

MARIA BJØRNSON

La vita di un artista

A cura di Adam Pollock



Da dove si comincia? Cosa rende grande un designer? Quanto c'entrano i geni e quanto l'educazione? Quanto ha a che fare con la fortuna, con l'incontro con la persona giusta al momento giusto? Cosa rende un grande designer?

Nel caso di Maria Bjørnson è difficile non pensare che il sangue dei suoi antenati e una relazione particolare abbiano fatto cadere i dadi nel modo in cui sono caduti. Questa donna coraggiosa e affascinante è nata lievemente epilettica, con una palatoschisi e una balbuzie. Peggio ancora, era illegittima (un crudele stigma sociale nel 1949), figlia di una breve unione tra un ricco norvegese, Bjørn Bjørnson, e una giovane rumena, Mia Prodan.

Bjørnson era il nipote del premio Nobel, il drammaturgo Bjørnstjerne Bjørnson, amico di Ibsen e fondatore del Teatro Nazionale di Norvegia. Prodan proveniva da una famiglia di intellettuali di Bucarest e suo zio era il direttore del Teatro Nazionale Rumeno. La sua vita è stata straziata dalla guerra e dalle sue conseguenze. Costretta a lavorare come traduttrice quando il suo Paese era sotto l'occupazione nazista, fu inviata in Danimarca. Da lì fuggì in Svezia, sospettata di simpatie antinaziste. Poi ha camminato nella neve fino alla Norvegia, catalogata come "controrivoluzionaria" dalla Romania ormai comunista.

Nel 1948 era apolide, ma riuscì a raggiungere Parigi sperando di studiare alla Sorbona. Bjørnson, la cui famiglia l'aveva ospitata a Oslo, la seguì, dicendo di aver lasciato la moglie per sposare Mia. Lei si innamorò di lui e accadde l'inevitabile. Quando lei rimase incinta, lui la abbandonò. Senza soldi e affetta da tubercolosi, in qualche modo arrivò in Inghilterra con la bambina Maria e chiese aiuto all'unico rumeno che conosceva lì, Ion Ratiu. Ratiu era sposato con Elizabeth Pilkington, della famosa famiglia di vetrai. Ella ospitò immediatamente i rifugiati, organizzando il ricovero di Mia in ospedale, dove rimase per molti mesi.

Negli anni successivi Elizabeth Ratiu fornì a Maria una casa e una vita domestica nelle numerose occasioni in cui Mia era assente per malattia o per guadagnarsi da vivere all'estero. Ma anche quando era "a casa", di solito non c'era la sera, dapprima perché lavorava come donna delle pulizie alla BBC e poi, quando le sue capacità

vennero scoperte, trasmettendo in Romania per il World Service. Queste continue assenze della madre segnarono Maria per tutta la vita. Preferiva lavorare tutta la notte piuttosto che andare in una camera da letto vuota.

La forza di carattere della madre, la sua lotta per la sopravvivenza e la sua feroce spietatezza hanno fatto da modello alla bambina. Nonostante la disperata mancanza di denaro, Mia fece in modo di far conoscere alla figlia il più possibile il mondo culturale, aggiungendovi quanto incontrato nella ricca famiglia Ratiu.

Negli anni Cinquanta era ancora possibile andare al "Gods" per pochi scellini. I bambini entravano gratis nella maggior parte delle gallerie. Mia trovò presto in Maria una discepola disponibile. Quando aveva un giorno libero, faceva sedere Maria sul tavolo e diceva: "Ora possiamo andare al mare o visitare un museo". Maria sceglieva sempre il museo. Ma sebbene visse fisicamente in Inghilterra, il mondo in cui Mia l'aveva cresciuta era quello che allora si chiamava "continentale". La loro prima lingua era il francese.

I loro alloggi traboccavano di riviste rumene. Il loro caffè preferito era quello dei rifugiati polacchi. In un mondo limitato dalla povertà, la madre mitteleuropea allevò una figlia mitteleuropea. Maria direbbe che, sebbene all'esterno sembrasse fredda e norvegese, dentro di lei bruciava il rumeno latino. Non si è mai considerata britannica anche se, dopo anni di apolidia, alla fine ha ottenuto un passaporto britannico.

Quando Trevor Nunn le chiese di disegnare Peter Grimes, rifiutò perché l'opera era "troppo inglese", ambientata in un mondo con cui non aveva alcuna affinità. Molti bambini unici inventano il proprio amico immaginario, ma Maria si aggrappò a questa fantasia fino all'adolescenza. Le matite e i fogli che Mia metteva accanto al suo letto quando la lasciava sola di notte, alla fine portarono a disegni a grandezza naturale di giovani "amiche" femminili.

Questi sono stati visti da amici artisti del fratello di Elizabeth Ratiu, che aveva una galleria d'arte contemporanea a Londra. Grazie ai suggerimenti di Cecil Collins, Victor Passmore e Ceri Richards, Maria fu mandata prima alla Byam Shaw School of Art e poi alla Central School of Art, all'epoca il miglior college per aspiranti scenografi.

Alla Central il suo insegnante era il famoso designer Ralph Koltai, un altro mitteleuropeo. Questo fu il suo primo incontro con un vero uomo di teatro.

Tra le tante lezioni che le impartì, ricorda che "i cambi di scena sono tra le cose più soddisfacenti che si possano fare in teatro. Spesso sono quelli che creano l'atmosfera. Il modo in cui si arriva da una scena all'altra ha un impatto enorme". Questa idea ha dato i suoi frutti in *The Cunning Little Vixen*. "La caratteristica di Maria", dice Koltai, "è che non era un'innovatrice, ma che poteva fare qualsiasi cosa". C'è del vero in questo.

Tuttavia, le sue scenografie per *Donnerstag* alla Royal Opera House e *Macbeth* alla Scala, esempi di questa capacità, sembrano esulare dalla sua preferenza per un design naturalistico accentuato.

Nel 1971 passò al Citizens Theatre di Glasgow. Si trattava allora di un celebre centro di potere in cui il lato visivo particolarmente forte era gestito da Philip Prowse, che iscrisse Maria dopo aver visto la sua mostra finale di disegni di costumi al Central. Questa fu, come lei stessa ha detto, "un'occasione meravigliosa". Lavorare in una "compagnia di repliche", dove uno spettacolo si sussegue rapidamente ad un altro, significa imparare a riutilizzare vecchi appartamenti e a riciclare vecchi costumi, scoprendo come fare i giusti compromessi e combattere quelli sbagliati. Soprattutto si apprende, come nessuna scuola di design può fare, la dipendenza non solo dai costumisti e dai pittori di scena (ruoli che potreste ricoprire voi stessi), ma anche dagli uomini di volo, dai tecnici LX, dai tecnici di scena, dai costumisti e dai pittori di scena.

Maria pensava che un apprendistato di questo tipo fosse il modo migliore per iniziare a lavorare nel mondo del design, "anche se all'inizio ci si può sentire soli".

Questo bisogno di amici è stato presente per tutta la vita, ma il lavoro in teatro è un collante che tiene unite le persone e, per le anime perse, fornisce una famiglia immediata e affine in cui ognuno è un ingranaggio vitale. Questo è qualcosa di grande. Potevano esserci battaglie, file e lacrime, ma erano solo per il bene dello spettacolo. Si aspettava che le persone dessero la loro ultima goccia di sangue, proprio come faceva lei, ma rispettava sempre chi la dava in modo che la desse volentieri.

Uno dei suoi costumisti preferiti ha detto perfettamente: "Lavorava in totale umiltà". Al Citz ha avuto la fortuna di lavorare insieme a Sue Blane, un'amica della Central. "Ci rimbalzavamo le idee a vicenda, il che ci dava la fiducia necessaria per commettere errori e trovare la nostra strada". In queste collaborazioni Sue tendeva a

lavorare di più sulle scenografie e Maria sui costumi. Col tempo il suo stile di disegno è cambiato. Alcuni dei primi disegni hanno un aspetto "gigante", che riempie la pagina come gli "amici" adolescenti. Ma pian piano emergono figure più caratterizzate. Quelli per *L'opera da tre soldi* sono disegnati in modo lirico, evocando un mondo intero, piuttosto che essere semplici disegni di costumi. I disegni dei personaggi de *Il giocatore d'azzardo* e *Hoffman*, in costume del 1830 (il periodo preferito da Maria), hanno un'aria da Daumier. Ma più tardi, con l'invenzione della fotocopiatrice, proprio quando il successo e le pressioni iniziarono a crescere, Maria iniziò a inserire i volti nei suoi disegni, spesso così ben integrati da sembrare disegnati. Si divertiva a far interpretare i ruoli ad attori famosi: Terence Stamp nel ruolo di Schlemil in *Tales of Hoffman* al Teatro dell'Opera, o Gary Cooper in *Mahagonny*. Ma, come disse con rammarico, il suo disegno divenne lentamente "sempre più stretto". Quando arrivò a progettare *Il fantasma dell'Opera*, il disegno lirico era scomparso, anche se questo non influì sulla qualità immaginativa di ciò che appariva in scena.

Mentre lavorava al Citz, incontrò David Pountney, il giovane regista che lavorava alla Scottish Opera, anch'essa con sede a Glasgow. Iniziò così un rapporto che avrebbe prodotto oltre 25 produzioni, tra cui il famoso ciclo di Janáček per la Welsh National Opera, anche se la prima di queste, *Kà'ta Kabanovà*, per il Festival di Wexford, fu progettata insieme a Sue Blane. Maria, tuttavia, è stata la forza trainante dell'allestimento. Per la prima volta è emersa l'affinità tra il designer mitteleuropeo e il compositore mitteleuropeo.

Tutte le collaborazioni con Janáček sono state superbe e alcuni ritengono che *From the House of the Dead*, ambientata letteralmente tra le rovine di un'enorme villa, sia stata la più bella, ma *The Cunning Little Vixen* è stata la più amata e la più ripresa. Quest'opera ha fatto scintille con il caldo amore di Maria per l'umanità, oltre che con il suo senso di divertimento infantile. Pountney le disse che l'opera era uno "spaccato di vita" e la collina ondulata progettata da Maria era esattamente questo. La chiamava "una lastra". Il passaggio da una stagione all'altra avveniva senza soluzione di continuità. Un animale attraversava il palcoscenico lasciando cadere le foglie da una borsa per l'autunno e la seta bianca che aveva coperto il palcoscenico per l'inverno veniva tirata sotto il palco dalle talpe per l'arrivo della primavera.

In questa produzione gli umani erano vestiti di grigio, mentre gli animali erano a colori. Maria decise che non voleva che gli uccelli volassero perché era stato fatto così spesso. "Ho pensato: perché non metterli in poltrona in aria, in modo che sembrino umani? Le poltrone sarebbero state verdi e avrebbero avuto intorno delle borse dove gli uccelli tenevano i loro lavori a maglia". Pountney disse che questi primi spettacoli non avevano grandi idee intellettuali che li guidavano: "Lo facevamo semplicemente da giovani e comunque Maria non era una concettualista". Graham Vick è d'accordo: "Non sognava da sola, ma una volta creata la struttura si sentiva libera e produceva meraviglie". Le istruzioni di Hal Prince per *Phantom* erano semplici: "una scatola nera da prestigiatore in modo che tutto venga dal nulla". Dopo la cornucopia visiva, pochi spettatori notarono che, alla fine dello spettacolo, il cast si inchinava in una scatola nera vuota. La scatola proviene da Prince, ma le meraviglie che conteneva sono tutte di Bjørnson.

Sebbene fosse amica di molti, non sempre le piaceva lavorare con gli attori e trovava difficile discutere intellettualmente con loro, forse sentendosi ineguale a causa della sua voce piuttosto nasale dovuta alla palatoschisi. Era nota per esplodere: "Odio gli attori. Non voglio mai più lavorare con loro". Il problema era che, a differenza dei cantanti, gli attori di solito hanno idee molto precise su ciò che il loro personaggio avrebbe o non avrebbe indossato, cosa che non andava giù a una persona per la quale ogni singolo punto del suo vestito era sacrosanto. Tuttavia, fu un'opera teatrale diretta che portò allo spettacolo che l'avrebbe resa famosa in tutto il mondo. I suoi magici disegni per *La tempesta* a Stratford on Avon mostravano l'isola di Prospero come una spiaggia rocciosa dominata da un enorme galeone naufragato. Fu questa produzione a rimanere impressa nella mente dell'impresario Cameron Mackintosh. Così, quando arrivò il *Fantasma dell'Opera*, sentì che "Maria era l'unica persona in grado di dare vita a questa storia stravagante e teatrale". "Stravagante" (nel senso migliore del termine) e "teatrale" sono due aggettivi spesso associati a Maria.

Vick concorda: "Amava l'aspetto della segatura e della vernice grassa del teatro ed era vittima dell'amore per il glamour". *Phantom*, che Maria ha iniziato a progettare prima che ci fosse un copione, ha posto molti problemi, soprattutto perché il Teatro di Sua Maestà ha un palcoscenico poco profondo, senza spazio sufficiente per la scala Garnier. Ma con il tempo, grazie a un'ispirata troupe tecnica, questa è stata realizzata e popolata di manichini, poiché il cast era troppo piccolo per l'effetto spettacolare che Maria voleva per la sequenza della mascherata. L'ispirazione principale è stata naturalmente l'Opéra, con il suo lago nel seminterrato. "Quello che mi piaceva era la grande discesa circolare che era come entrare nel subconscio. Ho iniziato con una scala dritta. Da lì ho avuto l'idea della lanterna con le striature e da lì abbiamo avuto l'idea delle striature come modo di

illuminare il tutto". L'affascinante e sinistro set per il lago ha avuto un altro inizio. "Avevo visto una foto di Venezia che aveva dei riflessi nell'acqua e da lì mi è venuta l'idea delle candele".

Maria, come molti designer, si è ispirata ad altri artisti (Munch ed Escher per Kà'ta, Ingres per Camille). Forse l'immagine che ricordava era in realtà l'inizio della sequenza di Venezia nei Racconti di Hoffman di Powell e Pressburger, disegnata da Heine Heckroth. Parte del fascino delle scenografie di Phantom risiede nel modo in cui attirano il pubblico al loro interno. Maria ha detto che un set deve sempre avere una sua dinamica, anche senza attori al suo interno. "Non deve rimanere lì come una scatola vuota".

Il successo internazionale di *Phantom* ha reso Maria ricca al di là dei suoi sogni più sfrenati, ma il passaggio da povera a milionaria è stato per lei difficile da affrontare. Non ha mai voluto vivere una vita elegante o glamour.

Era un glamour di tipo diverso quello che Graham Vick voleva per *L'ascesa e la caduta della città di Mahagonny* a Firenze di Weill e Brecht. L'Italia aveva sofferto, sotto i suoi numerosi enti locali di sinistra, per la sovraesposizione di opere del drammaturgo. Vick pensò a un nuovo taglio che potesse interessare il pubblico del Maggio... Brecht più il glamour di Bjørnson-forte. Un muro di caseggiati acri, pieni di tristi esistenze ripetitive, lascia il posto al deserto in cui viene fondata la nuova città, dominato da un vasto cactus che esplose in un'orgia di neon verde brillante quando Mahagonny diventa un luogo "dove si può fare tutto ciò che si vuole". Intorno al cactus esplose un orrendo occhio in technicolor del consumismo contemporaneo sfrenato, un tripudio di volgarità glamour. C'è una storia che riguarda il cactus e che dà una buona indicazione di quanto la designer potesse essere determinata. Era uscita a cena con la sua amica Ali Walker, che andò a prenderla in auto a casa sua. Lì ha trovato uno degli assistenti di Maria che modellava in modo inadeguato il cactus. Dopo il pasto Ali riaccompagnò Maria a casa sua. "Vuoi una tazza di caffè?", chiese Maria. Così si sedettero in studio a bere un caffè mentre Maria guardava il cactus. Alla fine disse: "È terribile. Ti dico una cosa. Facciamolo noi". Il modello di cactus fu finalmente terminato alle cinque del mattino.

Peter Brook parla di un equilibrio ideale nel teatro. "Nel teatro, se si è universali si rischia di essere insipidi, e se si è specifici si rischia di essere troppo ristretti. Il trucco sta nel coinvolgere la specie umana senza perdere ciò che lo rende più che specifico". Questo equilibrio è stato sempre raggiunto da Maria, ma in particolare in *Mahagonny*, dove ogni membro dell'enorme cast aveva una vita propria. Il coro maschile era vestito da una montagna di vecchi abiti Oxfam, ma le ragazze alla ricerca del prossimo whisky bar avevano ogni singola spallina del reggiseno disegnata e realizzata per loro. Allan Watkins, uno dei pochi supervisori dei costumi maschili con cui ha lavorato, sottolinea che Maria spesso si preoccupava di più dei costumi femminili che di quelli maschili. Come donna si sentiva sempre "seconda" e "contro" i registi uomini.

Nel 1994 ha sperimentato la co-regia e la progettazione di un *Don Giovanni* con Dalia Ibelhauptaite e quando è morta stava lavorando a tre produzioni con un'altra regista donna, Francesca Zambello. Il balletto classico era una novità assoluta per Maria e *La bella addormentata* è la sua sfida più grande. I suoi disegni avevano un'aria di grandezza pietroburghese. Ma, e si trattava di un grande "ma", le scenografie che sarebbero andate bene per un'opera lirica non lo erano per un balletto di Petipa.

Anthony Dowell, direttore del Royal Ballet, ha dichiarato: "Sono rimasto un po' sorpreso quando ho visto il modello, ma ho deciso di seguirlo". È stato un errore. La scenografia del prologo era un'esplosione di architettura borrominiana che travolgeva i ballerini. Sembrava quasi che la maledizione di Carabosse si fosse abbattuta sul battesimo prima del suo arrivo. Non c'era nulla di verticale da nessuna parte e le forti diagonali della scenografia lottavano contro la linea dei danzatori. In questo caso Maria aveva bisogno di una guida forte in una disciplina con cui non aveva familiarità.

I costumi, tuttavia, erano splendidi, opportunamente ispirati a Berain. In particolare, i disegni per gli ospiti extra-fiaba al matrimonio di Aurora ci dicono molto della ricerca appassionata di Maria e dell'intelligenza inflessibile che ha portato in ogni cosa. Nell'ultimo atto, dopo l'arrivo dei personaggi proscritti dai libri per bambini, c'è una mazurca per otto coppie spesso ballata da cortigiani senza nome. Maria decise che questa era l'occasione per far venire alla festa altri personaggi delle fiabe. Ha anche fornito loro una tribuna su cui sedersi una volta che avessero ballato. Si informò su quali di essi sarebbero stati familiari all'aristocrazia russa del XIX secolo. Si trattava principalmente di personaggi tratti da Perrault: Riquet de la Hoop, Griseldis e il Marchese di Salusses, Peau d'Ane e così via. Pochi disegnatori avrebbero lavorato in modo così intenso e approfondito su qualcosa di così periferico, con riferimento a storie che pochi spettatori avrebbero conosciuto. La forza del suo lavoro derivava da un intelletto rigoroso, che analizzava con lucidità un testo o si immergeva in una partitura per arrivare al cuore di essa. Come ha scritto lei stessa: "La gente pensa che sia liberatorio poter fare qualsiasi cosa, ma non è così. Devi trovare la dinamica dal testo, non da un'idea di fantasia che hai."

Quello che si cerca di fare è affinare, ridurre e ridurre finché non si scopre esattamente cosa si sta cercando di risolvere. Progettare significa scoprire quali sono i problemi ponendosi le domande giuste. Da queste si passa alle immagini". Una delle sue grandi qualità era mescolare fantasia e realtà. Non si trattava mai di pura evasione. La sua durezza mentale dava coraggio e audacia al suo lavoro, pieno di quell'energia combattiva che aveva imparato da sua madre. Ha sacrificato tutto per questo, anche rifiutando persino di prendere le medicine per la sua lieve epilessia, con esiti fatali, perché aveva sentito dire che questa ottunde i sensi e temeva che il suo lavoro ne avrebbe risentito. Come molte persone che lavorano in teatro, era terrorizzata dall'idea di non fare bene. Oltre alla grandiosità spettacolare e al glamour sensuale dell'età adulta, il suo lavoro mostra anche l'amore per il fascino dell'infanzia sognante, rispecchiando forse ciò che aveva tanto desiderato da giovane. Ma c'è anche un occhio attento e non sentimentale per il divertimento e le manie dell'uomo. C'è spesso arguzia, a volte ironia, ma il suo lavoro non manca mai di umanità e valorizza sempre una verità che tocca tanti. Come ha detto lei stessa: "Sono assolutamente certa per chi lo faccio. Lo faccio per il pubblico".

© The Scenographer 2017