. Hanno cominciato a disertare molto spesso le altre lezioni, e d'Amico me lo faceva notare, ma io che cosa potevo fare? Avevo bisogno di quel materiale.

Gli allievi registi erano Giannini, Costa, Tarico, Basano, Brisone, una donna, Fede, della quale non ricordo il cognome, e Fabbro. Vorrei far capire bene questa cosa: D'Amico mi aveva dato il compito di essere un punto di partenza della scuola, con temperamento ed energia tracciavo la strada, anche con una certa brutalità. D'Amico mi consigliava di essere più umana... rimanevo a volte fino alle nove con i miei allievi... il teatro non si può fare con criteri umani, ribadivo.

Dopo tre mesi abbiamo fatto anche un saggio per alcuni ministri. Dovevo far vedere cos'era questa scuola: tute, scarpe basse, atmosfera di una scuola d'arte. Abbiamo fatto i nostri esercizi e mostrato cosa si proponeva la scuola. Questo saggio ebbe molto successo.

Cos'era questo saggio?

Si facevano vedere esercizi di voce, di movimento, di plastica, non di ballo. Poi intervenivano gli allievi registi raccontando ognuno per suo conto come avrebbero svolto la regia di un lavoro di un altro.

Dopo questo D'Amico ha cominciato a sognare un grande edificio per la sua scuola, a lui lego molti ricordi, è stato anche testimone al mio matrimonio.

Mi chiese di fare un mistero sacro. Io avevo perduto mia madre pochi giorni prima, l'avrei fatto con gran gioia. Per fare questo mi disse che avrebbe preso dei pezzi abruzzesi. Con garbo mi affiancò Pelosini, poichè non ero molto brava nei versi. Accettai ma dentro di me pensavo che insieme non avremmo potuto combinare niente. Abbiamo cominciato a lavorare, eravamo ancora in Via della vite. Credo che in un ambiente povero, raccolto, si lavora davvero bene. Cras fece Gesù, la madonna fu la Campa, Maddalena la bellissima Furla, ed il coro del limbo furono i nostri allievi. Il coro è una cosa che inventai io, ancora oggi molti la usano, ma non più con il mio nome...

Col nome di chi?

Non importa, ma non con il mio. L'importante è che comunque girino.

Poi accadde un piccolo patatrac: Pelosini vedendomi rompere i versi, da gran signore è andato a parlare con il presidente. Il presidente, che prima era d'accordo con il mio lavoro, dopo queste proteste cambiò idea... mi si disse che ero russa e non parlavo bene l'italiano. Ma parlare è una cosa, e conoscere la lingua e soprattutto il teatro un'altra.

D'Amico mi esprimeva le sue perplessità, temeva che in piazza, a Padova, non si sarebbe sentito nulla...io ribadivo che importante era la pronuncia e non il volume della voce. Mi dava sempre molta fiducia, ma credo gli rimase la pulce nell'orecchio, poiché arrivò un certo Pavolini a sentire lo spettacolo... non ho mai saputo che cosa gli disse.

Un giorno vedo arrivare il figlio di D'Amico, Lelè, un musicologo di non comune sensibilità musicale, venne a sentire e fu entusiasta del modo in cui avevo rotto i versi, dandogli significato intrinseco, e togliendogli quel tipico canto della battuta. Una musicalità che non toglieva il senso della parola, insieme il suo significato e il suo soffrire.

Arrivammo a Padova, le donne e gli uomini andarono in due conventi. A quest'ultimi toccò l'insegnante Carlo Tamberlani, alle donne la signora Carini. Volevamo che le nostre madonne i nostri angeli interpretati dai ragazzi fossero tutti quanti purissimi. Poi abbiamo saputo che ci fu qualche fuga dalla finestra... è molto divertente.

Cominciammo le prove in piazze, e con gran sollievo di D'Amico si sentiva tutto. Provando capì che molte cose non legavano, chiesi a D'Amico di inserirmi qualche battuta in modo da far riuscire meglio il tutto. Lui sotto il sole faceva ciò che gli avevo chiesto, ottimamente, in perfetta comunione.

Facemmo lo spettacolo sotto la pioggia torrenziale, c'erano molto vescovi con ombrelli ed erano tanto presi che non si sono mai mossi. La resurrezione del Lazzaro fece un'enorme impressione. Grande successo, i giornali ci hanno acclamato.

D'amico mi chiese poi di fare qualcosa dei greci. Abbiamo cominciato a studiare con gli allievi attori e registi. Lui ha fatto venire critici di tutta Italia. Dopo aver letto una trentina di libri raccontai a mio marito quello che volevo fare, ma a suo parere non avevo capito nulla ed era un gran disastro, non sapeva come sarebbe andata a finire. D'Amico fu invece molto contento di questi saggi. Credevo che mio marito avesse parlato male di me, ma andando a vedere la critica italiana e ricevendo molte telefonate capì che era stato un successo.

Accadde poi una cosa inspiegabile tra me ed il mio carissimo amico. Ha cominciato a pretendere da me che io sottostessi ai campanelli, perchè gli allievi attori non frequentavano abbastanza le loro classi di recitazione (a quel tempo insegnava Tamberlani e Carini), io non potevo ubbidire. Non posso immaginare di distruggere un essere umano, farlo diventare un altro, sconvolgere tutto il suo sistema nervoso –perché è questo il mestiere del regista- scoprire i suoi nervi, il suo temperamento, e poi al suono di un campanello interrompere tutto. Cominciammo a non andare d'accordo. Sono tutt'ora convinta che è stata gente estranea a noi a rompere questa nostra fiducia, fui addirittura rimproverata dal ministro Battaglia. Definita come una ribelle. Non è questione del campanello...se a casa mia la cameriera mi chiama a pranzo con il campanello io vado, e se non lo fa gli chiedo perché non lo ha fatto... questo è logico, ma ai miei allievi non permetto neanche di guardare l'orologio. Se qualcuno lo fa, non è persona con la quale voglio lavorare, perchè vuol dire che non è presente e pensa solo al suo futuro. Io voglio che venga al teatro, si tolga il vestito, si metta la tuta e le scarpe...può svagarsi un attimo con qualsiasi cosa...ma non con un giornale in mano. (Il teatro non lo si dovrebbe leggere neanche fuori dal teatro). Voglio che l'attore divenga lo strumento nelle sue e nelle mie mani. Io sono una bacchetta che lo dirige.

Un regista è uno psichiatra. Gli attori sono materiale artistico nelle mie mani, l'insieme di quell'apparato esteriore e sensitivo. Con i miei nervi capto chi sta di fronte a me, capisco quand'è stanco, e se non sono in grado di intuire con la mia sensibilità le sue reazioni, di prendere ciò che lui ha per la sua stanchezza o svogliatezza, non potrei fare il suo regista.

Il regista non dirige militarescamente ma sempre col cervello e i nervi. Ricordo per esempio che un intelligente magnifico attore dotato di una voce che ricordava un organo, Antonio Crast, doveva fare *L'uomo dal fiore in bocca* di Pirandello: lui è di carattere pigro e indolente e difficile da scuotere. Ho provato in tutti i modi, al buio, alla luce, non so cosa non ho fatto... poi con un bestiale istinto ho pensato di ottenere una sua reazione facendogli del male... gli sono andata in contro e l'ho coperto di pizzicotti su tutto il braccio, lui si è ribellato, finalmente lo svegliai.

Qualcun altro bisogna insultarlo ma non con le brutte parole. Ricordo il regista Clouseau chiese ad un'attrice di dire parole oscene...lei non ne conosceva, ma lui voleva sentirle lo stesso. Io non arrivo a fare questo ma capisco che il regista voleva svegliare quella parte nascosta di lei. Non ci riuscì e non prese quell'attrice.

Quando D'Amico mi chiedeva di sottostare al campanello, io lo trovavo un'offesa non al lavoro della Pavlova, ma al lavoro d'arte.

La scuola d'arte drammatica che si chiama Silvio D'Amico a mio parere non è propriamente sua contando tutte le persone che lui ha chiamato per crearla.

Il materiale dell'attore è di due specie, esteriore e sensitivo. Esteriore vuol dire la nostra voce, il respiro, la mimica, il gesto. Sensitivo è il nostro temperamento e i nostri nervi.

Insegnare vuol dire dare la coscienza dei propri mezzi. Per quanto riguarda l'apparato esteriore è molto facile, impostare la voce, i vari difetti di pronuncia, le labbra e la lingua pigre, il gesto insegnato con la ginnastica. Io devo insegnare, invece, che il gesto deve venire dall'interno. Io posso dire "come siete bravi" senza appoggiare la mia mano su una vostra mano, e il senso non sarà lo stesso. Il gesto ha la sua importanza, deve essere la conseguenza di uno stato d'animo.

Bisogna capire cosa un attore ha, temperamento o nervi? Se eccede in una della due cose bisogna aiutarlo a gestirle meglio.

Che differenza c'è tra temperamento e nervi?

Se io ti dico: "senti Sandro mi stai facendo parlare troppo"(con voce alta e risoluta), questo è temperamento; se invece ti dico: "senti Sandro mi stai facendo parlare troppo" (con voce flebile e tremante), questi sono i nervi. Nervi è qualcosa che non si può spiegare, un'esasperazione dei nostri sensi; temperamento è la forza del nostro essere.

Se l'allievo ha troppo temperamento bisognerebbe calmarlo e soprattutto farlo conscio della sua potenza, così da usarla con parsimonia.

Per fare uno spettacolo questo è importante, in modo da non arrivare troppo stanchi alla fine.

Bisogna distruggere il sistema nervoso dell'attore per scoprire i suoi nervi. Un allievo dell'accademia lo portammo a tale esasperazione che cadde svenuto, ma era necessario per fargli scoprire il suo apparato sensitivo. Questo lo può fare soltanto un regista che non sia semplicemente uomo di cultura e di teatro, ma qualcuno che sia anche attore ed artista. Luchino Visconti non ha mai recitato eppure quando lui fa vedere un pezzo, lo fa capire molto bene. Anche Nemirovič-

Dančenko non ha mai recitato, eppure sarebbe stato un ottimo attore se solo avesse avuto abbastanza forza fisica da reggere un intero spettacolo. Questo è molto importante perchè sta a noi trovare questa forza che interessa tutta la parabola di un attore.

Scoprire i nervi vuol dire distruggere quell'apparato sensitivo. Noi insegnanti dobbiamo far vedere uno sdoppiamento. Io attrice, Tatiana Pavlova, cerco una frase in un mio personaggio, e sono nella mia camera, sola, la ripeto mille volte, piangendo, autenticamente, distruggo quello che è dentro di me per arrivare a questa frase... l'attore è grande quando riesce a captare, sdoppiandosi quello che è fisicamente successo nel suo corpo. Quando si capta una battuta che è riuscita meglio, suggerisco sempre ai miei attori di fissare quello che è successo dentro di loro, tutto ciò che l'apparato interiore ha subito. L'attore deve ripeterlo infinite volte, e fissare bene il suo respiro, come ha stretto le corde vocali o come le ha aperte...è con queste cose si ritorna al temperamento e ai nervi.

Avendo a mia disposizione questo sistema nervoso riesco a soffrire come se fossi io stessa. Non devo, però, dimenticare che faccio tutto questo non per me, ma per il pubblico. Attraverso lo sdoppiamento devo sentire se queste sensazioni sono arrivate in platea, e poi tornate indietro. È come un'antenna radio, riceve e manda segnali. La grandezza di un attore sta in questa tecnica, non si tratta solo dei mezzi a sua disposizione -posso essere bravissima ma se lo faccio solo per me il pubblico non capirà nulla, si metterà a tossire e io, anche se grande attrice, avrò rovinato tutto- la tecnica è questo sdoppiamento, la più perfetta.

In sostanza l'istinto non esiste più...

L'istinto è la cosa principale in questo metodo. Prendo la parte e la studio logicamente e letteralmente, mi interesso dei rapporti con gli altri personaggi, interiorizzo tutto questo e da attrice dico le battute proprio come le direbbe quella persona... se non sono suggestionata perderò tutto...ecco dove l'istinto prende parte ed è con questo istinto che devo trovare l'intonazione giusta.

[...]

C'è una sola cosa a dir poco impressionante...che il pubblico non segua il teatro

Credo che il repertorio non sia scelto bene. Non capisco perché un italiano, con tutti i suoi crucci italiani possa interessarsi dei crucci degli americani. Vede uno spettacolo una volta, poi si annoia, non lo capisce. Credo che il repertorio non sia molto alla portata del paese, ed è per questo che in Italia il teatro è sovvenzionato, non vive di sé. Hanno anche aumentato eccessivamente le paghe e le compagnie non guadagnano pur essendo sovvenzionate.

[...]

I registi di oggi si sono buttati a fare quello che fa il cinema. I miei grandi maestri di una volta guardavano agli attori cinematografici non come artisti, ma solo volti. Oggi un regista prende un attore perchè il suo fisico e la sua voce vanno bene per quella parte; non si ha a che fare più con artisti completi, questi sono attori che fanno se stessi, non lo trovo giusto. Il teatro può andare avanti quando gli artisti riescono a fare oggi un vecchio, domani un giovane, un innamorato, un mascalzone ... è la grandiosità del cinematografo che uccide il teatro.

[...]

Ricordo quando dovevo fare *Il valore della vita* con Nemirovič-Dančenko, era l'epoca in cui non si poteva fare un suicidio sulla scena. Ci fu l'ordine di non fare lo spettacolo. Mi opposi ed andai su tutte le furie. Non capivo come non si potesse capire che il senso dello spettacolo era il valore della vita e non il suicidio. Ho dimostrato che si sbagliavano. La censura oggi va contro altre cose, la pornografia per esempio.

Adesso si sono buttati sulla pornografia. Tutti questi rotocalchi son pieni di donne nude.

Un giorno, fuori Roma, mi telefonarono dicendo che il maestro Francesco Siciliani mi voleva a Firenze per un'opera lirica. Io non ho mai voluto fare l'opera, ma dissi di mandarmela. L'ho letta, era *La dama di picche* di Tchaikovsky, pensai subito che non potevo farlo. Risposi a mio marito, Nino, che avevo paura quando mi chiese perché non volessi andare. Poi mi disse che aveva già comprato i biglietti per Firenze.

Siamo partiti. Il maestro Siciliani mi prese di mira. Ai suoi occhi ero donna di non comune cultura e gusto, mi domandò molte cose, tutte quelle che gli erano necessarie per affidarmi quella regia. Mi prese. Feci lunghe prove, direi un mese e mezzo, lavorai con i cantanti come se fossero attori drammatici. Fui la prima regista arrivata da un teatro di prosa a quello d'opera.

Litigai duramente con il direttore d'orchestra...lui voleva che tutti i cantanti lo guardassero ed io, invece, volevo che guardassero se stessi. In un certo senso dovevano vederlo e non guardarlo. Siciliani mi ha sostenuto a spada tratta e lo spettacolo fu un grande successo nazionale.

Sono poi stata chiamata immediatamente alla Scala per fare ????, che ho fatto già tre volte in questi dieci anni. Poi ho lavorato a *Guerra e pace* al maggio fiorentino, e per l'apertura con il *Don Sebastiano*. Sono andata in molte città, Napoli, Genova, Palermo, non so dove non sono stata. Ho fatto in totale più di 20 opere, nei limiti del possibile sempre usando il mio sistema.

Con i cantanti mi comporto come se fosse teatro drammatico, li prendo uno per uno -non voglio certamente distruggere il loro sistema nervoso, ne rovinare la loro voce- ma gli insegno mostrandogli come si fa, loro sono davvero contenti di questo.

Ho fatto poco cinema. Davvero poco. Qualcosa con Orson Welles una volta. Mi ha anche chiamato Bolognini, sembrava tutto fatto, ma alla fine non c'erano i soldi.

Cosa pensa del lavoro dell'attore al cinema?

Alcuni spettacoli mi piacciono davvero molto. L'attrice Bergman per esempio. Però vedo che non tutti usano il metodo. Una volta ho anche assistito alle prove di De Sica, molto belle. Io amo il cinematografo, non lo frequento così tanto, ma lo amo. Con mio marito siamo molto accurati nella scelta degli spettacoli, andiamo solo quando siamo sicuri di vedere una cosa bella.

In televisione ho fatto molte regie e devo farne ancora. Ed ho anche recitato, Mirra Efras per esempio. La televisione mi solletica, la trovo interessante, ma diabolicamente difficile. Immagina l'attore solo, con davanti questa macchina. Io recitando non ho gli ho mai dato attenzione, ho continuato sempre a vivere il mio personaggio, sia quando ero ripresa, sia no. Mi potevano inquadrare quando volevano, io ero sempre presente. Quando abbiamo finito ricordo che tutto il personale tecnico ha chiuso le macchine e mi ha fatto un grande applauso.

Ci sono tante forze nuove. Ho visto la Falchi alla televisione...magnifica, ed anche la Brignone in teatro a Milano, davvero bello. Mi piacciono le più giovani. Ho poi visto spettacoli magnifici di De Lullo, di Luchino non parlo neanche, perché ormai si sa.

Con lui ho lavorato una sola volta. Sul metodo.

Credo che lui abbia lavorato con Batì, anche con Renoir nel cinema. Ho lavorato con lui quando era ancora agli albori della Adani sua carriera nel teatro, adesso lo trovo un po' preziosizzato.

Un giorno Laura Adani mi disse che Visconti voleva che facessi a tutti i costi lo *Zoo di vetro*, io non recitavo da almeno quattordici anni. Volevo ricominciare a lavorare, ed era necessario perché mio marito era appena uscito di prigione: dissi di mandarmi il copione. La parte mi sembrò subito un po' balorda. Non sono una grande ammiratrice di questo Williams, ma trovo che ci sia nella sua

scrittura molto dei russi di una volta. Abitavo a Milano, in una camera ammobiliata, eravamo senza soldi, la nostra casa era stata distrutta. Laura Adani mi disse che Visconti voleva a tutti i costi me per quella parte, e quando lui vuole un attore non esistono ostacoli.

Avevo un po' paura. Al di fuori della Russia non ero mai stata sotto la direzione di qualcuno. Non sapevo come comportarmi, non tanto come attrice, ma proprio come persona. Ero abituata ad essere padrona della situazione e questo mi intimoriva. Chiesi una cifra abbastanza alta, Visconti poteva anche dire di no, ma non lo fece. Si sacrificerebbe così tanto per il teatro che i soldi non contano. Adesso non so, parlo della mia epoca. Fece arrivare tanti di quei fiori nella mia misera camera d'affitto che non sarebbero entrati neanche in un palazzo reale.

Arrivai una mattina a Roma, giunta a teatro non sapevo chi dovevo salutare per primo, ero in imbarazzo perché sono stata sempre la padrona della compagnia, non sapevo come comportarmi. Ero molto preoccupata, quando di solito non mi preoccupavo di niente. Amendola, l'amministratore di Luchino, mi chiese a che ora volevo andare alle prove, per Luchino potevo andare all'ora che preferivo. Decidemmo per andare appena dopo colazione.

Mi sono sentita subito a mio agio, avevo a che fare con un signore. Amendola mi accompagnò al teatro Eliseo, Luchino Visconti era giù ad aspettarmi, un altro dei suoi gesti di eleganza. Mi ha accompagnato sul palcoscenico dove c'erano molti attori tra i quali Morelli e Stoppa...mi ha presentato tutta la compagnia e ci ha invitati nel suo camerino a bere cognac e thè. Chiesi di cominciare a lavorare ma lui mi rispose che per il momento si doveva festeggiare il mio arrivo. Questi atteggiamenti molto sottili -da psicologo quasi- hanno sfumato i miei timori ed ogni tipo di soggezione.

Abbiamo cominciato a provare nel suo camerino io e lui soli, parlavamo molto della parte e del metodo. Lui mi spiegava cosa voleva, un volta me lo fece vedere così magnificamente sul palcoscenico ed io rifeci quello che voleva nello stesso modo. Andavamo davvero molto d'accordo, mi mandava fiori e regali.

Solo una volta sbagliò: non recitavo da 14 anni, dieci minuti prima dello spettacolo entrò in camerino dicendomi che lì fuori stavano tutti col fucile spianato. Ho avuto paura. Sono salita sul palco e dissi le prime battute davvero male, poi mi sono pizzicata così forte e ho cominciato a far bene. Abbiamo fatto due mesi lo *Zoo di vetro*.

[...]

