



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA**

**SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE**

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,  
ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di laurea magistrale in Letterature Moderne e Spettacolo

Tesi di Laurea

**DAL SISTEMA AL METODO:  
L'EREDITÀ DI STANISLAVSKIJ**

Relatore: *Prof. Roberto Cuppone*

Correlatore: *Prof. Livia Cavaglieri*

Candidato: *Filippo Rovati*

Anno accademico 2021-2022



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA**

**SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE**

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,  
ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di laurea magistrale in Letterature Moderne e Spettacolo

Tesi di Laurea

**DAL SISTEMA AL METODO:  
L'EREDITÀ DI STANISLAVSKIJ**

Relatore: *Prof. Roberto Cuppone*

Correlatore: *Prof. Livia Cavaglieri*

Candidato: *Filippo Rovati*

Anno accademico 2021-2022

A Giuliano Finessi

## INDICE

<b>Premessa</b>	3
<b>Capitolo primo: Padri</b>	6
Storia di un incontro	7
La nascita di un mito	10
Una riforma trasversale: le condizioni materiali	14
Quadro storico e vicende editoriali	18
La “psicotecnica” e l’“io sono”	21
“Se creativi”, “circostanze date” e “immaginazione”	24
“Distensione muscolare” e “memoria emotiva”	29
“Reviviscenza” e “personificazione”, verso una sintesi	33
In principio era l’“azione fisica”	39
<b>Capitolo secondo: Figli</b>	44
Le origini del Metodo: dall’American Laboratory Theatre al Group Theatre	45
L’Actors Studio, storia, struttura e linguaggio	53
Dentro il Metodo: rilassamento e improvvisazione	62
<i>Affective memory</i>	71
Gli esercizi di base del training	77
Dagli esercizi più complessi al lavoro sulle scene	80
Metodo o mania?	88
Il Metodo e il cinema: Le icone della <i>golden age</i>	96
Una dinastia di Padrini	108
<b>Capitolo terzo: Nipoti</b>	112
Una costellazione di metodi, la prima generazione	113
Da Hagen a Batson, l’intimità dell’attore al servizio del business	117
In conclusione: tradizione o tradimento?	121

<b>Appendice</b>	129
Intervista a Lella Heins	130
Diagramma sulla sensibilità scenica generale	141
Diagramma riassuntivo del Sistema Stanislavskij	142
Cronologia di riferimento	145
<b>Bibliografia e filmografia</b>	142

## PREMESSA

La figura di Stanislavskij può definirsi per il teatro quello che per la psicologia è stato Freud o per la scienza sperimentale Galileo: ciò che accomuna questi individui, così decisivi nei rispettivi campi, è il fatto di essere universalmente riconosciuti come coloro che, per primi, hanno consentito alle proprie discipline di raggiungere piena maturazione, ponendo le basi per una sistematicità globale prima di allora inconcepibile. Ed è proprio da questa concezione globale sul problema della creatività dell'attore, ovvero dal Sistema Stanislavskij, analizzato nelle sue componenti tecniche di formazione e direzione dell'attore, che il nostro studio intende muovere i primi passi. Sul Sistema, e sulla figura di Stanislavskij, molto è stato scritto sia in Italia che nel mondo: ci riferiamo però qui, tra gli altri, soprattutto a due testi che costituiranno riferimenti critici fondamentali nella nostra analisi, la monografia di Fausto Malcovati, *Stanislavskij, vita, opere e metodo*<sup>1</sup> e quella di Mel Gordon intitolata *Il Sistema di Stanislavskij*<sup>2</sup>.

La figura del regista russo può essere analizzata da molteplici punti di vista, biografici, letterari, come attore, come regista, come formatore e nessuna di queste sfaccettature isolatamente può racchiudere la complessità intellettuale e umana di un genio dall'impatto così determinante nella storia dello spettacolo. Nel nostro studio abbiamo scelto di focalizzarci su alcuni aspetti tecnici-teorici della formazione dell'attore così come espressi da lui stesso nei due testi di riferimento del Sistema<sup>3</sup> al fine di evidenziarne l'innovazione e l'originalità, e mostrare come la paternità di tecniche ed esercizi ancora oggi in uso tramite ulteriori trasformazioni sia riconducibile a lui. La scelta è ricaduta su quegli elementi principali a partire dai quali è possibile operare un confronto con la successiva tradizione americana che ad essi si ispira.

---

<sup>1</sup> Fausto Malcovati, *Stanislavskij, vita, opere e metodo*, Laterza, Roma-Bari, 1988; d'ora in avanti solo: Fausto Malcovati, seguito dal numero di pagina.

<sup>2</sup> Mel Gordon, *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors studio*, a cura di Claudio Vicentini, trad. it. Giovanna Buonanno, Marsilio, Venezia, 2004; d'ora in avanti solo: Mel Gordon, seguito dal numero di pagina.

<sup>3</sup> Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri, trad. it. Elena Povoledo, Laterza, Roma-Bari, 2011 (tit. originale *An Actor prepares*, 1936), d'ora in avanti solo: Stanislavskij, 1936, seguito dal numero di pagina; Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, a cura di Fausto Malcovati, trad. it. Anna Morpugno e Maria Rosaria Fasanelli, Laterza, Roma-Bari, 2015 (tit. originale *Работа актера над собой*, 1948), d'ora in avanti solo: Stanislavskij, 1948, seguito dal numero di pagina; si veda inoltre Konstantin S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, a cura di Fausto Malcovati, trad. it. Raffaella Vassena, la casa Usher, Milano, 2009 (tit. originale *My life in art*, 1924).

Il passaggio centrale di questa ricerca si compie infatti nel secondo capitolo, che analizza l'eredità statunitense del Sistema, con particolare attenzione alla figura di Strasberg e al suo Metodo. Occorrerà inquadrare storicamente e socialmente il fenomeno per potersi concentrare sugli esiti artistici di tale tradizione-tradimento e analizzare le analogie e le differenze tra il sistema stanislavskiano e la tecnica americana coniata dall'insegnante dell'Actors Studio. Verranno inoltre prese in esame alcune interpretazioni cinematografiche, esemplari per illustrare l'applicazione del Metodo Strasberg.

Vista la vastità che l'argomento potrebbe assumere, lo abbiamo quindi circoscritto nello spazio, dalla Russia all'America, con particolare attenzione alla recezione della proposta del Teatro d'Arte di Mosca nel sistema teatrale e cinematografico americano; e nel tempo, tra gli anni '20 e gli anni '80 del secolo scorso. Idealmente le date che delimitano il capitolo centrale di questa ricerca sono la tournée americana della compagnia di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko (1923) e la morte di Strasberg quasi 60 anni dopo (1982). Il primo capitolo fornirà un'analisi storica utile a collocare il periodo della creazione del Sistema con specificità, le conclusioni proporranno invece degli sviluppi futuri su eredi di Stanislavskij, che hanno sviluppato le loro tecniche in opposizione o in continuità con Strasberg, creando dei metodi utilizzati tuttora.

L'interesse di chi scrive verso questa particolare pedagogia, tra le molteplici sviluppatesi nel solco del grande regista russo, è mosso, oltre che da interessi accademici, anche dalla volontà di approfondire un quadro teorico che ha potuto personalmente indagare attraverso esperienze pratiche. Ho infatti avuto modo di incontrare nel corso della mia formazione attoriale diversi orientamenti di base stanislavskiana e, più di recente, di sperimentare il Metodo Strasberg<sup>4</sup>. Posso dire di aver personalmente provato l'efficacia di tale tecnica che ha contribuito con il suo approccio pratico, grazie alla sua, per l'appunto, metodicità, a sbloccare la mia espressività. Queste esperienze mi hanno spinto a cercare di andare alle fonti della visione dell'attore e della creatività che ne stanno alla base e che ho avuto la fortunata occasione di provare in scena e sul set.

A tal proposito ho avuto la sensazione che in Italia, a livello accademico e di studi, ci sia una certa diffidenza verso la versione americana del Sistema, il Metodo, e che quindi questo passaggio di consegne non sia stato, per il momento, ancora adeguatamente analizzato<sup>5</sup>. La figura di Strasberg infatti trova ben poco spazio nella maggior parte dei manuali di storia del teatro<sup>6</sup>, quasi ridotta a "traduttore" americano del genio di Stanislavskij, e viene spesso trascurato il suo apporto creativo.

---

<sup>4</sup> Mi riferisco in particolare a Lella Heins, con la quale studio dal 2019, portando in scena diverse performance.

<sup>5</sup> A tal proposito si veda qui, in "Appendice", "Intervista a Lella Heins".

<sup>6</sup> Si vedano, a titolo di esempio, due repertori di storia del teatro molto differenti per impostazione: Oscar Gross Brockett, *Storia del teatro*, a cura di Claudio Vicentini, trad. it. Angela De Lorensis, Marsilio, Venezia, 2010 (tit. originale *History of Theatre*, 1987); ed Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Edizioni di pagina, Roma, 2017. In entrambi i testi a Strasberg vengono dedicati pochi paragrafi e il suo nome vi compare rispettivamente solo 2 e 4 volte, a fronte delle 18 e 32 volte di Stanislavskij.

Grazie alle esperienze del Group Theatre e dell'Actors Studio e alla loro prospera connessione con Hollywood, la tecnica di Strasberg ed eredi si è imposta come il Metodo di recitazione per eccellenza negli U.S.A. e uno dei punti di riferimento fondamentali in tutto il mondo per la recitazione cinematografica. Lo scopo di questa ricerca è quindi quello di mettere in luce questo passaggio di consegne che consente la trasformazione del Sistema (Stanislavskij) in Metodo (Strasberg, e non solo), entro i confini spazio-temporali suddetti.

Il titolo dei capitoli ("Padri", "Figli", "Nipoti") vuole infatti rifarsi semanticamente all'idea di un'eredità tramandata che, in particolare per il settore artistico, comporta sia l'atto di ricevere che quello di rielaborare una tradizione, secondo le esigenze creative che ciascuna generazione inevitabilmente matura nel rapportarsi con la propria realtà.

In appendice si pubblica un'intervista inedita rilasciata per gentile concessione dalla docente di Metodo Strasberg, scrittrice e membro dell'Actors Studio Lella Heins, che costituisce un'importante chiave di lettura per le tematiche trattate nel testo, nonché una testimonianza di come il Metodo Strasberg venga insegnato ed applicato attualmente. Segue una cronologia dei principali eventi del percorso, e la bibliografia e filmografia di riferimento.

## **CAPITOLO PRIMO**

### **Padri**

It is not my system, I did not invent anything.

I am simply trying to put down something which is based on the laws of creation.

(K. Stanislavskij, conversazione con Stella Adler, 1934;

in Robert Lewis, *Method or madness*, Samuel French Inc., New York, 1958, p. 54)

## Storia di un incontro

Quando il Teatro d'Arte di Mosca partì per la tournée americana della stagione 1923-1924, il suo regista e cofondatore Konstantin S. Stanislavskij aveva cinquantanove anni: da trentacinque si dedicava professionalmente al teatro e venticinque anni prima aveva contribuito a creare la compagnia che aveva fatto la storia del teatro russo e che, grazie alle tournée internazionali, si stava imponendo come fenomeno di portata mondiale.

Gli anni del realismo cechoviano, a cavallo tra la fine del diciannovesimo secolo e i primi anni del Novecento, avevano lasciato spazio a nuove sperimentazioni, con l'apertura dei diversi Studi affidati agli allievi più innovativi e talentuosi, da Mejerchol'd a Vachtangov. Eppure, quando si trattò di scegliere il materiale con il quale presentare la compagnia all'estero, si optò per quei lavori che avevano reso il Teatro d'Arte una vera e propria istituzione, spettacoli con anni di repliche alle spalle, e che divennero l'affermazione dello stile con cui l'eredità di Stanislavskij si consegnò nelle mani dei suoi successori americani.

Stanislavskij e la sua compagnia, sbarcati a New York, misero in scena i drammi realisti di Čechov e Gor'kij<sup>7</sup>. Il crescente interesse generale verso la proposta teatrale e pedagogica del Maestro aveva contribuito a creare un certo *appeal* all'evento. Se il teatro russo degli anni '20, che stava attraversando un momento di profonda trasformazione dovuto agli esiti della Rivoluzione d'Ottobre, aveva già potuto consolidare una propria tradizione in primo luogo drammaturgica, da Puskin, Gogol, Turgenev, Griboedov, a Čechov e Gor'kij, oltre che di messinscena, grazie al successo europeo riscosso dal Teatro d'Arte di Mosca; il teatro americano si trovava invece in una fase di completa rifondazione. Come scrive Claudio Vicentini<sup>8</sup>, il sistema teatrale statunitense di inizio secolo era completamente in mano a impresari che gestivano a soli scopi commerciali il monopolio delle produzioni a Broadway. Le compagnie erano formate per un solo spettacolo e, se questo non funzionava, venivano sciolte. L'attenzione degli attori, più che alla collaborazione con i colleghi, era rivolta alla propria parte, occasione di distinguersi in un sistema che, come in parte avverrà anche in seguito<sup>9</sup>, predilige la *star* in luogo dell'*ensemble*. Lo spettacolo era quindi inteso come un prodotto sfarzosamente rifinito che, seguendo una logica «di tipo industriale prevedeva l'investimento di ampi capitali (per le scene, le attrezzature, i costumi) per creare un prototipo (lo spettacolo), adatto a

---

<sup>7</sup> Il Teatro d'Arte di Mosca mise in scena *Il gabbiano*, *Zio Vanja*, *Tre sorelle* e *Il giardino dei ciliegi* di Čechov e *Bassifondi* di Gorki', come testimoniato dallo stesso Lee Strasberg in *A dream of passion*, London Penguin, Boston, 1987, pp. 38 e ss; d'ora in poi solo: Strasberg, seguito dal numero di pagina.

<sup>8</sup> *Le avventure del Sistema negli Stati Uniti*, in Mel Gordon, pp. 149 e ss.

<sup>9</sup> Si veda a tal proposito la prima domanda dell'"Intervista a Lella Heins", qui in "Appendice".

sollecitare un numero elevato di consumatori, presso cui collocare un numero infinito di esemplari (repliche)»<sup>10</sup>.

La mentalità capitalista, tipicamente americana, si accompagnava però a numerose problematiche artistiche. In primo luogo, vi era una mancanza nella drammaturgia, poiché, al di fuori del genio di Eugene O'Neil, scarseggiavano al tempo validi drammaturghi americani, in grado di esprimere la sensibilità di una società contemporanea in rapido mutamento. Questo problema, come vedremo nel corso della trattazione, verrà supplito negli anni di attività dell'Actors Studio<sup>11</sup>.

In secondo luogo, un teatro così strettamente commerciale impediva la ricerca artistica. Nascevano infatti in quel periodo i primi gruppi teatrali indipendenti, che ponevano al centro la ricerca e la sperimentazione e non il lucro. Tra questi spicca il Theatre Guild, artefice essenziale per lo sviluppo di Broadway dagli anni '20 ai '70, il quale si adoperava per produrre spettacoli di alta qualità slegati dalle logiche commerciali<sup>12</sup>.

Il contesto in cui Stanislavskij e la sua compagnia si trovarono a proporre il proprio lavoro era quindi fortemente polarizzato: da un lato un pubblico di impresari e intenditori avvezzi a sfarzose rappresentazioni, e dall'altro uno di giovani neofiti animati dal desiderio di rinnovare. Gli spettacoli vennero infatti accolti con pareri discordanti: da una parte venivano criticate le scarse risorse di messinscena, dal fondale dipinto ritenuto antiquato, a costumi logori, trucchi inverosimili, e un'illuminotecnica considerata non all'altezza. Alla luce di quanto detto non stupisce che gli esigui mezzi materiali a disposizione di una compagnia - che, per quanto eccezionale nella recitazione, si era formata nella Russia zarista, in maniera indipendente, attingendo da amatori e studenti, e sopravvivendo a stento grazie a donazioni<sup>13</sup> - fossero percepiti come miseri da un pubblico abituato a ben altro lusso.

Ciò che però lasciò a bocca aperta il pubblico americano in quella tournée fu l'incredibile affiatamento di tutti i membri della compagnia, l'armonica composizione di tutte le parti dello spettacolo, e soprattutto la verità della recitazione, spoglia di ogni *cliché* e convenzione, potentemente emotiva pur mantenendosi naturale, semplice, quasi quotidiana. Gli attori sembravano vivere autenticamente le loro parti, non recitarle<sup>14</sup>. E non solo gli attori più noti o che interpretavano i ruoli principali erano riconosciuti per la loro abilità, ma l'intera compagnia proponeva costantemente e

---

<sup>10</sup> Mel Gordon, p. 152.

<sup>11</sup> Si pensi, tra gli altri, ad autori fondamentali a partire dagli anni '30 come Tennessee Williams, Clifford Odets e Arthur Miller, che all'epoca della tournée avevano rispettivamente diciotto, dodici e otto anni.

<sup>12</sup> Harold Clurman, Cheryl Crawford e Lee Strasberg, poi fondatori del Group Theatre, si conobbero lavorando al Theatre Guild negli anni '20, rispettivamente come aiuto regista, direttrice di scena e attore. Sui retroscena di questo sodalizio cfr. Cindy Adams, *Lee Strasberg, the imperfect genius of the Actors Studio*, Doubleday & Company, Inc., Garden City (NY), 1980.

<sup>13</sup> Per un resoconto sulla faticosa sopravvivenza materiale della compagnia si rimanda al capitolo "Il Teatro d'Arte" in Fausto Malcovati, pp. 27 e ss.

<sup>14</sup> Cfr. Mel Gordon, p.153.

collettivamente un livello di qualità e di coesione che il pubblico americano non aveva ancora, prima di allora, potuto incontrare:

what completely bowled me over was not the acting of any of the great actors of the Moscow Art Theatre - I had already observed acting of greater dimensions, in the case of Chaliapin, Ben-Ami, Duse - but the simple fact that the acting on the stage was of equal reality and believability regardless of the stature of the actor or the size of the part he played. [...] This equality of truth and reality created by each individual on the stage was, and remains, the unique contribution of the Moscow Art Theatre<sup>15</sup>.

Dall'impulso di questa performance, attraverso il trasferimento a New York di uno degli attori in scena con Stanislavskij, Boleslavskij, e l'apertura dell'American Laboratory Theatre, si formerà la prima vera generazione di teatranti americani destinata a lasciare il segno nella storia dello spettacolo: Harold Clurman, Stella Adler e, naturalmente, Lee Strasberg<sup>16</sup>.

Nel pubblico, tra affermati impresari e giovani teatranti, c'è infatti anche un ventiduenne ebreo di origini polacche, che sta muovendo i suoi primi passi come attore. Egli, con l'acume analitico che gli è tipico, riconosce la straordinarietà dell'esperienza del Teatro d'Arte di Mosca, proprio in virtù di un diverso sistema di produzione: «I doubt that the minute, detailed, moment-to-moment aliveness on the stage represented by and participated in by every member of the cast will ever be achieved again, not because we don't have the talents but because we don't have the means and the conditions»<sup>17</sup>.

L'anno successivo, ispirato da ineguagliabili «intensity, reality, belief and truth»<sup>18</sup> espresse dalla compagnia di Stanislavskij, Lee Strasberg decide di diventare un attore professionista.

Così, un sistema industriale che si basa sugli incassi e sui divi, che non ha ancora conosciuto drammaturghi o attori autoctoni di universale grandezza, andrà, grazie alla nuova generazione di artisti della scena che vede la luce dopo la fortunata tournée del 1923-1924, ad affidare la paternità del proprio percorso artistico a un uomo russo di quasi sessant'anni e al Sistema di recitazione che egli ha elaborato, con i suoi collaboratori, in decenni di ricerche, presso teatri moscoviti, studi e sale prove nella periferia rurale della Russia zarista.

---

<sup>15</sup> Strasberg, p. 37.

<sup>16</sup> La loro esperienza all'American Laboratory Theatre sarà alla base della fondazione del Group Theatre nel 1931 dove si riunirono personalità destinate a fare la storia dello spettacolo come Sanford Meisner, Andrew Garfield, Clifford Odets, nonché Elia Kazan e Robert Lewis. Questi ultimi saranno i fondatori dell'Actors Studio nel 1947 insieme a Harold Clurman. Cfr. Fotser Hirsch, *A method to their madness: the history of the Actors Studio*, Da capo, New York, 1984; d'ora in avanti solo: Fotser Hirsch, seguito dal numero di pagina.

<sup>17</sup> Strasberg, p. 39.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

## La nascita di un mito

Per comprendere a fondo cosa abbia reso possibile la rivoluzione teatrale e culturale operata dal Teatro d'Arte di Mosca, è necessario percorrere una doppia strada.

Da una parte occorrerà mettere in luce gli sviluppi del percorso artistico di Stanislavskij e analizzarne i contenuti, indagando in che cosa rappresentazioni come quelle dei drammi cechoviani potessero ritenersi innovative ed essere percepite come una svolta epocale nella concezione della recitazione ottocentesca; dall'altra sarà necessario avere un'idea generale delle condizioni materiali<sup>19</sup> che hanno reso possibile questa rivoluzione artistica.

Il sistema delle prove, le sovvenzioni che hanno consentito il sostentamento di un teatro di ricerca svincolato dalle urgenze commerciali, gli ideali etici e le regole interne che hanno reso possibile la coesione di un gruppo di artisti anche al di fuori del palcoscenico, sono tutti elementi essenziali. Essi hanno contribuito ad alimentare il mito di Stanislavskij e della sua compagnia come una delle tante "isole teatrali", se non quella fondamentale, nell'arcipelago dei "teatri su misura"<sup>20</sup>, del Novecento. Cominceremo analizzando la componente artistica, con una prospettiva storica, per passare poi alla cultura materiale.

Quando il 17 dicembre 1898 Maria P. Lilina, nei panni di Masha, scambiò le ultime battute del primo atto del *Gabbiano* di Anton P. Čechov con l'attore che impersonava Dorn, l'atmosfera in platea era strana. Non era volata una mosca per tutto il tempo, e la recitazione era stata accompagnata da un silenzio profondo, quasi religioso, che consentiva alle battute, alle pause, ai silenzi, ai suoni e rumori rarefatti minuziosamente studiati dalla regia di Stanislavskij, di essere percepiti in tutta la loro potenza da un pubblico che dava quasi l'impressione di "non volere disturbare"<sup>21</sup>. Alla chiusura del sipario, come all'epoca era prassi al termine di ogni atto, gli attori avrebbero dovuto uscire per ricevere gli applausi. Aleggava la memoria recente del fiasco alla prima del *Gabbiano* a Pietroburgo (1896, con altro cast), non solo per l'autore, precauzionalmente non presente in sala, ma anche per tutti gli attori che si confrontavano con un copione ritenuto impossibile da recitare, almeno secondo i canoni di recitazione in uso all'epoca. Vladimir Ivanovich Nemirovič-Dančenko conosceva Čechov personalmente e aveva fortemente voluto affidare il testo, che riteneva validissimo, al neonato Teatro d'Arte di Mosca di cui era cofondatore. Egli ci racconta così di quel momento decisivo:

---

<sup>19</sup> Si fa riferimento al paradigma di antropologia teatrale espresso da Barba e Savarese in *I cinque continenti del Teatro - fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*. Nel testo l'evento spettacolare viene analizzato non solo sul piano delle idee e dei principi artistici, ma anche di tutti gli elementi di cultura materiale che ne condizionano il verificarsi.

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 168 e ss.

<sup>21</sup> Vd. Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Einaudi, Torino, 1965.

il primo atto terminò con un silenzio di tomba in sala. Un'attrice svenne, io mi tenevo appena in piedi per la disperazione. Ma improvvisamente, dopo una lunga pausa del pubblico si levò un urlo, uno strepito, un applauso frenetico. Il sipario si mosse... si aprì, si chiuse... noi stavamo fermi come storditi. Poi di nuovo un urlo, e di nuovo il sipario... Noi stavamo sempre immobili, senza renderci conto che dovevamo inchinarci<sup>22</sup>.

Probabilmente se quella sera la reazione degli spettatori fosse stata negativa la storia del teatro e del cinema sarebbe stata diversa da come la conosciamo. In questa immagine di insperato trionfo, di trepida attesa per il riconoscimento trovano spazio i due punti di vista fondamentali del teatro, quello degli attori e quello del pubblico, posti di fronte a un mutamento epocale. Il pubblico ha partecipato alla rappresentazione, ma ne è stato a tal punto magnetizzato da immergersi completamente nel ritmo placido e nei silenzi della recitazione realista. Il suo silenzio non era sintomo di non apprezzamento, come si riteneva secondo i criteri della tradizione, che misuravano la qualità dello spettacolo con il metro delle ovazioni, bensì di adesione al linguaggio del racconto. Questi attimi di vuoto prima del ritorno alla convenzionalità, con l'applauso a sipario chiuso, testimoniano che la poetica di Čechov-Stanislavskij era stata percepita dal pubblico, "l'illusione di realtà" aveva funzionato. Era come se gli attori avessero lasciato il posto ai personaggi, le convenzioni della teatralità alle emozioni nella loro verità. Gli spettatori, abituati a una recitazione declamata, per la prima volta trovavano sul palcoscenico nient'altro che «individui scossi da emozioni profonde»<sup>23</sup>.

Le grandi scene di massa e le minuziose e filologiche riproduzioni di ambienti storici che il pubblico moscovita ha imparato ad apprezzare nella loro "esoticità"<sup>24</sup>, lasciano ora il posto ad ambientazioni quotidiane. Con l'interpretazione che Stanislavskij fa di Čechov, si ribaltano le attese: la dimensione del racconto non è più affidata alla sfarzosità della messinscena, ma alla capacità degli attori (in continuo dialogo con la dettagliata drammaturgia di luci e suoni del regista) di rivestire il mondo banale e ordinario del quotidiano, con le emozioni che lo animano in modo sotterraneo. Gli stessi attori si trovano per la prima volta in carriera a essere a tal punto immedesimati nella propria parte da percepire come alienante lo scarto tra il recitare il personaggio e l'essere bruscamente interrotti dal momento degli applausi. Tale profonda adesione alla vita interiore del personaggio è esperienza nuova sia per il pubblico che per gli stessi attori, a motivo di quello che deve essere sembrato un eterno e quasi imbarazzante silenzio tra la chiusura e la riapertura del sipario.

A contribuire al successo della rappresentazione, che proseguì anche negli atti successivi dando il La al sodalizio con Čechov e al cosiddetto "periodo realista", parteciparono diversi fattori.

---

<sup>22</sup> Citazione tratta dall'autobiografia di Nemirovič-Dančenko in Fausto Malcovati, p. 38.

<sup>23</sup> Mel Gordon, p. 18.

<sup>24</sup> Si pensi alla compagnia del Duca Saxe-Meningen che aveva fortemente influenzato le prime regie di Stanislavskij; vd. K. S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, cit., pp. 157 e ss.

Innanzitutto, *Il gabbiano* è la prima vera testimonianza di una recitazione “di Sistema”, in cui viene indagata la psicologia dei personaggi, ricercando le motivazioni profonde dietro a ogni gesto, battuta (il “sottotesto”) e pausa (le “pause psicologiche”)<sup>25</sup>. Va comunque precisato che gli esiti della ricerca sono, in questa occasione, rivolti allo spettacolo, e pertanto la figura del regista demiurgo Stanislavskij è, in questa fase iniziale, ancora preponderante su quella di pedagogo e teorico<sup>26</sup>. Le riflessioni poi metodicamente raccolte in *Il lavoro dell'attore su se stesso* riassumono anni di esperienze laboratoriali e spettacolari, di cui quella vincente prima del 1898 può considerarsi il punto di svolta.

Le scelte registiche di Stanislavskij si sposarono con la recettività degli interpreti, tra i quali ricordiamo Olga Knipper nei panni di Arkadina e Mejerchol'd in quelli di Treplev, entrambi, a differenza di Stanislavskij che interpretava Trigorin<sup>27</sup>, molto apprezzati anche dall'autore. La partitura della regia contribuiva a creare, pur nella credibilità della situazione, un effetto magico, misterioso, tipico della sensibilità di Stanislavskij; per lui il teatro rimaneva, a prescindere dall'ambientazione della vicenda, il luogo incantato dove creare una realtà illusoria più vera del vero<sup>28</sup>.

Inoltre la realistica quotidianità della scenografia ben si sposava coi personaggi cechoviani, semplici mogli, mariti, dottori, artisti, studenti in cui gli spettatori potevano facilmente identificarsi, immergendosi in un contesto a loro familiare<sup>29</sup>.

Nei primi anni del Teatro d'Arte le regie erano firmate da entrambi i suoi fondatori. Dapprima Stanislavskij si distaccava dagli attori per realizzare il libretto con le indicazioni registiche, mentre in parallelo Nemirovič-Dančenko cominciava le letture e le prove e si occupava delle scenografie. Poi si procedeva a impartire agli attori intonazioni e direzioni secondo le note di regia del Maestro. In questa fase del processo, l'acume letterario di Nemirovič-Dančenko fu essenziale sia nell'analisi e comprensione del testo che nel suo passaggio dalla pagina alla scena, e gli permise di porsi come mediatore tra le visioni, spesso antitetiche, del collega regista e quella dell'autore. Se in un primo momento l'istrionico Stanislavskij rimase perplesso davanti a un testo in cui sembrava non esserci niente da raccontare, e che non presentava, in apparenza, “grandi parti” ambite dagli attori, Nemirovič-Dančenko comprese subito l'autentica natura del dramma cechoviano, riuscendo così a motivare il collega regista:

---

<sup>25</sup> Vd. *La parola e le sue leggi* in Stanislavskij, 1936, pp. 347-406.

<sup>26</sup> Vd. K. S. Stanislavskij, *Le mie regie - Il gabbiano*, a cura di Fausto Malcovati, Cue Press, Imola, 2016.

<sup>27</sup> Malcovati racconta di come Čechov criticasse Stanislavskij per aver reso il personaggio di Trigorin eccessivamente altero, quasi aristocratico, diversamente da come era stato scritto: «Va benissimo, mi creda, va benissimo. Solo ci vogliono le scarpe bucate e i pantaloni quadri»; Fausto Malcovati, p. 39.

<sup>28</sup> Mel Gordon, p.18.

<sup>29</sup> Fausto Malcovati, p. 38.

sbagliano, coloro che nelle opere di Čechov tentano di *recitare*, di *rappresentare*. Nei suoi lavori bisogna *essere*, cioè *vivere, esistere* procedendo lungo l'arteria principale dell'anima, profondamente calata all'interno<sup>30</sup>.

Chi ritenesse che spettacoli come *Il gabbiano* puntassero a un'immedesimazione acritica degli spettatori farebbe l'errore di applicare categorie contemporanee, forse influenzate da un troppo riduttivo binomio tra "teatro realista" e "teatro epico", a un diverso contesto storico. I drammi di Čechov riflettevano profondamente i mutamenti sociali nella società russa di quel periodo, pertanto, come Nemirovič-Dančenko desiderava, la nuova classe dei *raznochinje*, l'*intelligencja* di studenti, e la borghesia, i *meschanje*, venivano a teatro per discutere, per mettersi in discussione, cogliendo lo spunto che il rivedersi nei personaggi così dettagliatamente rappresentati offriva loro.

Nei sei anni successivi il Teatro d'Arte mise in scena con enorme successo tutti i drammi in quattro atti di Čechov, *Zio Vanja*, *Tre sorelle*, *Il giardino dei ciliegi*, sancendo una simbiosi che gioverà alla memoria sia della compagnia che dell'autore.

Gli spettacoli verranno replicati migliaia di volte, e gli attori interpreteranno gli stessi ruoli, come abbiamo visto per la tournée americana, anche a distanza di decenni, arrivando a un livello di conoscenza e immedesimazione nel personaggio difficilmente eguagliabili. Dei venti drammi complessivi proposti tra il 1898 e il 1904, soltanto *Bassifondi* di Maksim Gor'kij riscosse un analogo successo. Il testo consentì agli attori di misurarsi a un livello di studio della realtà ancora più estremo, il "naturalismo". Ambientato in un dormitorio pubblico sul Volga, fu l'occasione per Stanislavskij e i suoi attori di studiare fisicamente la caratterizzazione dei personaggi, partendo da un'osservazione sul campo dell'ambiente di vita reale in cui li si immaginava agire<sup>31</sup>.

Già nei suoi primi sei anni di esistenza, grazie ai testi di Čechov e Gor'kij, e al proprio caratteristico stile di recitazione che stava andando codificandosi, il Teatro d'Arte di Mosca divenne un'istituzione. Alla prematura morte di Čechov nel 1904, il nome della compagnia e del suo regista erano ampiamente circolati al di fuori della Russia, creando grandi attese internazionali e ponendo le basi per una tournée europea che avvenne, in Germania ed Europa centrale, nel 1906. Fu un clamoroso successo di pubblico e critica. Spargendosi la voce della qualità delle performances, dovunque i membri della compagnia andassero venivano accolti con la festosa attesa dei grandi eventi e, dopo gli spettacoli, salutati trionfalmente. Si narra che perfino l'Imperatore in persona si congratulò con la compagnia e che il grande poeta Gerhart Hauptmann, di cui negli anni successivi Stanislavskij mise in scena diversi drammi, ebbe a dire: «nessun teatro mi ha mai commosso come questo. Sulla scena

---

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Vd. K. S. Stanislavskij, *Il metodo per creare i personaggi* in Stanislavskij, 1936, pp. 297 e ss.

non ci sono uomini, ma divinità d'arte!»<sup>32</sup>. Fu soprattutto la novità nello stile di recitazione che lasciò così entusiasta il pubblico europeo, come già quello russo - e in seguito quello americano.

Di ritorno dalle tournée in Europa, Stanislavskij fu colto da una crisi artistica ed esistenziale profonda<sup>33</sup>. Era consapevole della necessità di rinnovare il repertorio e i procedimenti produttivi della compagnia e animato da un'instancabile sete di ricerca di nuove forme e di innovazione, che caratterizzerà tutto il suo percorso di vita.

La “fase realista” poteva dirsi formalmente conclusa, lasciando spazio ad altri tipi di drammaturgia (a cominciare da quella simbolista), a nuove forme di ricerca (gli Studi) e diverse tecniche di regia e pedagogia. Tuttavia, sia per i fortunati riscontri che continuò ad avere con questo repertorio nelle tournée internazionali<sup>34</sup>, sia per l'ispirazione fondamentale che questi spettacoli andarono a costituire per l'elaborazione del Sistema, il Teatro d'Arte di Mosca passò alla storia in primo luogo come “la casa di Čechov” e Stanislavskij come il padre del realismo psicologico. Nessuna delle fasi successive, che pure saranno fondamentali per la storia del teatro<sup>35</sup> e andranno a integrarsi, col tempo, riuscirà a produrre esiti così completi e apprezzati in luoghi e momenti storici così diversi, come quella che si era aperta in quella sera di dicembre del 1898.

### **Una riforma trasversale: le condizioni materiali**

I primi passi verso il modo diverso di fare teatro che Stanislavskij propose e che in seguito al fortunato sodalizio con Nemirovič-Dančenko diventeranno prassi, sono motivati prima ancora che nelle ispirate esigenze artistiche, nella lotta alle cattive abitudini che rendevano misera la vita degli attori.

Sul finire del diciannovesimo secolo il lavoro dell'attore era considerato ancora, secondo una tradizione che affonda le sue radici nel Cristianesimo, un mestiere poco rispettabile. Gli spazi a loro dedicati dietro le quinte (adibiti a succursali di attrezzerie e magazzini) erano per lo più angusti, sporchi, disordinati e non venivano riscaldati. Gli attori, per parte loro, supplivano a queste difficili condizioni gettandosi sugli alcolici (numerose le testimonianze in *La mia vita nell'arte* di prove interrotte per l'ubriachezza degli interpreti), arrivando a teatro poco preparati, senza cura per i costumi di scena e con scarsa memoria del testo, a cui rimediava il suggeritore. La dimensione generale era di una diffusa sciatteria.

---

<sup>32</sup> Mel Gordon, p. 21

<sup>33</sup> Ebbe, probabilmente, un esaurimento nervoso e dovette prendersi una vacanza di tre mesi in Finlandia per rigenerarsi dalle angosce personali e professionali. Qui cominciò a sistemare i primi appunti che confluiranno nei testi sul Sistema. Cfr. *ibidem*.

<sup>34</sup> Cfr. nota 8.

<sup>35</sup> Si pensi, ad esempio, alla “biomeccanica teatrale”, elaborata da Mejerchol'd nel Primo Studio.

Per affermare coerentemente la sacralità dell'arte in cui Stanislavskij credeva andava innanzitutto mutato il modo di vivere l'ambiente del teatro. Quando, nel 1897, il regista pretese dall'impresario del teatro Solodovnikovskij che la sala venisse pulita, riscaldata e bene arredata, e dagli attori che imparassero la parte e provassero fin da subito a voce piena e con il costume di scena pulito e stirato, la richiesta destò non poco scalpore<sup>36</sup>.

Venuto a conoscenza di queste direttive, oltre che delle ricerche che Stanislavskij aveva compiuto in quegli anni insieme alla sua compagnia dilettantistica, Vladimir Nemirovič-Dančenko contattò Stanislavskij per incontrarsi con lui il 22 giugno 1897. Noto critico teatrale, drammaturgo e direttore della scuola teatrale dell'Istituto Filarmonico in cui si formarono anche Vsevolod Mejerchol'd e Olga Knipper (che interpreteranno rispettivamente Treplev e Nina nella prima de *Il gabbiano*), Nemirovič-Dančenko poteva contare sulle proprie frequentazioni di autori e impresari, oltre che su una grande cultura e sensibilità letteraria. Pertanto, fu lui che si assunse il diritto di guidare le scelte di repertorio e di contribuire con i suoi allievi più dotati alla compagnia del Teatro d'Arte. A Stanislavskij spettarono invece le questioni registiche e artistiche, vista la sua maggior competenza e passione per la direzione degli attori, e il coinvolgimento di alcuni dei suoi colleghi della Società di Arte e Letteratura<sup>37</sup>. Andava così formandosi con estrema armonia d'intenti il sodalizio che fu alla base della fondazione del Teatro d'Arte di Mosca, conclusa l'anno successivo.

Prima ancora che le questioni artistiche, però, i due fondatori ebbero a condividere una visione delle condizioni materiali dell'ambiente teatrale. A livello logistico tre quarti dello spazio dell'edificio veniva di norma riservato agli spettatori, tra *foyer*, sale da fumo, gabinetti, mentre solo un quarto a tecnici e attori, con un esiguo spazio per camerini polverosi, spesso privi di finestre, male arredati e, soprattutto, freddi, come lo era il palcoscenico. Questo costringeva gli attori a provare in pelliccia e a non prendere familiarità con i costumi di scena. Il progetto di un nuovo teatro comprese dunque, prima di tutto, nuovi spazi:

ogni attore doveva avere un camerino, sia pure di dimensioni limitate, con una scrivania-tavolo da trucco, una piccola biblioteca, un armadio per abiti, un lavamano, una poltrona comoda e un divano per riposarsi, tende per poter oscurare l'ambiente durante gli spettacoli notturni<sup>38</sup>.

In questa scelta si legge la concezione che i due fondatori dividevano della figura dell'attore: egli non è solo colui che si occupa della sua parte, ma un artista, un intellettuale, che deve essere messo nelle condizioni di poter svolgere tutti i passaggi della sua trasformazione nel personaggio, dalla

---

<sup>36</sup> Fausto Malcovati, p. 25.

<sup>37</sup> Si tratta del gruppo di dilettanti con cui Stanislavskij avviò la sua carriera da regista e attore negli anni precedenti al Teatro d'Arte di Mosca; vd. *La Società d'Arte e Letteratura* in Fausto Malcovati, pp. 9 e ss.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 29.

lettura, al trucco, al costume, nel miglior agio possibile. La dignità e l'utilità della sua arte non possono che attingere e promanare dall'ambiente in cui egli opera quotidianamente.

A livello etico poi le scelte furono chiare e condivise. La compagnia che andava formandosi si proponeva di combattere gli istrionismi, i capricci, il divismo, in nome di una comunanza di intenti. Gli attori dovevano comportarsi come dei professionisti in ogni fase del processo creativo, arrivando alle prove puntuali, preparati, studiando man mano la parte e l'intera opera lungo tutta la preparazione alla messinscena. Le celebri frasi «non esistono piccoli personaggi, esistono solo piccoli artisti» e «oggi Amleto, domani comparsa, ma anche come comparsa sempre da vero artista»<sup>39</sup> sintetizzano quella pienezza d'insieme delle rappresentazioni del Teatro d'Arte che tanto stupirono, tra gli altri, anche il pubblico americano. L'accuratezza nello studio della parte non era un fattore limitato dal numero delle battute o delle scene, ma era possibile anche per le comparse. Dipendeva dalla capacità dell'attore, insieme con il regista, di ricostruire la vita interiore del personaggio con una minuziosità sul piano della conoscenza e un'abilità a tradurla in azione tali da riuscire a presentare in scena uno spaccato di vita, e non un pezzo di teatro<sup>40</sup>.

Gli attori vengono considerati così parte del meccanismo teatrale al pari del regista, dell'autore, degli operai, del pittore e dei costumisti. Da tutti si esige professionalità, rispetto e capacità di collaborare per il fine artistico comune.

Questa visione comunitaria del teatro doveva applicarsi anche sul piano del pubblico. La prima apposizione del Teatro d'Arte di Mosca fu infatti "accessibile a tutti". Dovevano esserci prezzi molto agevolati per le categorie di pubblico meno abbienti<sup>41</sup> ma, ben presto, ciò fu impedito da problemi finanziari - altro elemento materiale che è necessario attraversare.

L'ambizioso progetto dei due fondatori contemplava, oltre alla ristrutturazione del teatro, anche mesi di studio e di prove finalizzati a pochissimi spettacoli annui, in controtendenza rispetto ai frenetici e stereotipati meccanismi produttivi in uso allora. Per i primi tre anni la sopravvivenza dell'organizzazione fu garantita dapprima dalla creazione di una società per azioni con soci facoltosi attinti dal bacino di contatti di entrambi i direttori. Tra gli azionisti però si distinse l'industriale Savva Morozov che entrò in società con un capitale triplo rispetto agli altri. In seguito, nonostante le varie clausole poste al fine di evitare una sua ingerenza nelle questioni artistiche, fu lui a sanare interamente il passivo dei primi due anni di attività, impedendo, di fatto, l'estinzione del Teatro d'Arte per bancarotta<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> A tal proposito si veda il lavoro svolto sulla biografia immaginata per le comparse nelle scene di massa di *Otello* in Stanislavskij, 1948, pp. 103 e ss.

<sup>41</sup> Da questo modello prenderanno ispirazione Strehler e Grassi nel loro *Piccolo Teatro*; cfr. Sara Chiappori (a cura di), *Strehler il gigante del Piccolo*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2022.

<sup>42</sup> Cfr. Fausto Malcovati, p. 31.

Fu grazie alla donazione di un ex magazzino da parte di un altro dei soci che la compagnia poté avere il proprio spazio prove. Ristrutturato con la collaborazione di tutti i membri, dai tecnici al personale amministrativo, agli attori, lo spazio divenne una sala prove con tanto di palcoscenico e camerini. La posizione era relativamente periferica, a Puschino, paese rurale a 30 chilometri da Mosca, il che consentì al gruppo di sperimentare una forma di vita in comune. Si affittarono dei villini dove gli attori alloggiavano quando non impegnati nelle prove, che duravano per circa nove ore al giorno. Vigeva un'economia domestica su basi cooperativistiche<sup>43</sup>, in cui ognuno aveva le sue funzioni, a rotazione. L'obiettivo del soggiorno fu l'allestimento della prima del Teatro, il dramma storico *Zar Fedör Ioannovich* di Aleksej K. Tolstoj in scena il 14 ottobre del 1898.

L'enorme quantità delle prove per il singolo spettacolo fu l'elemento più sconvolgente della proposta di Stanislavskij. Con il volontario dilatarsi dei tempi di produzione, i due direttori si proponevano di rimettere l'Arte al centro, come del resto nell'insegna stessa della compagnia. Come per i tempi di prova degli attori, anche le ricerche di scene e costumi erano svolte in modo preciso e accurato, a seconda di ciascun progetto. Le scenografie venivano costruite appositamente per ciascuno spettacolo<sup>44</sup> e per l'oggettistica si avviava una meticolosa ricerca, tra documentazioni d'epoca e bancarelle antiquarie, al fine di dare in mano agli attori oggetti di scena nella forma più vicina possibile a quella del periodo e del luogo dell'opera. Nessuna compagnia del tempo aveva fino ad allora potuto concepire un rigore del genere in ognuno dei suoi elementi<sup>45</sup>.

Due mesi dopo l'inaugurazione del Teatro d'Arte di Mosca, con la positiva prima di *Zar Fedör Ioannovich*, la compagnia conobbe enorme successo con *Il gabbiano*. Alla base di questo rapido trionfo vanno posti non solo l'intesa visionaria dei suoi fondatori, il talento dei loro collaboratori e la loro capacità di adattarsi a richieste fino a prima inconcepibili, ma anche l'allinearsi di condizioni concrete essenziali per poter operare una ricerca artistica senza pressioni esterne, con uno spazio e un tempo dedicato, dove prediligere la qualità della proposta, in luogo della quantità. Non possiamo quindi non ricordare tra coloro che permisero il prosperare di quell'incredibile coesione comunitaristica che il Teatro d'Arte seppe poi sempre portare, come segno distintivo, nei propri spettacoli, le donazioni di Morozov, che si sobbarcò le spese dell'impresa di Puschino, e non solo<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>44</sup> L'usanza comune all'epoca in Russia voleva invece che ci fossero pochi elementi scenografici di ambientazione, stereotipici e ricorrenti, al fine di ridurre i tempi e i costi di produzione.

<sup>45</sup> Si pensi che dalla sua fondazione nel 1898, alla morte di Stanislavskij nel 1938, il Teatro d'Arte di Mosca produsse "solo" 48 spettacoli, una media di poco più di uno all'anno; cfr. Fausto Malcovati, pp. 191-192.

<sup>46</sup> Prima di togliersi la vita nel 1905, in seguito ad aspri dissidi con Nemrivoch-Danchenko, Morozov contribuì alla realizzazione del nuovo, attrezzatissimo teatro (con tanto di botole e spazi sotterranei, e della bellissima sala liberty ammirabile tutt'oggi); cfr. *ivi*, p. 45.

## Quadro storico e vicende editoriali

Prima di addentrarci nel cuore degli scritti di Stanislavskij sul Sistema, occorre fornire alcune coordinate storiche utili a delineare il quadro degli oltre trent'anni di ricerca ivi raccolti, e contestualizzare sul piano editoriale l'uscita dei suoi volumi.

Il periodo fino ad ora analizzato, quello che tra 1898 e 1906 vide affermarsi in Europa il mito del Teatro d'Arte di Mosca, attraverso una drammaturgia e una regia principalmente realistiche, viene definito da Malcovati «il periodo dei miracoli»<sup>47</sup>. Possiamo identificare altre due fasi nel percorso di Stanislavskij, la seconda che va dal ritiro finlandese del regista post-tournée centroeuropea alla Rivoluzione d'Ottobre del 1917, e quella conclusiva, dall'avvento del Socialismo alla morte del Maestro, nel 1938. La fase centrale viene considerata il periodo più controverso, dove gli spettacoli ottennero poco consenso dalla critica, che non comprese immediatamente i nuovi linguaggi sperimentati da Stanislavskij. Egli sentiva una forte necessità di innovare in quanto, a suo avviso,

il realismo, la vita di tutti i giorni, hanno fatto il loro tempo. È venuto il momento di portare l'irreale in scena. Bisogna rappresentare non la vita stessa, come si svolge nella realtà, ma come noi la sentiamo confusamente nei sogni, nelle visioni, nei momenti di esaltazione<sup>48</sup>.

Sulla base di questo impulso Stanislavskij si assunse la direzione e la responsabilità finanziaria del Teatro Studio, in seguito chiamato Primo Studio, affidando a Mejerchol'd la sua gestione. Lo scopo era quello di indagare un linguaggio antinaturalistico, inseguire una gestualità più astratta, formare un attore che fosse in grado di incarnare le idee, i rimandi, le allusioni di cui le drammaturgie simboliste erano intessute. Lo studio chiuse precocemente poiché in quel momento il Teatro d'Arte di Mosca non poteva permettersi uno sforzo economico interamente dedicato a ri-formare i propri attori, e lo stesso Mejerchol'd non aveva ancora maturato una consapevolezza degli strumenti del nuovo linguaggio sufficiente per produrre esiti spettacolari soddisfacenti. Tuttavia, l'interesse per questo tipo di ricerca rimase, tanto che Stanislavskij lavorò alle regie di diverse opere di autori simbolisti come Maeterlinck e Hauptmann, e studiò in questa chiave anche altri autori, come Ibsen, la cui componente “magica” e l'evocazione di simboli misteriosi di cui gli oggetti sono portatori sono centrali<sup>49</sup>.

Dal punto di vista attoriale, in questa fase il regista insistette molto sulla giustificazione interiore, poiché arrivò a ridurre all'osso la gestualità, spogliandola della sua esternazione convenzionale

---

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>49</sup> Cfr. George Steiner, *La morte della tragedia*, trad. it. G. Scudder, Garzanti, Milano, 2021 (tit. originale *The death of tragedy*, 1961).

quotidiana e portando la vita interiore del personaggio a sostenere l'intera azione scenica, quasi nell'immobilità o nell'astrazione di gesti formali inconsueti.

La ricerca di un linguaggio antinaturalistico accompagnò parallelamente anche lo studio delle scenografie: non a caso in questa fase di sperimentazione si colloca anche la problematica ma storica collaborazione con Cordon Graig per *Amleto* nel 1913<sup>50</sup>. È opportuno evidenziare come, al di là degli esiti dello spettacolo, la possibilità di riunire due personalità teatrali così celebri su uno stesso progetto testimoni il grande *appeal* internazionale riconosciuto al Teatro d'Arte di Mosca.

Le sperimentazioni simboliste furono utili per contro anche a dare nuova linfa a scelte drammaturgiche più tradizionali, come la ripresa di testi di Turgenev, Puskin e Goldoni. Furono diversi i principi e gli esercizi di concentrazione, sperimentati in quel periodo, a essere raccolti nel sistema: come il "cerchio di attenzione", l'attenzione rivolta al rilassamento, la respirazione e l'energia emanata dall'attore<sup>51</sup>. Stanislavskij deve la paternità di gran parte di questi elementi a un suo collaboratore, fondamentale in quel periodo, che lo assiste anche nelle regie di spettacoli come *Amleto*: Leopold Sulerzhitskij, detto Suler<sup>52</sup>. "Uomo di mondo", recentemente accostatosi al teatro dopo una vita di viaggi vissuti in solitaria, specialmente in Oriente, Suler si era formato una propria cultura di yoga e spiritualità orientale che affascinò Stanislavskij, desideroso di integrare queste competenze nel percorso della formazione dell'attore. Fu proprio Suler la figura che, dopo Mejerchol'd, fu alla base del Primo Studio, che diverrà poi l'autonomo Teatro d'Arte Secondo, nel 1924.

Alla sua morte nel 1916, uno dei suoi allievi più dotati, Vachtangov, decise di mettere in pratica gli insegnamenti del maestro, per tentare una via autonoma non più con professionisti ma con dilettanti. Nacque dunque il Terzo Studio, che andava a rivendicare la propria autonomia dal Teatro d'Arte, il quale aveva invece fondato il Secondo Studio pochi mesi prima. Il fine era quello di esplorare la drammaturgia contemporanea e formare una nuova generazione di attori alla luce delle scoperte di quegli anni. Lo Studio venne inglobato nel Teatro d'Arte di Mosca nel 1925, fornendo attori adatti ad affrontare la drammaturgia di Bulgakov, il terzo grande drammaturgo russo contemporaneo che, dopo Čechov e Gor'kij, scrisse per il Teatro d'Arte di Mosca.

Con l'avvento del regime socialista, a partire dal 1917 tutti i teatri passarono sotto il diretto controllo della Commissione Statale per l'Istruzione, con il risultato che ogni artista doveva conformare le proprie idee alla propaganda socialista. Da questo momento in avanti quindi la divisione interna fra

---

<sup>50</sup> Sullo spettacolo si veda "Un Amleto storico" in Fausto Malcovati, pp. 57 e ss.

<sup>51</sup> Vd. Stanislavskij, 1936, pp. 83-122.

<sup>52</sup> Per un approfondimento sulla sua figura si rimanda a Mel Gordon, pp. 22 e ss.

Studi e Teatro sarà sempre più marcata. Il Teatro d'Arte consolida le proprie radici naturalistiche e agli Studi viene affidata la parte di ricerca e di attività pedagogica<sup>53</sup>.

La necessità di trovare nuovi stimoli artistici in un ambiente politico sempre più opprimente, nonché di reperire nuovi fondi per finanziare gli Studi portò alle tournée in Europa nel 1922 e in America per le due stagioni successive. Come abbiamo visto, le tournée furono un successo clamoroso. Eppure permasero i dissidi interiori del Maestro, che considerava come le tradizioni del Teatro d'Arte avessero fatto il loro tempo e la gestione si fosse congelata, perché impedita a effettuare sul piano teatrale quello scarto generazionale che era invece così evidente sul piano storico:

quando recitiamo l'addio di Vershinin a Masha in *Tre sorelle*, mi sento confuso. Dopo tutto quello che abbiamo vissuto, non è più possibile piangere sul fatto che un ufficiale va e la sua innamorata resta. [...] Continuare il vecchio non è più possibile. Per cominciare il nuovo, manca la gente<sup>54</sup>.

E forse il "nuovo" che Stanislavskij auspicava sarebbe stato realizzato proprio dalla generazione che raccolse la sua eredità in America.

Ciò fu possibile a partire dalla pubblicazione nel 1924 dell'autobiografia del regista, *La mia vita nell'arte*. Con questa rilettura meditata di oltre trent'anni di ricerca teatrale, l'autore, mentre offriva una nuova epica autonarrazione al pubblico di lettori che già lo avevano ammirato in scena, nello stesso tempo poneva le basi per trattare metodicamente il Sistema di recitazione da lui indagato per decenni.

Nell'ultima fase della sua vita, infatti, Stanislavskij diresse pochi spettacoli e si dedicò anima e corpo alla sistematizzazione in forma compiuta dei suoi appunti. Il sistema editoriale degli Stati Uniti tutelava e retribuiva il diritto d'autore e gli permise di esprimersi davanti a un nuovo pubblico, numeroso e fortemente interessato alle sue ricerche. Fu quindi un incentivo economico, oltre che la volontà di raccogliere un lascito delle proprie idee sul teatro, a determinare lo sforzo con cui Stanislavskij si dedicò a *Il lavoro dell'attore su se stesso*, uscito negli Stati Uniti con il titolo *An actor prepares*, nel 1936<sup>55</sup>. Il testo, che attingeva principalmente alle scoperte degli anni tra 1906 e 1917, è scritto sotto la finzione letteraria di diario di uno studente di recitazione, Konstantin Nazvanov, che racconta delle lezioni e degli insegnamenti dei direttori (figure di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko).

---

<sup>53</sup> Cfr. *Dopo la rivoluzione* in Fausto Malcovati, pp. 81 e ss.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>55</sup> Il primo tomo del Sistema fu, nonostante le perplessità dell'autore, estremamente abbreviato per esigenze editoriali: cfr. prefazione di Stanislavskij, 1936, a cura di Fausto Malcovati.

Il secondo volume che avrebbe dovuto completare l'opera<sup>56</sup> rimase incompiuto ma, giunto ad una elaborazione avanzata alla morte dell'autore, fu pubblicato postumo prima nell'edizione russa, nel 1948 e, l'anno successivo, in quella americana. Come vedremo in seguito il gap temporale tra un volume e l'altro influenzerà marcatamente l'idea che del Metodo o Sistema Stanislavskij andranno a farsi le generazioni di artisti attive in quegli anni. Più conciso del precedente testo, *Il lavoro dell'attore sul personaggio* analizza alcuni procedimenti pratici per la preparazione di una parte, riportando, seppur ancora nella finzione letteraria del dialogo tra Torcov e allievi, esempi tratti dalle reali messinscene stanislavskiane di *Che disgrazia l'ingegno* di Griboedov, *Otello* di Shakespeare e *Ispettore generale* di Gogol.

Le proposte contenute nel volume costituiscono il testamento delle ricerche a cui l'autore lavorò negli ultimi anni della sua vita, soprattutto per quanto riguarda il tema delle "azioni fisiche". Fu questa l'ultima sua risposta a un teatro che vedeva l'attore sempre più *factotum*, sull'influenza della biomeccanica di Mejerchol'd, con la quale Stanislavskij propose di mettere al centro ancora una volta un'intima connessione attore-personaggio, ma con modalità diverse dal passato.

Il pubblico anglofono fu il primo ad avere accesso a entrambi i testi tradotti, prima ancora di quello russo. In Italia le prime edizioni tradotte risalgono rispettivamente al 1956 e al 1988<sup>57</sup>. Non è negli obiettivi di questa trattazione un'analisi dei motivi di tale ritardo nell'accoglienza del Sistema in Italia e in Europa in generale<sup>58</sup>. È tuttavia sicuramente rilevante notare come l'accordo con cui Stanislavskij cedette tutti i diritti di pubblicazione e traduzione delle sue opere all'editrice statunitense Elizabeth Reynolds, della Theatre Arts Books, fu decisivo affinché la traduzione americana del Sistema di Stanislavskij si imponesse come filtro decisivo per l'accesso alle opere del Maestro, creando un *gap* temporale con tutti gli altri paesi, che entrarono in contatto con il Sistema in ritardo rispetto ai colleghi americani.

## La "psicotecnica" e l'"io sono"

Il presente volume, come del resto quelli che seguiranno, non hanno nessuna pretesa di scientificità. Hanno soltanto uno scopo pratico. Rappresentano soltanto il tentativo di trasmettere quello che io ho imparato nella mia lunga esperienza di attore, regista, pedagogo<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> Ai due testi dedicati alla creatività dell'attore Stanislavskij avrebbe voluto affiancarne uno sul tema del pubblico; cfr. *introduzione* a Stanislavskij, 1936,

<sup>57</sup> Cfr. Fausto Malcovati, pp. 139-141.

<sup>58</sup> Per un approfondimento sulle differenze tra la versione americana e le successive edizioni europee rivedute, vd. *ibidem*.

<sup>59</sup> *Introduzione*, Stanislavskij, 1936,

La ricerca di Stanislavskij parte dalla constatazione che l'arte della recitazione sia, per sua natura, ineffabile, poiché legata all'ispirazione momentanea, effimera, poiché legata all'istante presente, e d'altro canto per questo così difficile da suscitare, perché il suo oggetto è la vita in scena.

Come racconta anche in *La mia vita nell'arte*, Stanislavskij aveva apprezzato e analizzato le performances di grandi attori come Eleonora Duse e Tommaso Salvini, indagandone la creatività. Nelle problematiche legate alla propria esperienza, prima sul palco, e poi come regista e pedagogo, non si era mai trovato a dubitare, per principio, della possibilità di ciascun attore, compatibilmente con il proprio talento, di creare la vita in scena. Ciò che invece stimolò le sue indagini, poi confluite nel Sistema, era la ricerca di una continuità di rendimento attoriale; la capacità di saper consapevolmente eccitare, attraverso accurati strumenti tecnici, la creatività dell'attore, raggiungendo un livello di costanza professionale paragonabile a quello di altri artisti i cui oggetti d'arte sono più tangibili.

L'ideale di attore di Sistema è quindi un artista che non sia né schiavo della propria ispirazione momentanea, l'"attore d'istinto", né legato ai *cliché* della rappresentazione esteriore, "l'attore rappresentativo"<sup>60</sup>. Si prospetta invece una terza via, radicalmente ancorata al materiale drammaturgico, per cui tutto ciò che compie in scena colui che recita deve avere una giustificazione e deve scorrere parallelamente sul piano interiore - le emozioni della persona-attore - ed esteriore, la composizione scenica dell'attore-personaggio<sup>61</sup>.

In questo primo volume, l'insieme degli strumenti utili a suscitare la simbiosi tra vita interiore dell'attore e restituzione esterna del personaggio viene definita "psicotecnica"<sup>62</sup>. L'intera prima parte del testo è influenzata da un lessico psicoanalitico e idealistico<sup>63</sup>, riferimenti culturali dell'autore. L'enfasi è posta sulla creazione dei sentimenti compatibili con il personaggio in scena; non ancora sulle azioni fisiche, come avverrà nel secondo volume, ma su quelle psicologiche. Questo non deve fare però pensare a un ripiegamento emotivo dell'attore, perché «in scena si deve agire sempre. Interiormente ed esteriormente»<sup>64</sup>.

L'obiettivo dichiarato è quello di una completa fusione tra la vita interiore dell'attore e quella del personaggio, uno stato di presenza artistica assoluta dove tutti e tre i "motori della vita psichica"<sup>65</sup> agiscano in sintonia, nella parte. Tale stato, che è il punto di arrivo del Sistema, viene chiamato "io sono":

---

<sup>60</sup> Cfr. Fausto Malcovati, pp. 140-142.

<sup>61</sup> In Stanislavskij, 1936, si parla di «sensibilità scenica interiore» e «sensibilità scenica esteriore».

<sup>62</sup> *Il metodo per attuare i sentimenti*, in Stanislavskij, 1936.

<sup>63</sup> Vd. "Introduzione" di Fausto Malcovati a Stanislavskij, 1948.

<sup>64</sup> Stanislavskij, 1936, p. 42.

<sup>65</sup> *Ivi*, pp. 240 e ss.

vuol dire che io esisto, penso, sento, vivo esattamente come il protagonista. In altre parole “io sono” porta all’emozione, al sentimento, a rivivere la parte. “Io sono” è la verità scenica in sintesi<sup>66</sup>.

Quali sono gli strumenti che un attore deve suscitare per raggiungere un tale stato di verità scenica? Gli stessi di cui dispone come essere umano e che orientano la sua interpretazione della realtà, ovvero *intelletto*, *volontà*, *sentimento*. Ciascuno di questi potrà non entrare in immediata sintonia con il materiale del ruolo, ma agendo di volta in volta per rafforzare la connessione dell’attore con la sua intimità, si potrà arrivare all’ideale compartecipazione di tali facoltà nell’atto creativo, ovvero «suscitare il subcosciente attraverso il cosciente»<sup>67</sup>. Laddove uno dei motori faticosi, potranno supplire coscientemente gli altri, portando avanti il processo. Di volta in volta un attore sarà attratto dal tema del testo, ma non riuscirà da subito a calarsi emotivamente nel personaggio, oppure viceversa avrà una forte intuizione della linea interiore, ma non una sufficiente conoscenza del testo per supportarla in tutta l’opera.

Nel corso della trattazione troviamo diverse vie di approccio per ciascuno dei “motori” essenziali nella “psicotecnica” di Stanislavskij, che costituiranno un punto di partenza per tutte le pedagogie successive. L’*intelletto* è la chiave cosciente, attraverso l’analisi della linea d’azione e la scomposizione del percorso del personaggio in compiti, per poter isolare momenti nel dramma su cui concentrarsi, senza perdere di vista il disegno generale, così da attivare l’ispirazione di volta in volta, al mutare degli obiettivi scenici. La *volontà* è la facoltà che permette di compiere queste azioni in scena, guidata dalla ragione e supportata dal *sentimento*. Il quale infine è la chiave per la connessione tra il personaggio e l’intimità dell’attore, attraverso la “memoria emotiva” e la “reviviscenza”. Facoltà ponte tra tutti e tre i “motori della vita psichica” è l’*immaginazione*<sup>68</sup>.

Quando riconosciamo che un attore è pienamente immerso nell’“io sono”, lo percepiamo intuitivamente, siamo attirati dall’espressione della vita scenica che lo sta attraversando. Da cosa ce ne accorgiamo? Dal fatto che non avvertiamo discontinuità tra l’esteriorità e l’interiorità, ovvero ogni piccolo gesto fisico racconta di un moto interiore, tanto che ci dimentichiamo che egli stia recitando. La coerenza delle azioni fisiche produce convinzione nell’attore e questa convinzione lo porta allo stato di coesione con il personaggio: l’“io sono”, appunto. L’esempio proposto è la performance di Eleonora Duse ne *La dama delle Camelie*, capace di raccontare di sé e del suo rapporto con Armando “senza niente”, solo seguendo la logica delle piccole azioni con cui scrive la lettera dell’addio<sup>69</sup>.

Stanislavskij è conscio che ogni attore utilizzi le proprie tecniche: il suo Sistema è una via come altre per *allenare* la capacità di creare la verità in scena. La grande recitazione avrà sempre un margine di

---

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>67</sup> Si noti la risemantizzazione di termini psicologici applicati alla recitazione; *ibidem*.

<sup>68</sup> Vd. lo schema della sensibilità scenica generale in Stanislavskij, 1936, qui in “Appendice”

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 149

inconscio che non si può controllare, ma solo *suscitare*, e a questo ambisce la sua “psicotecnica”. Essa legge nella natura le leggi della creazione e le ripropone in chiave razionale, mediate dall’intelletto. Non si tratta di un’invenzione personale, semmai di una traduzione utile ad attivare consapevolmente meccanismi già in atto nella naturale predisposizione organica e spirituale dell’uomo alla creazione: «nessun metodo può essere inventato, nasciamo con l’innata esigenza alla creazione dentro di noi. È un’esigenza naturale»<sup>70</sup>.

Questa concezione si sposa con la poetica realistico-naturalistica<sup>71</sup> per cui l’attore non fa altro che riprodurre sul piano artistico le leggi della natura umana, ovvero della vita, di cui propone un’imitazione corroborata da un’analisi e da uno studio minuziosi<sup>72</sup>. Ciò perché egli non può prescindere dalla propria umanità e dalle leggi che animano la sua vita e la realtà.

La connessione con l’intima umanità dell’attore, a prescindere dal tipo di drammaturgia studiata, sarà dunque la cifra trasversale del Sistema, perché punto di partenza filosofico imprescindibile; l’ossessione per la riproposizione dei meccanismi naturali sulla scena sarà lo stimolo per le continue ricerche del Maestro - e il terreno di confronto dei suoi eredi.

### **“Se creativi”, “circostanze date” e “immaginazione”**

Se la fusione dell’attore con il personaggio è il punto d’arrivo, come si innesca questo processo? Come può l’attore allenarsi a rappresentare la vita scenica di un altro, sentendola e aderendovi come fosse la propria? Il primo passo proposto da Stanislavskij è una tecnica fondamentale, che verrà ripresa anche da Strasberg<sup>73</sup>, e non solo, costituendo un riferimento per chiunque si accosti all’arte della rappresentazione. Per agire “come nella vita”, l’azione scenica deve essere fondata, vera, giustificata. Ovvero avere uno scopo e un motivo. La «leva che trasporta dalla realtà in un altro mondo, il solo nel quale possa una questione avvenire la creazione» è una «parola magica»,<sup>74</sup> che propone una semplice ipotesi, il “se”.

Il principio è elementare: come agirei io *se* mi trovassi in una certa situazione? Il “se” suppone che l’attore immediatamente si adopera, nella pratica, per risolvere. L’esempio che Torcov fa sperimentare agli allievi è di immaginare che dietro la porta dell’aula ci sia un pazzo pronto a entrare,

---

<sup>70</sup> Fausto Malcovati, p. 161; la cit. è dai diari di Stanislavskij.

<sup>71</sup> Da un punto di vista critico i due termini sono da considerarsi sinonimi; sul piano filologico tuttavia “naturalismo” è una parola più vicina alle concezioni generali dell’autore, mentre “realismo” identifica la fase 1898-1906.

<sup>72</sup> «Bisogna che abituino la loro attenzione a badare che si esegua con precisione tutto quello che la Natura esige, sul piano della creazione»; *ivi*, p.151.

<sup>73</sup> Vd. Strasberg, pp. 51 e ss.

<sup>74</sup> Stanislavskij, 1936, p. 50.

improvvisando la scena che, quando entra un loro compagno, ignaro della consegna, assume una logica, una coerenza e una verità immediate. Ciascun attore ha semplicemente dovuto rispondere allo stimolo: come mi comporterei *se* dietro quella porta ci fosse un pazzo, e *se* questo pazzo entrasse e così via. L'efficacia del "se" è spiegata da Torcov, colui che nella finzione del romanzo di formazione teatrale rappresenta Stanislavskij:

il "se" provoca nell'attore una attività interiore più che esterna, e ci riesce senza costrizione, ma con mezzi naturali. La parola "se" è l'urto, lo stimolo della nostra creatività interiore. È bastato che voi vi diceste: che cosa avrei fatto e come mi sarei comportato *se* l'avventura del pazzo fosse accaduta nella realtà? E subito la vostra capacità di azione si è risvegliata. Invece di rispondere al quesito postovi, siccome siete attori, vi è venuta voglia di agire. Non avete potuto resistere e vi siete messi a fare la prima cosa che vi suggeriva. È stato il vostro vero, umano, istinto di conservazione a dirigere le vostre azioni, proprio come succede nella vita reale<sup>75</sup>.

Credo che questa citazione basti per convincere alcuni critici del Sistema-Metodo, i quali ritengono che l'impostazione di recitazione naturalistica limiti l'attore ad attingere esclusivamente dal proprio vissuto emotivo. Come affermato da Lella Heins<sup>76</sup>, la tecnica dei "se", ereditata da Strasberg e allievi e in uso ancora oggi, costituisce uno dei fondamentali per gli attori nell'avvicinarsi al vissuto del personaggio attraverso l'azione. Rispondere emotivamente a una circostanza immaginaria, cambiare il proprio stato è già azione, perché un'adesione interna alla situazione da parte dell'attore immediatamente lo coinvolge ad agire come *se* ... lo sposta dal punto di vista di attore che recita a quello di essere umano che re-agisce a uno stimolo immaginario. Così emerge il personaggio perché agisce in scena con la stessa logica con cui agirebbe nella vita reale, e il pubblico, vedendo questa verità scenica, gli crede.

Per «agire come nella vita reale» occorre identificare le leggi che regolano il nostro agire in quella data situazione della vita reale. Stanislavskij collega così l'altro elemento fondamentale per avviare il processo creativo, le "circostanze date": in un dramma ci sono una serie di eventi che costituiscono il presupposto che chi recita deve interpretare per agire nei panni del personaggio. Esse sono date in anticipo e sono "imposte"<sup>77</sup> dall'autore. Eventi nella storia, relazioni tra i personaggi, luoghi, tempo, e situazioni, tutto ciò che l'autore utilizza per raccontare la vicenda rientrano tra le "circostanze date". Prima ancora che ad interpreti che recitano un'opera, il Sistema si rivolge ad allievi che studiano il proprio "strumento"<sup>78</sup>; pertanto l'invito è a riconoscere le circostanze che operano nelle situazioni in

---

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>76</sup> Vd. qui in "Appendice", "Intervista a Lella Heins", domanda 7.

<sup>77</sup> Malcovati fa notare come la traduzione letterale dal russo sarebbe "circostanze proposte", ma per rendere la doppia natura di precedenza e imposizione si è optato per la resa corrente "circostanze date"; cfr. Stanislavskij, 1936, p. 54.

<sup>78</sup> L'analogia attore-strumento è tipica di Strasberg, ma ci sembra di poterla applicare, in questo caso, anche alla pedagogia stanislavskiana; vd. qui in "Appendice", "Intervista a Lella Heins", domanda 12.

atto nella vita, a cominciare dalla stessa scuola di teatro, in cui il luogo, il momento della giornata, la relazione con compagni e docenti, i limiti imposti dagli spazi costituiscono una fonte primaria di giustificazione delle azioni dei ragazzi, i quali ogni giorno agiscono come se frequentassero una scuola di teatro.

Queste circostanze comuni sono però vissute diversamente da ciascun allievo a seconda di come abbia dormito la notte, dei voti che ha ricevuto negli esami o ad esempio se, svegliatosi in ritardo, è arrivato di corsa a lezione. Come ciascuna persona reagisce in modo personale alle circostanze della vita reale, così accade per i personaggi rispetto alle circostanze fornite dall'autore. La chiave per agire le circostanze e non solo conoscerle teoricamente è proprio il "se", "se" e "circostanze date" si completano: i "se" abitmano l'attore ad attivarsi, le "circostanze date" forniscono le giustificazioni all'azione. L'attore non deve solo comprendere intellettualmente le circostanze ma saper dar loro vita in scena e, attraverso i "se", esprimervi una verità delle passioni<sup>79</sup>. Gli elementi vengono analiticamente presentati come singoli, ma cooperano insieme alla creazione dell'"io sono".

Interessante notare come il primo limite che Stanislavskij pone agli attori, che potrebbe apparentemente minarne la libertà espressiva, è invece condizione essenziale per il circostanziarsi del loro compito fondamentale: comportarsi in maniera credibile davanti alle circostanze del dramma. Il motto, provocatorio, usato da Stanislavskij è «bandire dal Teatro (con la maiuscola) il teatro (con la minuscola)»<sup>80</sup>. Il Teatro come tempio dell'Arte nella sua visione oppugna ogni volgarità ed esteriorità forzata che non rispetti le leggi della creazione, che non sia immagine della vita (il teatro, con la minuscola). La vera azione interiore dunque, così come scritta e giustificata dal dramma, non dovrà snaturarsi per il solo fatto di essere svolta di fronte a un pubblico.

Lo stesso vale per i momenti di studio in cui agli attori viene richiesto "semplicemente" di sedersi, ma con una giustificazione, cioè secondo una circostanza data<sup>81</sup>. Certamente, infatti, l'attore non deve solo giustificare le proprie azioni in base al contenuto del dramma o dell'esercizio, ma anche in base a una serie di direttive spaziali, temporali, imposte dalla regia o dalla realtà in cui si trova ad agire. Il suo scopo è però quello di non scadere nell'esteriorità, di non far crollare l'illusione, ma, attraverso gli strumenti di memoria emotiva, immaginazione e analisi per obiettivi, inserire ogni gesto e azione nella prospettiva del personaggio. Già nel sedersi con uno scopo, naturalmente, senza gesti artificiosi, l'allievo attore si predispone a raccontare una storia, poiché si occupa di agire veramente e non di mostrare che recita.

Alla domanda di uno degli allievi che chiede cosa rimanga da creare all'attore, viste tutte le imposizioni stabilite da altri, Torcov risponde:

---

<sup>79</sup> Cfr. Stanislavskij, 1936, p. 55.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 40.

introduciamo nel testo di un altro il nostro sottotesto<sup>82</sup>! Stabiliamo noi, come comportarci verso persone e circostanze che sono state immaginate da loro. Filtriamo, tutto il materiale che riceviamo dall'autore e dal regista, lo rielaboriamo dandogli vita e completandolo con le nostre immaginazioni. Lo facciamo nostro, riviviamo fisicamente e psichicamente in esso; facciamo germinare dentro di noi le passioni vere; [...] e diamo corpo, attraverso le passioni e i sentimenti del personaggio, a tipi veri e caratteristici<sup>83</sup>.

Una definizione quanto mai completa e alta dell'arte dell'attore, a servizio dell'opera, e tuttavia artista e creatore fondamentale, col compito di incarnare i personaggi e di agire secondo la verità scenica. Da questo punto di vista Stanislavskij introduce una considerazione che sarà decisiva nel modo in cui, attraverso Strasberg e colleghi, avverrà l'"americanizzazione" del Sistema. È impossibile che, quando mettiamo in moto la nostra creatività, noi crediamo, di fatto, completamente alle circostanze, perché rimaniamo pur sempre noi stessi, consapevoli di star recitando. Per questo il *se*, l'ipotesi creativa, ci fa aprire a una verità di sentimento. Non importa che noi crediamo che gli oggetti di scena *siano* veri, ma che crediamo vero quello che *sentiamo* davanti ad essi<sup>84</sup>. È la connessione emotiva dell'attore che porta il pubblico a identificarlo come il personaggio.

Per attivare la verità di sentimento dei "se" e delle "circostanze date", all'attore è necessaria una facoltà fondamentale per la creazione: l'immaginazione. È opportuno allenarla fin dalle lezioni in quanto gli spazi che l'autore lascia liberi all'interpretazione sono molteplici. Se quello che accade in scena può essere facilmente decifrabile, spesso ciò che accade a un personaggio tra una scena e l'altra e il suo passato non sono descritti dall'autore. Poiché non si tratta di una vita reale ma di quella immaginaria, con cui l'attore si crea una visione della storia del suo personaggio, utile a farlo agire con più verità e convinzione in scena, l'immaginazione è la chiave di accesso per la creazione dell'"io sono". Pur inseguendo la logica e coerenza della natura, essa può aprire a mondi infiniti, i sogni, le fantasticherie, le suggestioni perché «la natura ha dato all'immaginazione molte più possibilità che alla realtà»<sup>85</sup>.

Pertanto Stanislavskij propone di tradurre le circostanze date in una serie di immagini corrispondenti che mettano in azione chi recita. L'attore deve contemporaneamente vedere ciò che si svolge in scena e ciò che accade nella sua immaginazione, che susciterà una reazione emotiva, supportando il "sottotesto".

Naturalmente, nella conoscenza immaginaria della vita del personaggio vanno fissati soprattutto i momenti chiave, gli eventi cruciali, e conosciute le circostanze ulteriori che completano quelle

---

<sup>82</sup> «Il sottotesto è la "vita spirituale", palese e interiormente sentita "di una parte", la vita che scorre ininterrotta sotto le parole del testo rattivandolo e giustificandolo per tutta la sua durata»; *ivi*, p. 350.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>84</sup> Cfr. *ivi*, p. 67.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 69.

dell'autore, al fine di giustificare l'azione scenica. Sebbene il principio sia fondamentale, la modalità con cui Stanislavskij spiega questi contenuti può apparire in qualche modo astratta, poiché influenzata in certa misura da un lessico idealistico e psicologico. L'obiettivo di Stanislavskij era giustificare le azioni degli attori secondo un'intima logica coerente con il dramma. Pur affermando le potenzialità infinite dell'immaginazione, le modalità con cui svolge questo principio rimangono sempre confinate alla lettera del testo, mentre nel Metodo, come vedremo, si andrà ad esplorare maggiormente la connessione dell'attore con il materiale, attraverso analogie più "libere" da ciò che ha scritto l'autore, purché supportino coerentemente la verità emotiva del personaggio<sup>86</sup>.

Uno spunto concreto che avrà grande fortuna nella versione americana del Sistema è la creazione delle domande basilari per analizzare la scena, le 5 W inglesi<sup>87</sup>, già introdotte da Stanislavskij: «le domande "chi, quando, dove, perché, a che scopo<sup>88</sup>, come" che ci rivolgiamo per risvegliare l'immaginazione ci aiutano a creare un quadro sempre più preciso della vita falsa e immaginaria che cerchiamo»<sup>89</sup>.

Per trovare un'efficace esemplificazione di tali principi, ci sembra opportuno prendere in considerazione le prove di *Otello* descritte in *Il lavoro dell'attore sul personaggio*. Quest'ultimo testo, successivo e di natura più pratica rispetto al primo volume, fornisce in modo molto chiaro esempi in atto del Sistema nella creazione degli spettacoli. Al lavoro sullo spettacolo negli anni '30 dopo che, in gioventù, lo aveva messo in scena nel ruolo del protagonista<sup>90</sup>, Stanislavskij vi applica le recenti scoperte del suo Sistema, proponendo un'analisi per compiti fisico-psicologici elementari. Essa va arricchita da un'analisi immaginaria del luogo e del tempo della vicenda, che completi la trama di tutte le circostanze non date dall'autore, ma essenziali a stimolare l'attore. Si viene così a proporre la tecnica della biografia dei personaggi, anch'essa ereditata, seppur poi modificandone le modalità, dal filone americano.

Ogni personaggio viene studiato come riscrivendone un romanzo anteriore alla prima scena del dramma, tanto i protagonisti quanto le comparse, come gondolieri o soldati<sup>91</sup>. Iago, ad esempio, viene presentato come il braccio destro di Otello, non nobile, un uomo semplice, rozzo, ma esperto di tattica militare. Egli alterna la bestialità tipica del soldato a una mitezza d'animo che rivela nel privato a Otello, per cui stravede come fosse un padre. I due condottieri dormono insieme nella stessa tenda,

---

<sup>86</sup> Si pensi per esempio alla tecnica della *substitution* utilizzata da Strasberg e allievi per personalizzare la relazione immaginaria dell'attore-personaggio con il proprio partner di scena: cfr. Susan Batson, *L'arte di formarsi come attori, e di costruire personaggi*, trad. it. Chiara Palmisciano, Dino Audino, Roma, 2014 (tit. originale *Truth. Personas, Needs and Flaws in the Art of Building Actors and Creating Characters*, 2006).

<sup>87</sup> Vd. qui in "Appendice", "Intervista a Lella Heins", domanda 21.

<sup>88</sup> Nella logica di Stanislavskij "a che scopo" concerne la giustificazione dell'evento della scena, implica quindi essenzialmente il "cosa accade", nella prospettiva del personaggio.

<sup>89</sup> Stanislavskij, 1948, p. 83.

<sup>90</sup> Cfr. *Parti di carattere* in K. S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*.

<sup>91</sup> Cfr. *La lezione di una comparsa* in Stanislavskij, 1948, pp. 166 e ss.

conversano di donne nelle notti insonni, si confidano; Iago è per Otello «il suo servo, il suo maggiordomo, e se necessario anche il mezzano»<sup>92</sup>, l'unico che nei momenti di malinconia sa come farlo sorridere. Iago ha il talento di sollevare gli animi dei soldati con le sue storie volgari, di sesso o di guerra. I soldati lo ammirano e lo invidiano, lo temono e lo rispettano. Ma nella sfarzosa Venezia, Iago non è certo a suo agio. Il colto Cassio è più adatto a quell'ambiente per la sua «mondanità e raffinatezza»<sup>93</sup>; per questo l'incarico di diplomazia con Brabanzio viene affidato a lui. Iago non sopporta lo smacco di essere stato scavalcato da un novellino e, per il dolore, si dà al vino e alle gozzoviglie. In questa situazione incontra Roderigo, in questa situazione gli sovviene alla mente un antico pettegolezzo per cui Otello e la moglie, Emilia, fossero amanti. In un momento di offuscamento Iago crede a ciò a cui vuole credere, e prepara il suo piano di vendetta.

Attraverso l'invenzione di una biografia immaginaria, l'attore è a conoscenza delle circostanze che giustificano le prime azioni compiute dal personaggio. È importante affidarsi a questa tecnica perché risveglia nell'attore il "trasporto artistico", la curiosità, l'emozione della storia, essenziali per stimolarlo ad agire realmente in scena:

non vi sembra dunque, che questo tipo di narrazione dell'opera sia di gran lunga più interessante della mera esposizione dei fatti? Se mi spingerete nuovamente a esporre il contenuto della tragedia, non solo sulla traccia dei fatti esteriori, ma badando all'essenza interiore, io riuscirò a inventare ancora qualcos'altro<sup>94</sup>.

Un attore che, stimolato dalla biografia di Iago, fosse a conoscenza del passato del personaggio, andrebbe a recitare la parte con maggiore consapevolezza. Azioni come l'ubriacatura o l'inganno a Cassio assumerebbero per lui una giustificazione non solo razionale, ma, attraverso l'immaginazione, emotiva e interiore. Facendo delle scelte motivate, egli arriverebbe in scena in grado di evitare i *cliché* di esteriorità, poiché avrebbe una motivazione implicita per i compiti fisici o psicologici da svolgere, e anche l'azione verbale sarebbe supportata da un sottotesto di immagini accuratamente preparato, utili a creare l'autenticità della vita scenica.

### **“Distensione muscolare” e “memoria emotiva”**

Nel presente paragrafo si propone l'accostamento di due principi che, nel Sistema, non vengono presentati in continuità; tuttavia, ci sembra opportuno accostarli in quanto costituiranno, con

---

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 152.

linguaggio e tecnica differenti, i fondamenti del Metodo elaborato da Strasberg. La rilettura che Strasberg propone di queste tecniche le prevede agire in simbiosi e ci sembra che questo collegamento sia implicito anche nella sistematizzazione di che ne fa in quanto, come abbiamo visto, la separazione delle parti è funzionale alla loro presentazione, ma l'obiettivo è una coesione finale.

L'attore è carico di tensioni. Deve esporsi davanti a un pubblico, venire giudicato dalla critica, rispettare le indicazioni del regista, ricordarsi la linea d'azione e il testo dell'autore. Tutte queste tensioni mentali sono anche fisiche e agiscono come un blocco alla sua creatività. Bisogna quindi, fin dagli anni della formazione, abituarsi a permanere in uno stato di rilassamento, tale da non paralizzare l'attività interiore. L'intuizione di Stanislavskij, probabilmente influenzato da Suler, è che «lo sforzo muscolare disturba la libertà di azione interiore, [...] finché c'è sforzo fisico non si può parlare di vere sensazioni, né di rivivere normalmente la vita spirituale di una parte.», motivo per cui «bisogna sistemare i muscoli in modo che non intralcino la libertà d'azione»<sup>95</sup>. La semplice, ma straordinaria idea di Stanislavskij consiste nel proporre, oltre al rafforzamento fisico e vocale tradizionale<sup>96</sup>, la “distensione muscolare” come base per la creazione. Anche l'atleta più agile o il cantante più virtuoso del mondo, se la tensione muscolare si impossessasse di lui durante la performance, vedrebbe le proprie capacità espressive ostacolate. Bisogna quindi allenarsi al rilassamento, quotidianamente, per abituare il corpo a essere in armonia con la vita interiore che stiamo ricreando, facendo da cassa di risonanza, libera, per la sua espressione.

L'ideale di perfezione armonica nei movimenti a cui tendere è l'animale, come il gatto, suggestione che verrà ripresa da diverse pedagogie del Novecento<sup>97</sup>: in lui nessun movimento è superfluo, nessuna tensione è di troppo, ma tutto è funzionale al movimento.

Anche la celebre “toiletta dell'anima” parte dal rilassamento. Essa consiste nell'insieme delle operazioni con cui l'attore si prepara accuratamente a recitare la parte, venendo in teatro ore prima così da predisporre interiormente ed esteriormente a incarnare il personaggio, con il grado di concentrazione fisica e spirituale richiesti. Si parte proprio dagli esercizi di “distensione muscolare”<sup>98</sup>. Vista la vastità di stimoli e principi variegati introdotti da Stanislavskij, la loro enunciazione pratica può, in qualche caso, non risultare approfondita. Sarà compito di chi si confronterà con il suo insegnamento mutuare nella pratica i principi appresi e specificarli in vista della propria visione del teatro.

Così avverrà per Strasberg che farà del rilassamento la chiave del suo Metodo. In effetti gli esercizi pratici di rilassamento di Stanislavskij come sentire i blocchi, localizzarli ed esprimerli a voce alta, o

---

<sup>95</sup> Stanislavskij, 1936, p. 110.

<sup>96</sup> Vd. *Il metodo per creare i personaggi*, *ivi*, pp. 257 e ss.

<sup>97</sup> Si pensi alla concezione di un attore dotato di “presenza”, fisicamente allenato, consapevole del proprio movimento, armonico, aggraziato nel “Terzo Teatro”; cfr. Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970.

<sup>98</sup> Cfr. Stanislavskij, 1936, p. 257.

stare disteso e, respirando, sciogliendoli, appaiono solo degli spunti di partenza, non molto approfonditi, su un principio fondamentale per l'arte dell'attore. Essi verranno sistematizzati e rielaborati dai suoi eredi, non solo americani, per renderli più efficaci nella pratica.

Come si è visto, tutti gli strumenti che il Sistema propone sono volti alla creazione della vita scenica e alla coesione attore-personaggio detta "io sono". In questo la "memoria emotiva" gioca un ruolo fondamentale. Sulla base della teoria psicologica di Ribot<sup>99</sup>, Stanislavskij afferma che «come la "memoria visiva" fa rinascere davanti alla vista interiore cose dimenticate, paesaggi, figure, persone, così la "memoria emotiva" fa tornare in vita sentimenti già vissuti»<sup>100</sup>. Quando un ricordo cambia il nostro stato emotivo, è perché la memoria dell'evento agisce sui nostri sentimenti, ci restituisce immediatamente delle passioni, che sono la reazione al pensiero legato a quel ricordo. Poiché lo scopo non è, come potrebbe essere in sede di psicoterapia, la ricostruzione specifica e minuziosa dell'evento, bensì la creazione artistica, la distanza temporale aiuta. Infatti, Stanislavskij ci dice che «il tempo è un ottimo artista: purifica i ricordi e li rende poetici»<sup>101</sup>.

Le questioni sul tema saranno approfondite nell'analisi del Metodo Strasberg, dove diverranno ancora più fondamentali che nel Sistema. Ci basti nel frattempo citare, per corroborare questa impostazione di distanza temporale dal ricordo come fertile in chiave creativa, un'attrice premio Oscar come Shelley Winters che consigliava agli attori di far passare almeno tra i cinque e i sette anni prima di rivivere un evento traumatico in scena<sup>102</sup>.

La "memoria emotiva" apre l'attore a un'esperienza personale, unica ed originale. Infatti

l'attore può rivivere solo le sue emozioni personali. [...] Si può affittare un abito, un orologio, ma non si può prendere in prestito da un altro uomo o da una parte i sentimenti. Il mio sentimento appare esclusivamente a me, il vostro a voi. Si può intuire, capire una parte, entrare nella situazione, agire come il personaggio. Questa azione creatrice rievocherà nell'attore esperienze analoghe a quelle della parte, ma saranno sentimenti suoi, dell'attore, e non del personaggio inventato dal poeta<sup>103</sup>.

Non importa l'origine, se sia attraverso emozioni estemporanee frutto di ispirazione, o dell'uso di tecniche come la "memoria emotiva": in ogni caso l'attore di Sistema, come anche poi quello di Metodo, non può prescindere dalla verità del sentimento. Gli eventi da cui trarre ispirazione, che suscitino in lui una reazione emotiva, possono essere secondo Stanislavskij di tre tipi: eventi vissuti come spettatori, eventi di cui siamo protagonisti o eventi di cui leggiamo o che abbiamo sentito

---

<sup>99</sup> Théodule Armand Ribot (1839-1916), uno dei membri più influenti della scuola dello sperimentalismo psicologico, fu tra i riferimenti espliciti di Stanislavskij nell'elaborazione di concetti come la "memoria emotiva": cfr. *ivi*, p.173.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>102</sup> Cfr. qui in "Appendice", "Intervista a Lella Heins".

<sup>103</sup> Stanislavskij, 1936, p. 183.

raccontare<sup>104</sup>. La memoria emotiva può attivarsi per tutti e tre i casi, con l'ausilio dei "se" e delle "circostanze date", che l'immaginazione collega al sentimento.

Un esempio di come la memoria emotiva legata a un ricordo personale possa essere la chiave per una creazione artistica spontanea e vera ci viene offerta nel capitolo sull'inconscio<sup>105</sup>. In questo caso una studentessa, che aveva perso un bambino, si trova, per coincidenza, a recitare una scena dove avvenivano l'abbandono e la morte del figlio. La scena commuove tutti i presenti, la natura e l'inconscio operano in simbiosi poiché l'attrice sta rivivendo involontariamente il suo ricordo e mettendolo nei compiti fisici richiesti dalla scena. La sfida di una professionista consiste però poi nel saper riprodurre con la stessa verità ed efficacia questo processo. Quando all'attrice Vera viene chiesto di rifare la scena seguendo le direttive di Torcov, svanita l'ispirazione inconscia, ella non recita più come con un bambino vivo ma «con un pezzo di legno nella tovaglia» (l'oggetto di scena che rappresentava il bambino nella culla)<sup>106</sup>. L'illusione è crollata, lei stessa non è stata in grado di riattivare quella verità del sentimento immediata, tale che chiunque, vedendola, aveva potuto credere che stesse abbandonando il proprio bambino. A questo punto è necessario l'intervento dell'insegnante che l'aiuta a prendere coscienza dell'evento emotivo che l'ha connessa con la scena, attraverso i "se". Pur non essendo Torcov a conoscenza del vissuto dell'allieva, le circostanze su cui la fa lavorare toccano nel vivo la sua esperienza personale. Questo la riattiva emotivamente, portandola a rifare la scena in modo vero, credibile, emozionante. Per il Maestro dunque non è importante come si raggiunga questo tipo di ispirazione, ma che «la memoria conservi le esperienze vissute, e che una "spinta", data al momento opportuno, le rievochi»<sup>107</sup>.

Trovo che l'episodio riassume in modo chiaro la potenza della "memoria emotiva", sia per l'attore che per lo spettatore. È responsabilità dell'attore conoscere le proprie esperienze ed emozioni per arrivare a "mappare" le zone di risonanza emotiva, così che, essendone consapevole, possa attingervi volontariamente. Tuttavia, come nella scena di Vera con il bambino, talvolta se l'attore è aperto e rilassato, e si occupa dei suoi compiti scenici, possono emergere collegamenti emotivi intuitivi, inconsci, che rendono imprevedibile la sua performance, arricchendola, spesso, di quella qualità estemporanea tipica della recitazione di qualità, che la "psicotecnica" vuole allenare.

L'attore ha però a disposizione non soltanto il proprio vissuto ma anche, come accennato, esperienze di cui è spettatore o di cui ha notizia tramite libri, giornali e racconti. Nella conclusione del capitolo dedicato alla "memoria emotiva" Stanislavskij esprime un accorato invito agli attori affinché stimolino continuamente la propria curiosità e cultura, perché possano costantemente ampliare gli

---

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 196.

<sup>105</sup> *L'inconscio nella sensibilità scenica dell'attore*, *ivi*, pp. 273 e ss.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 290.

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 291.

orizzonti del proprio sentimento e la propria conoscenza della vita. Per raggiungere il vero in scena, chi recita deve osservare a fondo la realtà e farsi toccare da quante più esperienze possibili, sia vissute direttamente che da altri. Egli non può quindi «osservare la vita da uomo qualunque», ma «approfondire il significato della vita che lo circonda»<sup>108</sup>. L'attore, nella concezione di Stanislavskij, è chiamato non solo a cercare la verità scenica, ma anche a inseguire una vita fuori dal palco quanto più possibile intensa, ricca di stimoli emotivi e immaginari, piena, poiché la sua missione è fare sintesi di quanto ha percepito attraverso la sua arte.

È interessante, per il percorso di questa trattazione, evidenziare il momento che Stanislavskij identifica come cruciale per maturare questa concezione dell'attore in rapporto alla propria vita:

quando Čechov scrisse *Il gabbiano*, completamente dominato dall'influenza dell'epoca nuova, il materiale creativo precedente si dimostrò insufficiente. Bisognava penetrare più profondamente nella vita di tutta la società, di tutta l'umanità, in cui agivano nuove, più complesse correnti<sup>109</sup>.

Lo stesso Stanislavskij riconosce a Čechov il merito di aver saputo penetrare nella natura umana della società del tempo con tale visione, e precorrendone le trasformazioni con tale anticipo, che lui stesso come interprete si è dovuto interrogare più a fondo per comprendere l'essenza del suo messaggio. La provocazione di Čechov ha dato modo a Stanislavskij di indagare l'umanità a un livello ulteriore, da cui è sgorgata la spinta originaria che ha dato vita al mito del Teatro d'Arte di Mosca.

La chiamata che, sullo spunto della “memoria emotiva”, Stanislavskij rivolge agli attori è di esplorare e onorare ogni forma di umanità, la vita dei singoli, quella delle società, in città e in provincia, di tutti i popoli e di tutte le nazioni, e perfino di ogni epoca, perché i drammi trattano delle vite presenti, ricordano quelle passate e sognano quelle future. Trasformare questo materiale di conoscenze e fantasie in un vivo materiale emotivo è la sfida principale dell'attore, poiché «dalle sue esperienze personali e transitorie, egli crea un mondo di immagini poetiche, di idee luminose, che vivranno eternamente per tutti»<sup>110</sup>.

### **“Reviviscenza” e “personificazione”, verso una sintesi**

L'attore vive, piange e ride in scena, ma piangendo e ridendo osserva il suo pianto e il suo riso. In questa duplice vita, in questo equilibrio tra vita e finzione sta l'arte dell'attore<sup>111</sup>.

---

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 200.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 201.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 260; cit. da Tommaso Salvini, *Qualche pensiero sull'arte teatrale*, «Artist», n. 14, 1894.

Fino ad ora abbiamo preso in analisi soprattutto elementi del Sistema inerenti la “sensibilità scenica interiore”. Il percorso tracciato fin qui<sup>112</sup> è stato, seppur in modo non sempre consequenziale e pedissequo, attinto alla sfera della “reviviscenza”<sup>113</sup>. Con questo termine, celebre e discusso, si intende l’approccio che dall’immaginazione, attraverso i se e le circostanze date, la “memoria emotiva”, l’analisi per compiti e obiettivi e infine lo studio del tempo-ritmo, procede a creare la connessione attore-personaggio vissuta secondo l’autenticità del sentimento<sup>114</sup>. Essa riassume la chiave del primo volume del Sistema, quella che si può ritenere la componente più originale di Stanislavskij alla pedagogia teatrale, che mai prima di allora aveva sistematicamente tematizzato i procedimenti interni, “da dentro a fuori”, con cui l’attore crea in chi lo guarda l’illusione di vivere nel personaggio.

Accanto a questi elementi, Stanislavskij introduce un intero ambito di studio per l’attore, riguardo alla “sensibilità scenica esteriore”, chiamato “personificazione”. Con ciò si intende quel sistema di abilità utili a svolgere una caratterizzazione esteriore del personaggio, obiettivo raggiunto a partire da un processo di “distensione muscolare”, di allenamento dell’apparato fisico e vocale, di studio dei compiti fisici nella scena.

Se la novità dell’impostazione di Stanislavskij emerge soprattutto per quanto concerne la “reviviscenza”, è tuttavia importante notare come il Maestro proponga un’integrazione di interiorità ed esteriorità sia nella formazione dell’attore, che nella sua vita professionale. Si reintroduce così, attraverso la citazione di Salvini, l’antico concetto di paradosso dell’attore esposto da Diderot<sup>115</sup>. L’ideale di immedesimazione auspicato da Stanislavskij non ha nulla a che fare con un cieco rapimento mistico dell’attore: questi deve sempre rimanere consapevole della propria creazione e gestire la propria gestualità, dosare le proprie energie e la propria espressività in funzione della “prospettiva del personaggio”, di cui rimane artefice e regista.

A contribuire alla consapevolezza nella composizione scenica dell’attore sono i principi della suddivisione del testo per azioni, compiti, obiettivi e l’individuazione del “tema principale”. Sia da un punto di vista fisico, che psicologico, nel corso di un’opera, a sua volta suddivisa in atti, scene, e frammenti, costantemente l’attore si trova ad agire secondo una logica. Sappiamo che ogni azione deve essere motivata e giustificata dalle circostanze, e che, se l’attore si occupa di svolgere i propri compiti fisici e psicologici basilari, uno dopo l’altro, connettendosi e rimanendo presente, cioè in

---

<sup>112</sup> L’unico elemento proprio della personificazione fin qui analizzato è la “distensione muscolare”.

<sup>113</sup> In russo *perezivanie*. Per un approfondimento sulla traduzione dal russo all’italiano del termine si rimanda a Fabio Mollica, *Del significato di perezivanie in Stanislavskij*, in “Teatro e Storia” n.2, Il Mulino, Bologna, 1991.

<sup>114</sup> Cfr. Fausto Malcovati, p. 168.

<sup>115</sup> Denis Diderot, *Il paradosso dell’attore*, a cura di Paola degli Esposti, Dino Audino, Roma, 2014 (tit. originale *Paradoxe sur le comédien*, 1830).

contatto con se stesso e i partner<sup>116</sup> (siano essi oggetti scenici, lo spazio, il pubblico o i compagni attori), potrà predisporre alla creazione dell'“io sono”.

Tuttavia, c'è un elemento basilare che dà luce retrospettivamente all'intera sequenza di azioni compiute dal personaggio nel dramma e che agisce come un motore che lo guida per tutto il suo itinerario: si tratta del “tema principale” o “supercompito”. Espresso sotto forma di volizione, così da attivare attraverso la volontà e l'intelletto anche il sentimento, il “tema principale” deve essere presente per tutta la durata dello spettacolo, fornire senso alle sue sezioni e delineare l'obiettivo che mette in prospettiva la linea d'azione del personaggio.

La doppia natura della performance, a un tempo immedesimata e distaccata, emerge dal momento in cui l'attore è a conoscenza del “tema principale”, sebbene lo lasci affiorare nella sua pienezza soltanto nelle scene conclusive. L'attore deve saper gestire la linea d'azione in modo da muovere coerentemente secondo la volontà fondamentale del suo personaggio, modulando la propria esteriorità, stimolando la propria interiorità, a partire da una profonda consapevolezza del suo ruolo nel dramma, nonché dei diversi momenti che è chiamato ad esprimere.

Stanislavskij stesso ci fornisce un esempio personale di come, cambiando il “tema principale”, cambi l'intera visione del personaggio e persino dello spettacolo. Recitando Argante, protagonista nel *Malato immaginario* di Molière, egli ricorda:

avevamo preso la commedia in modo elementare e ce l'eravamo cavata col problema principale: “voglio essere malato”. Ma più mi sforzavo di fare il malato e meglio mi riusciva, e la satira stava trasformandosi nella tragedia di un uomo veramente malato.

Ben presto ci siamo accorti dell'errore e abbiamo cambiato il problema principale in “voglio che mi credano malato”. E subito è saltato fuori il terreno adatto alla commedia, si è creato il terreno adatto alla satira di Molière<sup>117</sup>.

Evidentemente la differenza tra questi due “temi principali” non è solo un'idea astratta, ma uno stimolo trasversale che è in grado di mutare radicalmente il linguaggio espressivo adottato dall'attore, oltre alla sua visione interiore del dramma.

La forza del Sistema fu proprio quella di integrare innovazione e tradizione. Non a caso tra i riferimenti principali citati, ci sono Salvini e Duse, due attori ancora fortemente radicati nell'Ottocento, eppure così talentuosamente anticipare, in atto, i contenuti poi elaborati, in sede teorica, da Stanislavskij, a partire anche dalle loro performances<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> Vd. concetti, sperimentati con Suler, come: contatto, autocontatto, attenzione, radiazione in *Il metodo per attuare i sentimenti*, Stanislavskij, 1936.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 264.

<sup>118</sup> Sul rapporto di Stanislavskij con chi, come Salvini, ispirò le sue ricerche sulla “verità scenica” vd. Fausto Malcovati, p. 190.

Non deve quindi passare inosservata l'attenzione dedicata nel volume all'allenamento fisico e a quello vocale. L'attore deve ampliare la sensibilità del proprio strumento non solo dal punto di vista interiore, ma anche esteriore. Deve allenare la propria flessibilità fisica per restituire esternamente il segno di quella emotiva. Il fisico deve essere tonico, sciolto, prestante, così la voce, varia nei timbri, agile e chiara nell'articolazione e nella dizione<sup>119</sup>. Così potrà aver luogo la perfetta sintesi fra "sensibilità scenica interiore" e "sensibilità scenica esteriore", due concetti in realtà inscindibili, e l'arte della "reviviscenza" essere rafforzata, chiarita ed espressa mediante i meccanismi della "personificazione". Non è casuale che Stanislavskij citi gli elementi di caratterizzazione del personaggio solo in un secondo momento (idealmente nel secondo anno di corso degli allievi), dopo già aver affrontato esaustivamente il lavoro interiore della "psicotecnica". Se infatti essi possono contribuire ad esprimere i sentimenti del personaggio, senza una base di verità scenica, si assisterebbe solo a una finzione, meccanica e innaturale, artificiosa e, secondo l'ideale di Stanislavskij, persino volgare. Dando la priorità all'effetto scenico piuttosto che alla sua autenticità, si compirebbe infatti un atto di vanità, andando, per parafrasare la famosa frase del Maestro, ad amare noi stessi nell'arte invece che celebrare l'arte presente in noi stessi<sup>120</sup>.

Come abbiamo visto dunque, l'interprete deve sapersi dosare e saper unificare il lavoro psicologico interiore, secondo la prospettiva del personaggio, con quello esteriore, di attore consapevole dei diversi momenti del dramma. Al termine del primo volume, tale processo viene sintetizzato con il nome di "prospettiva". Con questo termine l'autore intende realizzare una fusione tra la prospettiva logica, emotiva e artistica che l'autore ha disegnato nella sua opera<sup>121</sup>. L'attore deve essere a conoscenza dell'intero dramma, comprenderne lo sviluppo consequenziale, contenuto nel testo, intuirne i sentimenti del "sottotesto" e comprenderne lo stile, la forma artistica che l'autore ha scelto, per esprimerla coerentemente<sup>122</sup>.

La conoscenza della "prospettiva del personaggio" consente all'attore anche di comprendere lo sviluppo della sua parte, e la sua funzione nel dramma "da fuori". Potrà così rafforzare la propria consapevolezza dei vari momenti del testo, dando un significato specifico a ogni nucleo, economizzando le energie e utilizzando questa conoscenza come contenitore della "reviviscenza" e come meccanismo nobilitante dell'"io sono". Pertanto la prospettiva sul ruolo è definita nell'insieme "prospettiva dell'attore-personaggio"<sup>123</sup>.

---

<sup>119</sup> Cfr. *Il metodo per creare i personaggi*, *ivi*, pp. 257 e ss.

<sup>120</sup> Vd. *ivi*, p. 18-39

<sup>121</sup> Cfr. Fausto Malcovati, p. 165.

<sup>122</sup> L'ideale di attore colto e intellettualmente consapevole è fra le innovazioni del Teatro d'Arte di Mosca; cfr. il paragrafo di questa trattazione. "Una riforma trasversale: le condizioni materiali".

<sup>123</sup> Stanislavskij, 1936, pp. 406-413.

L'espressione di questi principi ci sembra rilevante anche per scagionare Stanislavskij dall'accusa che, erroneamente, gli verrà mossa in seguito, di esser stato l'ideatore di un Sistema che porta gli attori a immedesimarsi nella parte, senza preoccupazione alcuna per la forma esteriore. Sul tema, di per sé molto vasto, che citeremo nel capitolo secondo, si rimanda alle illuminanti conferenze di Robert Lewis in *Method or madness*<sup>124</sup>.

Nel primo volume del Sistema l'enfasi è certamente più marcata sulla creazione dei sentimenti, sezione che va integrata con gli spunti più "tradizionali" sulla caratterizzazione. Ai fini della presente trattazione, non ci è sembrato opportuno approfondire nello specifico le tecniche e gli esercizi di questa seconda metà de *Il lavoro dell'attore su se stesso*, ma affermarne i principi: preferiamo concentrarci più sui principi che sugli esercizi, in modo da preparare il terreno per un più ampio confronto con la proposta di Strasberg<sup>125</sup>. Inoltre, riteniamo che sia soprattutto la sezione inerente alla "psicotecnica" ad avere seguito in America e a costituire la cifra di novità di Stanislavskij.

Prima di concludere questa parte dedicata al primo volume del Sistema, è bene introdurre un concetto che, come Lewis analizzerà<sup>126</sup>, esemplifica la doppia prospettiva di lavoro interiore-esteriore: il "tempo-ritmo".

Questo concetto si trova nel capitolo subito successivo a quello intitolato "La prospettiva dell'attore e del personaggio". Dopo aver passato in rassegna una serie di esercizi e accorgimenti per la corretta emissione della voce<sup>127</sup>, qui l'attenzione dell'Autore si sposta al ritmo con cui le azioni vengono svolte. Il punto di partenza è, come sempre, attinto dalla vita: «ogni nostra azione, passione o sensazione, in scena come nella vita è regolata da un tempo-ritmo»<sup>128</sup>. Sia ciò che sentiamo dentro di noi, che ciò che accade fuori seguono una loro misura musicale specifica. Se stiamo correndo o camminando il metro della nostra azione fisica sarà agli antipodi, così come se, sul piano interiore, stiamo rivivendo un lutto o stiamo preparandoci per un incontro galante per cui non vediamo l'ora. La dimensione fisica e psichica trovano qui una fusione, i cui sviluppi saranno esaminati nel secondo volume del Sistema.

Quando ci accostiamo a un dramma, le "circostanze date" dall'autore ci forniscono un "tempo-ritmo" in cui collocarci. Possiamo intuitivamente comprenderne la misura e agire secondo la logica della scena, oppure il processo può essere svolto anche nella direzione contraria: partendo da un dato

---

<sup>124</sup> Il cofondatore dell'Actors Studio si premura di distinguere l'opera di Stanislavskij dall'eredità, spesso travisata, che ne è stata tratta, con una serie di conferenze aperte al pubblico: cfr. Robert Lewis, *Method – or madness?*, Samuel French Inc., New York, 1958.

<sup>125</sup> Per un elenco dei principali esercizi di Stanislavskij e allievi vd. Mel Gordon.

<sup>126</sup> Vd. Robert Lewis, *Method – or madness?*, cit.

<sup>127</sup> Stanislavskij, 1936, pp. 326-406.

<sup>128</sup> Fausto Malcovati, p. 166.

“tempo-ritmo” imposto esternamente, possiamo connetterci con la natura interna delle circostanze<sup>129</sup>. Il “tempo-ritmo” è quindi una chiave di accesso alla memoria emotiva, che può essere sollecitata a partire dall’esteriorità. Infatti, è strettamente collegato alla vita, in quanto «quando c’è *vita* c’è *azione*, e quando c’è *azione*, c’è *movimento*, c’è *tempo* e quando c’è *tempo* c’è *tempo-ritmo*»<sup>130</sup>.

L’attore deve essere consapevole del cambio nel “tempo-ritmo”, non solo nel passaggio tra le scene, ma anche internamente a esse. Se pensiamo ad azioni composite come quella di un attore che, preparandosi per andare in scena, ripete la parte (seguendo il ritmo dei versi), cammina nervosamente per la stanza, e si veste con il costume (cercando di essere accurato), sono contemporaneamente presenti tre diversi “tempo-ritmo” che agiscono sul piano fisico ed emotivo<sup>131</sup>. Il concetto si estende anche alla complessità degli spettacoli, in cui la mancata identificazione di un tempo-ritmo generale conforme all’opera ha un ruolo fondamentale nel determinare l’inefficacia della performance.

Ma questo elemento, così importante e originale, non può essere imposto a tavolino: è qualcosa che, quando collegato al senso del vero, viene percepito come intimo, fortuito, estemporaneo. Un attore può intuitivamente fondersi con il personaggio, dando al pubblico la sensazione di dilatare il tempo a seconda della verità delle sensazioni che sta esprimendo. Come per ogni tecnica proposta nel testo, Stanislavskij lascia aperta la porta all’improvvisazione, all’emergere spontaneo del talento dell’attore. Le risorse che la “psicotecnica” suggerisce, sono utili a richiamare consapevolmente i procedimenti, e ad allenarne l’efficacia, ma l’atto scenico rimane in sé misterioso, mutevole ed effimero, perché ciò pertiene alla natura stessa della “reviviscenza”. Quando questo processo ha buon fine, l’attore percepisce, in qualche modo, la coerenza delle proprie azioni secondo un “metronomo interiore”. Allora “tempo-ritmo” e sentimento non sono più due esperienze separate, ma sintetizzate nella misteriosa e affascinante ispirazione dell’attore-personaggio che raggiunge l’“io sono”.

Per concludere la nostra analisi del primo volume del Sistema, ci sembra opportuno riprendere un contenuto presentato in precedenza: l’aspetto etico. Abbiamo visto come alla base del sodalizio tra Stanislavskij e Nemirovich-Danchenko ci fosse una comune visione etica, concernente le condizioni materiali dell’attore e dell’ambiente teatrale, ma anche gli aspetti spirituali. L’ordine, la disciplina, la professionalità, la mentalità collaborativa e solidale sono elementi essenziali, non meno importanti dei diversi aspetti tecnici, e anzi alla base di essi, a cui Stanislavskij dedica un intero capitolo<sup>132</sup>. Il *Lavoro dell’attore su stesso* non è un prontuario di formule da applicare, ma una proposta trasversale sul fare teatro, la fotografia di un’esperienza storicamente collocata, in cui tutti gli elementi si

---

<sup>129</sup> Tra i registi che hanno fatto uso di questa tecnica, utilizzando perfino il metronomo, Gabriele Vacis: cfr. *Sviluppare una pratica dell’attenzione, quel che il teatro può insegnare al lavoro sociale*. Intervista a Gabriele Vacis a cura di Roberto Camarlinghi, animazione sociale.it.

<sup>130</sup> Stanislavskij, 1936, p. 424.

<sup>131</sup> Cfr. Fausto Malcovati, p. 167.

<sup>132</sup> *Etica e disciplina* in Stanislavskij, 1936, pp. 494-511.

richiamano armonicamente alla luce di una visione elevata dell' arte e del teatro. Pertanto, per essere come sacerdoti della messinscena non si può che cominciare prendendosi cura del proprio ambiente di lavoro:

non si può entrare a teatro con le scarpe sporche. [...] Pulitevi le suole prima entrare, lasciate il fango fuori dalla porta. Lasciate in anticamera, insieme alle soprascarpe, tutte le piccole preoccupazioni, i fastidi, le meschinità che avviliscono la vita quotidiana. Un nostro grande attore diceva: un vero sacerdote sente costantemente la presenza dell'altare, quando è nel tempio. Il vero attore deve sentire costantemente la presenza del palcoscenico. Chi non è capace non sarà mai un vero attore<sup>133</sup>.

### **In principio era l'“azione fisica”**

Stanislavskij è passato alla storia per la creazione di un metodo di recitazione completo e trasversale, sempre orientato a quello che Malcovati definisce «il suo grande unico sogno»<sup>134</sup>, il raggiungimento della verità scenica. Le modalità con cui formulò gli strumenti migliori per realizzare in scena il proprio ideale furono da lui continuamente messe in discussione, in una ricerca perenne, fatta di sperimentazioni, di incontri e influenze diverse, di nuovi approcci al tema, sempre in linea con la propria visione del teatro, e del mondo.

L'ultima tappa del percorso creativo di Stanislavskij ci porta agli anni '30 quando il Maestro, ormai fortemente cagionevole e negli ultimi anni della sua vita, sperimentò l'innovativo metodo delle azioni fisiche. Egli arrivò a riconoscere che troppo tempo si era dedicato a quelli che erano i preliminari della recitazione, poiché i programmi sperimentati dagli inizi fino al 1931 e confluiti ne *Il lavoro dell'attore su se stesso* erano destinati a formare i giovani attori principianti, prima del loro ingresso nel cast del Teatro d'Arte.

Quando nel 1931 si decise di mettere in scena *Che disgrazia l'ingegno!* di Griboedov, testo classico della cultura russa contemporanea che era compatibile con la censura del regime socialista, Stanislavskij disponeva di un gruppo di attori già formati ed esperti, che avevano assimilato i procedimenti della “psicotecnica” ed erano preparati per testare un nuovo, più moderno, approccio<sup>135</sup>. Il termine “azioni fisiche”, era già comparso a partire dal 1916, ma andò assumendo un nuovo e distinto significato solo in questa fase. Lo spunto di partenza fu dato dalla necessità di trovare un metodo di lavoro che, pur puntando alla verità scenica, sopperisse alla lentezza delle prove, tipica del processo di ricerca interiore che il Sistema prevedeva.

---

<sup>133</sup> Cit. di Stanislavskij in Fausto Malcovati, p. 170.

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>135</sup> Cfr. Mel Gordon, p. 135.

Stanislavskij pensò così di proporre ai suoi attori professionisti, prima di cercare il sentimento corrispondente al personaggio, di organizzare la scena secondo azioni fisiche, coerenti con le circostanze date e di svolgerle una per una. L'idea alla base era che la via di accesso più immediata ed efficace al personaggio fosse non più attraverso l'immedesimazione emotiva, ma attraverso la creazione di una partitura fisica che fornisse un collegamento pratico alle circostanze del dramma. Stanislavskij propose questo cambio di prospettiva basandosi su un principio che alcuni suoi allievi come Michail Čechov e Evgenij Vachtangov avevano sviluppato, integrando spunti di biomeccanica di Mejerchol'd con la visione naturalistica del primo Stanislavskij. Essi avevano scoperto come ogni azione fisica fosse in realtà psicofisica. Per sollecitare le emozioni interiori e la corrispondenza con il personaggio, anziché percorrere una via "da dentro a fuori" (*Il lavoro dell'attore su se stesso*), si può partire da stimoli esterni e, mettendo il corpo in movimento, secondo un certo "tempo-ritmo", le emozioni appropriate scaturiranno<sup>136</sup>.

Il metodo per azioni fisiche si struttura in tutta una serie di passaggi (25 per l'esattezza) che Stanislavskij ebbe modo di mettere alla prova nelle sue ultime regie. Tale elenco di procedimenti, rigorosamente consequenziali, abbraccia l'intero processo creativo, partendo da una prima discussione sull'intreccio dell'opera, fino ai dettagli della scenografia e alla caratterizzazione dei personaggi (cfr. "personificazione"). Un elemento di innovazione avviene fin da subito in quanto si procede a descrivere agli attori la trama dell'opera in maniera generale e a farli subito improvvisare a partire dalle azioni fisiche fondamentali contenute nelle prime circostanze analizzate. Cambia il punto di partenza, ma il fulcro del processo creativo rimane sempre "circostanze date" e "se". Le "azioni fisiche" sono una via più rapida e immediata al personaggio, perché «racchiudono in sé, indipendentemente dalla volontà dell'attore, tutte le "circostanze date" e i "magici se"»<sup>137</sup>. Per raggiungere il livello di connessione emotiva con il personaggio, se ho da svolgere un'azione fisica nella sua totalità, ed essa mi sfugge, cioè non riesco a crederci, posso frazionarla nelle sue parti, in compiti fisici elementari. Portandoli a termine, comincerò a credere almeno a parte di essa, e poi con la ripetizione il convincimento del vero si rafforzerà man mano. L'esempio di Stanislavskij è di un attore che, interpretando Otello, afferma di non riuscire a credere al suo compito di «essere sposo novello»<sup>138</sup>. La domanda, subito agibile in scena è: riesco comunque a credere di poter baciare Desdemona come *se fossi* uno sposo novello? Si comincia da qui e, seguendo la «linea delle azioni fisiche nelle circostanze date»<sup>139</sup>, si arriva a recitare fedelmente il dramma dell'autore, in modo rapido ed efficace:

---

<sup>136</sup> Cfr. *ivi*, p. 136.

<sup>137</sup> Stanislavskij, 1948, p. 192.

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 194.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 195.

uno schema di questo tipo può essere recitato in cinque minuti esatti: sono arrivato, ho dato un bacio credendo in pieno o solo parzialmente alla mia condizione, ho scherzato con Iago, credendo già un po' di più, ho scorto Cassio. Desdemona mi trascina sul divano, ho scherzato anche con lei e così di seguito.

Basta solo ripetere questo schema per fissarne saldamente la veridicità e il convincimento delle azioni che si compiranno<sup>140</sup>.

Il motivo per cui le informazioni sul testo vengono fornite agli attori in modo sempre più dettagliato man mano che si procede con l'improvvisazione, e non da subito, è di non infarcire preliminarmente le menti e i cuori degli interpreti con nozioni che ne ostacolano la naturale espressività. Procedere in questo modo, a partire da direzioni registiche precise<sup>141</sup> o da minuziose analisi drammaturgiche, equivale per Stanislavskij a perpetrare una violenza, effettuando l'intrusione negli altrui pensieri, opinioni o sensazioni nel corpo e nell'anima dell'attore che deve, nelle prime fasi del processo, conservare la propria "freschezza"<sup>142</sup>. La spontaneità, l'originalità con cui l'attore trova, agendo, le sue vie di accesso personali al personaggio vanno salvaguardate. È per questo che non deve leggere il testo prima di aver esplorato in scena, per tutelare l'autenticità con la quale egli si è accostato al personaggio «partendo da se stesso, dalla vita, e non da indicazioni dell'autore o da condizionamenti esterni»<sup>143</sup>.

L'obiettivo rimane sempre l'autenticità, che va conquistata attraverso un costante esercizio, elemento su cui l'autore, anche in questo secondo volume, insiste ripetutamente<sup>144</sup>. Infatti anche l'azione fisica, come quella psicologica, può essere eseguita in modo falso, inautentico, teatrale. Come ci ricorda Stanislavskij, «gli stereotipi sono sempre a portata di mano, mentre le azioni autentiche, produttive e coerenti che nascono dall'interiorità, sono dure da conquistare»<sup>145</sup>. La sfida è dunque quella di impostare la linea d'azione non in funzione del pubblico, quindi recitando e puntando a illustrare la situazione, ma in funzione del personaggio. Con il metodo degli anni '30, la "vita fisica" diviene la chiave di accesso alla vita interiore, che rimane fondamentale per il personaggio. Esse sono come due metà che si completano: «noi denominiamo questa linea ininterrotta di azioni fisiche, *linea della vita fisica*. Non è cosa di poco conto, riguarda grosso modo la metà (anche se non quella principale) di tutta la vita del personaggio»<sup>146</sup>. Questa citazione può mettere d'accordo la prospettiva statunitense,

---

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> Si pensi al mutamento di Stanislavskij rispetto alle sue prime regie, in cui dettava agli attori ogni gesto e intonazione; cfr. il paragrafo "La nascita di un mito".

<sup>142</sup> Cfr. *ivi*, p. 208.

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 211.

<sup>144</sup> «Ecco, io recito da molti anni, non di meno ogni giorno, compreso oggi, ripeto per 10-20 minuti questi esercizi nelle più disparate circostanze, in prima persona sulla base della mia esperienza. [...] Se l'attore si allena con tenacia, impara a riprodurre quasi tutte le azioni umane secondo logica»; *ivi*, p. 219.

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 213.

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 217.

più legata al “primo Stanislavskij”, ovvero alla “psicotecnica” espressa nel primo volume sul Sistema, e altre, europee e non solo<sup>147</sup>, che si affidano maggiormente alle improvvisazioni per azioni fisiche. Infatti, Stanislavskij non si oppone alle sue precedenti teorie, ma le completa, fornendo una nuova via d’accesso alla verità scenica, che rimane l’obiettivo centrale. Le due linee della vita, quella fisica e quella interiore (Stanislavskij la definisce anche “spirituale” e “psicologica”) non sono in contrapposizione, ma anzi l’una completa l’altra. La connessione emotiva dell’attore-personaggio assume concretezza nelle azioni fisiche, le quali devono ricevere verità, naturalezza dal lavoro psicologico per non risultare meccaniche e artificiose. L’inversione di priorità tra vita fisica e psicologica è solo cronologica, nel processo di creazione del ruolo, ma non ne esclude, anzi ne auspica la sintesi.

Il motivo di tale inversione rispetto al metodo adottato in passato è dato da diversi fattori: in primo luogo, come si è visto, la necessità di accrescere la rapidità nei tempi di produzione degli spettacoli; inoltre, l’opportunità di disporre di attori professionisti che quindi fossero già formati per creare il vero in scena; e infine una questione di principio sulla maggiore affidabilità dello strumento corpo, a paragone dell’impalpabile e volubile sentimento: «dobbiamo ricorrere ai compiti fisici perché il corpo è incomparabilmente più solido del sentimento»<sup>148</sup>. La similitudine adottata da Stanislavskij è quella di un viaggio in treno, che attraversa le tappe dello spettacolo affidandosi ai binari più solidi e stabili che ci siano, ovvero la linea delle azioni fisiche. Se paragoniamo il viaggio nell’arte a un volo in aeroplano, invece, l’obiettivo è sì decollare, verso il senso del vero, ma solo dopo avere in precedenza rullato sulla pista, immagine del lavoro di azioni fisiche<sup>149</sup>. Sempre si potrà fare affidamento sulle azioni fisiche come via di accesso alla verità scenica, affidabile, poiché sarà la via più immediata per mantenersi vivi in scena. Così facendo si potrà sollecitare il sentimento e proseguire costantemente, stazione dopo stazione, nel viaggio verso la verità del personaggio. Infatti, con questo metodo, «noi proiettiamo nelle azioni fisiche le emozioni, le aspirazioni, la logica, la convinzione, l’“io sono” sui quali si basa la linea della vita fisica»<sup>150</sup>. Ciò è possibile perché, con questo tipo di approccio, si evita in partenza ogni discorso teorico, “cerebrale” sulle azioni, ma si parte «dalla pratica, dalla vita, dall’esperienza umana, dall’intuizione, dall’inconscio»<sup>151</sup>.

Proponiamo, a testimonianza di come si possa analizzare una scena integrando i “se” e le “circostanze date” con la tecnica delle azioni fisiche, lo studio della scena di ingresso di Chestlakov, protagonista dell’*Ispettore generale*:

---

<sup>147</sup> Vd. Carlos Maria Alsina, *Il metodo delle azioni fisiche*, trad. it. Carlo Zanetto, Dino Audino, Roma, 2015.

<sup>148</sup> Stanislavskij, 1948, p. 223.

<sup>149</sup> *Ibidem*.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 225.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 226.

si domandi che significa entrare nella propria stanza d'albergo dopo un'infruttuosa passeggiata per la città. Si ponga il problema: che farei al posto di Chestlakov qui, oggi, una volta tornato in albergo? Cosa direi ad Osip, vedendo che si è di nuovo sdraiato sul letto? Come gli ordinerei di andare dal padrone per il pranzo? Che farei in attesa che torni? Come reagirei vedendo che mi portano il pranzo? E così via<sup>152</sup>.

Nel recitare l'intreccio per episodi, l'attore che interpreta Chestlakov si avvia, segmento dopo segmento, a definire la natura, la logica, la consequenzialità della propria linea d'azione non attraverso la teoria, ma agendo in prima persona, ovvero «tentando di risolvere da uomo la questione cosa farei io *se* venissi a trovarmi in una situazione analoga a quella di Chestlakov»<sup>153</sup>.

Rispetto al primo volume del Sistema, l'approccio alle “circostanze date” risulta più pratico, immediato e personale, in quanto l'analisi del testo dell'autore e lo studio delle battute avviene solo in un secondo momento. Va comunque ricordato che già dalle improvvisazioni presentate nel testo del 1936<sup>154</sup>, alle “circostanze date” era riconosciuto il potere di mettere in azione gli allievi.

La storia della ricezione e trasmissione del metodo delle azioni fisiche fu più travagliata rispetto a quella del metodo presentato ne *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Infatti Stanislavskij morì prima di ultimare il volume e la tradizione di tali pratiche fu inevitabilmente influenzata dagli esperimenti dei suoi allievi negli anni '40; rimase meno legata al nome di Stanislavskij, sebbene egli ne fosse l'ideatore, poiché non visse abbastanza da elaborare frutti convincenti al pari di quelli del glorioso passato realistico, incentrato sulla “reviviscenza”.

Il dibattito sulla validità del metodo per azioni fisiche è ancora oggi aperto non solo negli ambienti teatrali internazionali, ma anche all'interno dello stesso Teatro d'Arte di Mosca<sup>155</sup>.

Sembra opportuno, a conclusione dell'itinerario sulla proposta di Stanislavskij, utilizzare una citazione del Maestro stesso, che sintetizza, a prescindere dalle diverse tecniche, o dai diversi periodi del suo percorso artistico, una rivendicazione dei tratti di originalità e innovazione del suo Sistema:

la novità del mio metodo consiste nell'estrarre dall'anima dell'attore-creatore quel vivo materiale affine al personaggio<sup>156</sup>.

---

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 213.

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 227.

<sup>154</sup> Vd. Stanislavskij, 1936, p. 50.

<sup>155</sup> Mel Gordon, p. 139.

<sup>156</sup> Stanislavskij, 1948, p. 227.

## **CAPITOLO SECONDO**

### **Figli**

It is my firm belief that the discoveries and procedures essential for the actors' capacities are equally, if not more, necessary for the layman. This seems to me the great historical contribution of Stanislavsky, who always spoke of "the life of the human spirit", and the additional contribution made in our country for these last fifty years or more by the practitioners of what is commonly referred to as "the Method".

(Lee Strasberg, p. 201)

## Le origini del Metodo: dall'American Laboratory Theatre al Group Theatre

Dopo la fortunata tournée del 1923-24, due attori della compagnia di Stanislavskij, Richard Boleslavskij e Maria Ouspenskaja si trasferirono stabilmente a New York e aprirono la propria scuola americana improntata sul metodo del Maestro. Entrambi gli attori avevano ricevuto una formazione trasversale, avendo lavorato sia nelle produzioni professionali del Teatro d'Arte di Mosca, che nelle esperienze laboratoriali degli studi. La Ouspenskaja, nonostante fosse tra i membri più giovani del cast, interpretò brillantemente l'anziana governante de *Il giardino dei ciliegi*. Le loro performance, come si è visto, colpirono anche il giovane Lee Strasberg, che decise di lì a poco di svolgere l'audizione, poi passata, per diventare allievo dell'innovativo American Laboratory Theatre.

Leggendo il resoconto di quegli anni da parte di Strasberg emerge l'assoluta compatibilità degli insegnamenti con il Sistema nella sua prima formulazione, sia per quanto riguarda i principi che gli esercizi. Sin dalle prime lezioni Boleslavskij riprende la distinzione di Stanislavskij nei tre tipi di teatro<sup>157</sup>. Il primo tipo è il teatro commerciale, in cui tutto è orientato al successo economico. In questo contesto, l'attore lavora per compiacere il pubblico e tutta la messinscena è influenzata da modelli stereotipati. Per questo non è possibile per chi recita crescere artisticamente, i casting vengono fatti esclusivamente sulla base dell'esteriorità e non del lavoro interiore, si imita, si copia un risultato già funzionante e vendibile, il talento individuale è scoraggiato a emergere nella sua originalità.

Il secondo tipo di teatro è la "scuola francese", di impronta classica, incentrata sulla padronanza dei mezzi tecnici espressivi, come dizione, voce, gestualità, con il risultato di una declamazione precisa e controllata. Il limite di questi grandi attori, secondo Boleslavskij, è che essi «can surprise and astonish you, but never reach your soul»<sup>158</sup>.

Il terzo e ultimo tipo è quello che l'American Laboratory Theatre vuole incarnare, ma non è una prerogativa esclusivamente russa, perché l'arte, come Stanislavskij predicava, è universale in quanto riflesso della natura umana. Peculiarità di questa scuola è l'idea che l'attore debba rivivere la propria parte ogni volta che va in scena e per questo egli deve potere attingere oltre che ai mezzi tecnici tradizionali, anche a ciò che gli permette di lavorare con i sentimenti:

in addition to the technical means of the actor (voice, speech, body), attention is put on the technique of feelings, and the feelings are never dissociated from the outer technique; they are used in every performance<sup>159</sup>.

---

<sup>157</sup> Cfr. Strasberg, p. 65. È probabile che Boleslavskij criticando questo stile avesse in mente la tradizione declamatoria ottocentesca, non la ricerca di Copeau e colleghi, fondatori del Vieux-Colombier. Questa realtà, sviluppatosi in contemporanea agli studi di Stanislavskij, era vicina per molti aspetti all'etica e all'estetica del Teatro d'Arte di Mosca.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 66.

Se, a livello individuale, l'attore deve quindi integrare la tecnica tradizionale con la "psicotecnica", c'è un ulteriore elemento, fondamentale per poter creare questo tipo di teatro, che lo distingue da tutti i precedenti: il lavoro di *ensemble*. Questo aspetto, eredità di Stanislavskij, caratterizzerà i primi venti anni di ricerca di artisti come Strasberg, Clurman, Adler<sup>160</sup> etc., mossi da una spinta comunitaria che sarà alla base del Group Theatre e di altre iniziative degli anni '30. Tale spirito andrà poi man mano modificandosi e attenuandosi, come vedremo nel paragrafo dedicato all'Actors Studio.

Gli esercizi proposti all'American Laboratory Theatre intendevano allenare l'attore sia nell'esteriorità che nell'interiorità (Stanislavskij riassumeva i due aspetti nella parola "anima"). L'unitaria sistematicità degli insegnamenti colpì Strasberg, interessato fin dai primissimi anni a trovare mezzi per suscitare la creatività dell'attore. Diversi elementi proposti da Boleslavskij verranno infatti assimilati da Strasberg e, successivamente, tematizzati e rielaborati, come l'esercizio dell'animale e la *affective memory*. Il giovane allievo mostrò sin da subito la sua predilezione per questo elemento, che sarà caratteristico della sua pedagogia, tanto che Clurman lo definì già in questi anni: «fanatic on the subject of true emotion»<sup>161</sup>.

Gli esercizi di concentrazione e *affective memory* erano i mezzi con cui si potenziavano l'immaginazione, l'emotività e l'ispirazione creativa degli allievi attori. La concentrazione veniva allenata con esercizi appositi di attenzione, percezione e memorizzazione dei dettagli, mutuati dalle tecniche insegnate da Suler. Essi venivano applicati primariamente a oggetti fisici e poi immaginari. La concentrazione era concepita in simbiosi con l'immaginazione e la memoria delle emozioni.

Quanto alla *affective memory*, Boleslavskij<sup>162</sup> la divide in due categorie, la *analytic memory* e la *memory of real feelings*. La prima riprende la sequenza di operazioni mentali che servono per svolgere un'azione, la seconda connette l'emozione appropriata. Tale divisione verrà modificata da Strasberg, come vedremo nel paragrafo apposito. Ciò che comunque veniva allenato nella scuola era la capacità dell'attore di ricreare azioni realistiche con oggetti immaginari partendo dai cinque sensi. Esercizi come quello di bere il tè leggendo il giornale, e facendo affiorare un ricordo, saranno alla base delle ricerche del Metodo. L'attore di Sistema-Metodo deve anzitutto imparare ad affidarsi completamente all'azione, come mezzo di comunicazione emotiva, senza illustrare il sentimento, ma vivendolo autenticamente, come Madame Ouspenskaja ricordò al giovane Lee durante un esercizio:

---

<sup>160</sup> Lee Strasberg, Harold Clurman e Stella Adler furono colleghi all'American Laboratory Theatre e condivisero poi anche l'esperienza del Group Theatre: cfr. Fotser Hirsch, pp. 67-111.

<sup>161</sup> Strasberg, p. 82.

<sup>162</sup> Cfr. Richard Boleslavsky, *Acting: the first six lessons*, Routledge, New York, 1933. Come altrove, nel corpo del testo e in riferimento ad edizioni italiane si utilizza la trascrizione italiana del russo (es. Boleslavskij), mentre per le edizioni inglesi si riporta la grafia inglese con cui sono stati trascritti i nomi degli autori (es. Boleslavsky).

now you're explaining to us what you feel: "I am feeling so and so", and in order to do that you make some movements of your face – don't do that. You just get the affective memory, really feel it, and we'll understand without your telling us, either by words or gestures<sup>163</sup>.

Lo scopo dell'allenamento nella memoria emotiva è quello non solo di aiutare l'attore ad avere a che fare con gli oggetti di scena in modo credibile, ma soprattutto di abituarlo a reagire organicamente a stimoli di una realtà immaginaria, caratteristica fondamentale della recitazione. L'azione in ogni sua forma, sia essa fisica o psicologica, è tutto ciò di cui l'attore si deve occupare. Non bisogna preoccuparsi delle emozioni, ma raggiungerle attraverso l'azione che realizza l'evento della scena. Per questo è necessario allenare la memoria emotiva, perché sia disponibile in modo immediato e intuitivo al momento della scena.

Per illustrare il proprio punto di vista sul Sistema, Boleslavskij utilizza uno schema, la *crazy house*<sup>164</sup>, che divide i diversi passaggi del lavoro di recitazione nei piani di una casa. Esso si propone come una versione sintetica e semplificata dell'intricata mappa che veniva di volta in volta aggiornata da Stanislavskij al Teatro d'Arte di Mosca<sup>165</sup>. Si tratta di una casa a due piani, dove al piano terra si trova la preparazione conscia. La base sono quindi tutti gli esercizi, le pratiche, le analisi e lo studio che un attore può svolgere consapevolmente per raggiungere, al primo piano, il risultato inconscio, la sintesi in atto degli elementi allenati e preparati. Al piano secondo si collocano ulteriori elementi attuati inconsciamente dall'attore per adattarsi e che caratterizzano specificatamente ciò che sta creando, si tratta degli *adjustments*, di tre tipi: il primo, che riguarda corpo, azione ed energia, coinvolge la sua interiorità; il secondo, *adjustments to surroundings*, e il terzo, *adjustments to the audience*, aprono la sua sensibilità alla presenza di fattori esterni che partecipano egualmente alla performance. Tutto questo processo sfocia poi, al livello dei due camini posti sul tetto, in *praise e glory*, la lode e la gloria. Essi non sono tanto da intendersi come un riconoscimento da parte di pubblico, colleghi, o critica, bensì come la consacrazione dell'attore, che ha saputo adempiere al suo compito nel modo più autentico e qualitativamente alto, riuscendo a servire l'Arte con il suo lavoro - e come tale merita il plauso.

In questo schema riassuntivo è contenuto il nucleo dell'insegnamento che Boleslavskij e Ouspenskaja trasmisero, oltre ai già citati, anche a diversi futuri critici teatrali, professori di storia del teatro, produttori e registi cinematografici<sup>166</sup>.

Dagli anni della prima formazione nacque, per gli artisti attivi in quel periodo, la necessità di far sbocciare le idee, le tecniche e i principi appresi, in un contesto autonomo e professionale. Sul finire

---

<sup>163</sup> Strasberg, p. 72.

<sup>164</sup> Cfr. *ivi*, pp. 79 e ss.

<sup>165</sup> Si tratta del "Diagramma riassuntivo del Sistema Stanislavskij", qui in "Appendice".

<sup>166</sup> Vd. Strasberg, p. 81.

degli anni venti Harold Clurman aveva iniziato a tenere delle conferenze sul teatro, che molti giovani avevano accolto con grande entusiasmo e partecipazione. Si era creato un rito attorno alle sue *lectures* del venerdì, in cui si rifletteva sul sogno di creare un teatro americano che rispecchiasse l'impulso innovativo della moderna società. In questi incontri si riconosceva al teatro un valore quasi messianico, molte erano le immagini sacrali utilizzate<sup>167</sup>.

Erano anni, quelli a cavallo tra le due guerre mondiali, di attivismo politico, in cui, prima dell'omologazione derivata dalla guerra fredda e dal maccartismo, negli Stati Uniti era ancora possibile integrare influssi comunitaristici o socialisti come quelli che, tramite gli allievi di Stanislavskij, erano penetrati in America grazie al teatro. È significativo che Clurman intitolò il suo testo riguardo la storia del Group Theatre e degli anni trenta *The fervent years*<sup>168</sup>, a indicare il clima di fermento e intensa vitalità in cui nacque l'esperimento fondamentale del teatro americano prima dell'Actors Studio.

Due anni prima della compiuta fondazione del gruppo, Harold Clurman e Lee Strasberg, già colleghi all'American Laboratory Theatre prima, come allievi, e al Theatre Guild poi, come professionisti, si ritrovarono nella cucina di Lee e della sua prima moglie Nora, a condividere le proprie idee sul teatro, in modo analogo a come, trent'anni prima, era accaduto tra i due fondatori del Teatro d'Arte di Mosca. Come riporta Cindy Adams nella sua biografia di Strasberg<sup>169</sup>, questo fu un incontro fra idealisti caratterizzati da visioni diverse, ma compatibili. Lee enfatizzava la sua utopia di ricreare un *ensemble* autoctono che potesse proporsi come la versione americana del Teatro d'Arte di Mosca. La sua attenzione era focalizzata sulle tecniche attoriali, la verità dell'emozione, la fedele incarnazione del personaggio, il lavoro di gruppo. Harold poneva invece l'attenzione sul contenuto: era urgente la necessità di trovare autori americani che riuscissero a fotografare la società contemporanea. Per lui ciò che era socialmente necessario, e come tale una priorità, era che il contenuto del dramma, il suo significato, il suo scopo fossero politicamente motivati. Strasberg, da parte sua, si concentrava sull'esecuzione, che doveva essere realistica, vera, portare alla condivisione di un sentimento sincero creando empatia tra lo spettatore e il personaggio, Clurman sul messaggio che lo spettacolo nel suo insieme veicolava.

La tecnica teatrale di Lee e l'interpretazione culturale di Harold sono i punti di partenza del progetto del Group Theatre. Grazie a una serie di accese discussioni, condivise anche con Sanford Meisner, Morris Carnosvkij, Cheryl Crawford, andranno mano a mano ad allinearsi i presupposti per la realizzazione del progetto che prenderà il via nel 1931. Entrambi i fondatori ricordano questo primo

---

<sup>167</sup> Vd. Fotser Hirsch, pp. 67 e ss.

<sup>168</sup> Harold Clurman, *The fervent years - the story of the Group theatre and the thirties*, Hill and Wang, New York, 1945.

<sup>169</sup> C. Adams, *Lee Strasberg, the imperfect genius of the actors*, cit., pp. 100-103.

confronto come il momento in cui si è aperta la strada per una condivisione d'intenti, come testimonia Clurman:

I was stunned. I heard Lee say, "We'll form our theatre on this basis". *Our* theatre, *what* theatre? We were just talking. We weren't weighing realities. I had been expounding on what this country required culturally. These were *my* ideas, and suddenly we were forming *our* theatre. My ears came to attention<sup>170</sup>.

Nel 1931 i tempi erano maturi: Harold Clurman, Lee Strasberg e Cheryl Crawford, autoproclamandosi i direttori, fondarono ufficialmente il Group Theatre, un collettivo di artisti americani orientato alla produzione di spettacoli originali sulla base della recitazione realista e del Sistema Stanislavskij.

Dei tre direttori, certamente Clurman era la personalità più affascinante e carismatica, estroversa e appassionata, in grado di infondere entusiasmo in chiunque lo ascoltasse parlare di teatro. Strasberg era invece un carattere più introverso, riflessivo, controllato, che aveva nella sala prove il proprio spazio di espressione e autorità e che, al di fuori, poteva apparire in ombra rispetto a Clurman. Entrambi però, nei rispettivi campi, si ponevano come figure profetiche, a capo di una palingenesi teatrale per il contesto americano. A mediare tra le due figure, si pose Cheryl Crawford, che aveva maturato esperienza come responsabile dei casting e delle produzioni nel Theatre Guild, dove aveva conosciuto gli altri direttori. Inizialmente sorpresa dalla scelta di Clurman di coinvolgere Strasberg, ai suoi occhi inadatto come leader, si ricrederà lasciandogli spazio come formatore e regista, ma intervenendo lei stessa in modo decisivo nelle discussioni teoriche in cui il Metodo americano andava assumendo una propria fisionomia. Del «bizarre trio», costituito da «two Old Testaments prophets and a WASP shiksa»<sup>171</sup> la figura chiave di tutta l'organizzazione materiale della compagnia, comprese le annose questioni economiche, sarà proprio Cheryl.

L'iniziativa nacque dallo spontaneo aggregarsi di diversi membri, oltre ai direttori, con una comune prospettiva. Il nome stesso di Group Theatre evidenziava il carattere collettivo dell'impresa, una compagnia permanente e sperimentale, obiettivo quasi utopistico per il contesto americano di allora. Nei primi mesi del 1931 vennero selezionati ulteriori candidati, o tramite conoscenza o tramite candidatura. I tre direttori, stanziati a New York, sceglievano chi accettare non in base al "nome" o al curriculum, ma in base alla compatibilità con la filosofia del Gruppo, oltre che al talento. Si prevedeva, tra le altre cose, di alternare grandi e piccoli ruoli nelle diverse produzioni, di anteporre la creazione collettiva al singolo.

---

<sup>170</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 113.

Quando, nell'estate del 1931, Cheryl Crawford ebbe modo di trovare uno spazio prove in una fattoria a Brookfield, Connecticut, l'iniziativa, che sul piano ideale ripercorreva le orme del Teatro d'Arte di Mosca, ebbe modo di decollare. Come accaduto per Stanislavskij e la sua compagnia a Puschino nel 1898, il ritiro estivo fu l'occasione per il Group Theatre di cementare i propri ideali e confezionare i primi spettacoli. Negli anni la scelta di dedicare i mesi estivi alla formazione, alla ricerca e alla preparazione degli spettacoli divenne un rito, tanto da ripetersi per sei volte, in diverse località.

Nei dieci anni della sua attività, il Group Theatre produsse numerosi spettacoli, alcuni con scarso seguito, altri con successo di critica e pubblico, ma sempre rimanendo fedele ai propri principi. Sin dal primo spettacolo del collettivo, *The house of Connelly*<sup>172</sup>, la cui regia fu curata da Lee Strasberg e Cheryl Crawford, la critica riconobbe una fortunata ripresa, americanizzata, dello stile del Teatro d'Arte di Mosca.

Ma fu con *Men in white* di Sidney Kingsley che Strasberg si impose come regista affermato, vincendo il premio Pulitzer del 1934. Dirigendo quello che lui stesso riteneva un testo non particolarmente brillante, nonostante i dissidi con alcuni attori, Lee riuscì a proporre il proprio naturalismo in modo creativo, non imitativo. Strasberg indagò l'ambiente ospedaliero mettendo a fuoco la metodicità e il distacco emotivo con cui i chirurghi operavano ogni giorno, e ricreandolo in scena. Il pubblico fu rapito dalla credibilità di tale rappresentazione che proponeva una versione innalzata del reale, universalmente condivisibile. Infatti, come afferma Susan Batson, «è la capacità di riportare gli aspetti condivisi da tutta l'umanità a rendere la storia sempre attuale»<sup>173</sup>. Ciò avviene in quanto il pubblico non vuole vedere la perizia dell'attore, né assistere a una riproduzione documentaria pedissequamente fedele della realtà, ma vuole immergersi in una storia dove potersi rivedere nei personaggi.

Su questa concezione di spettacolo, che molto deve alla tradizione russa, si basarono anche le altre fortunate rappresentazioni del Group Theatre che nel decennio di attività diede nuovo fermento alla scena di Broadway. Tra esse ricordiamo i testi scritti da Clifford Odets tra il 1935 e il 1937, *Waiting for Lefty*, *Till the day I die*, *Paradise lost* e *Golden boy* (gli ultimi due soprattutto furono spettacoli di grande successo) e il celebre musical *Awake and sing!*.

Gran parte di queste messinscene, le cui regie, riprese e modificate a distanza di anni, furono affidate ad Harold Clurman, con la collaborazione di Sanford Meisner, testimoniano due aspetti fondamentali del Group Theatre. In primo luogo, la capacità di essere una fucina di talenti che fece sbocciare non solo i tre direttori, ma anche, tra gli altri, gli attori Phoebe Brand, Morris Carnovskij, Ruth Nelson, Sanford Meisner, Luther e Stella Adler; e inoltre Elia Kazan e Robert Lewis (entrambi, futuri

---

<sup>172</sup> *The house of Connelly*, di Paul Green, andò in scena tra settembre e dicembre 1931 al Martin Beck Theatre.

<sup>173</sup> S. Batson, *L'arte di formarsi come attori, e di costruire personaggi*, cit., p. 112.

fondatori dell'Actors Studio, lavorarono alle loro prime regie con il Group Theatre) e lo stesso Clifford Odets, uno dei primi drammaturghi americani funzionali alla nuova concezione di teatro di Strasberg-Clurman. In secondo luogo, era evidente nella sperimentazione del collettivo la volontà di applicare i metodi di recitazione tradizionalmente ritenuti compatibili alla sola drammaturgia realista, ai generi più diversi compresi musical e spettacoli di teatro politico “epico”<sup>174</sup>.

In quegli anni Lee Strasberg stava ponendo le basi per l'americanizzazione del Sistema e la creazione del Metodo lavorando proprio su un principio che, utilizzato fin da *Men in white*, costituisce la sua innovazione rispetto a Stanislavskij. Partendo dalla formulazione che il maestro russo aveva fatto dei “se creativi”, Strasberg nota come sia necessario, per risolvere i problemi legati alle esigenze produttive del suo tempo, proporre una personificazione del principio. È cioè importante, come già aveva intuito Vachtangov, che l'attore trovi una connessione intima con la realtà del personaggio, che esuli dalla lettera del testo, ma che gli permetta di avvicinarsi al comportamento del personaggio non attraverso una imposizione esterna, ma a partire da uno stimolo interiore autentico. Si tratta della *substitution*, l'*adjustment* fondamentale che crea un ponte tra l'esperienza personale dell'attore e la vita del personaggio. Attraverso questa tecnica

the actor is not limited in the way in which he would behave within the particular circumstances set for the character: rather he seeks a substitute reality different from that set forth by the play that will help him to behave truthfully according to the demands of the role<sup>175</sup>.

La coesione di un riferimento concreto alla vita dell'attore, in unione alle circostanze immaginarie presenti nel testo, dovrebbe portare l'attore a uno stato di apertura creativa, dato dal fatto che non sta rivivendo un'esperienza personale, ma la sta utilizzando come materiale artistico, come appiglio, per connettersi a uno specifico elemento della vita immaginaria del proprio personaggio. La sostituzione può infatti avvenire su diversi livelli. Quello più comune e ancora oggi diffuso nella pratica del Metodo consiste nel cercare un sostituto al personaggio con cui si svolge la scena. Se, per esempio, la scena impone che il personaggio sia afflitto perché la madre non crede in lui<sup>176</sup>, l'attore potrà cercare un analogo nella propria esperienza, che lo abbia messo in quella situazione emotiva, e immaginare di rivolgersi a lui/lei. In questo modo potrà liberarsi dallo sforzo di trovare una motivazione per rivolgersi così a sua madre, staccandosi dalla lettera del testo e producendo un'emozione autentica.

---

<sup>174</sup> Nel 1936, Lee Strasberg curò le regie di due testi vicini alla tradizione del teatro “epico” tedesco: *The case of Clyde Griffiths* e *Johnny Johnson*. Il primo venne scritto da Erwin Piscator e Lena Goldschmidt, il secondo, del genere di teatro musicale, fu composto da Kurt Weil, musicista e cabarettista tedesco che aveva collaborato con Brecht.

<sup>175</sup> Strasberg, p. 86.

<sup>176</sup> Si pensi, ad esempio, alla relazione tra Treplev e la madre Arkadina ne *Il gabbiano*.

La sostituzione può anche avvenire sul piano delle circostanze. Strasberg riporta l'esempio di Luther Adler, da lui diretto in *Success story*<sup>177</sup>, che non riusciva a connettersi alla rabbia del proprio personaggio<sup>178</sup>. Strasberg gli propose di pensare a cosa realmente lo facesse arrabbiare e ricostruire la situazione immaginaria in scena, nel momento in cui era richiesta l'emozione della rabbia. La scena funzionò, perché se il pubblico percepisce la verità dell'emozione, non si domanda della sua origine. Quando l'emozione è autentica, secondo Strasberg, si vede il personaggio, non l'attore.

Nella stessa produzione il regista creò un *adjustment* più complesso per Stella Adler. Attrice carismatica e talentuosa, con una propensione naturale per ruoli di intensità drammatica, anche per il suo temperamento caloroso e il suo portamento regale, in quello spettacolo doveva interpretare un'umile segretaria d'ufficio con una natura repressa, calma e docilmente romantica. Se ci si fosse limitati a chiederle di immaginare di agire come *se* si trovasse nell'ufficio nei panni del suo personaggio, non si sarebbe ottenuto un risultato adatto. Così Strasberg le chiese di immaginare che l'intera opera si svolgesse su una barca e che tutti gli eventi, inclusa la romantica storia d'amore, fossero reali, ma influenzati dall'ambiente, come in una storia estiva, sotto le stelle, in mezzo al mare. Grazie a questa direzione, Stella Adler non portò nulla in scena di come si sarebbe comportata in una situazione come quella del testo ma, attraverso la "sostituzione", ottenne una caratterizzazione tanto specifica e aderente alla storia che non solo il pubblico ne lodò la performance, ma anche gli amici intimi dissero di non averla mai vista immersa in un tale stato di calma<sup>179</sup>.

L'introduzione di questa tecnica nasce infatti dalla consapevolezza che «the creation of emotion is itself not always a problem (especially with actors as emotionally facile as Miss Adler). The creation of the right kind of emotion remains a continuing problem for the actor»<sup>180</sup>.

La tecnica della "sostituzione" costituisce uno dei pilastri del nuovo Metodo, insieme all'improvvisazione, legata all'intenso lavoro di *ensemble* svolto negli anni del Group Theatre, e alla memoria emotiva, che analizzeremo nello specifico in seguito.

Gli anni '30 rappresentano per l'America il primo periodo di rielaborazione dei principi di Stanislavskij, di messa in atto di insegnamenti ricevuti all'American Laboratory Theatre in un contesto professionale. L'abilità di Strasberg e colleghi in questo periodo è quella di testare quanto imparato per «achieve our own results, without imitating what Stanislavskij and his other followers achieved»<sup>181</sup>. Con il Group Theatre nasce anche l'espressione Metodo, originata da "a method of work", modalità con cui Strasberg era solito riferirsi ai propri insegnamenti e procedimenti. Questo

---

<sup>177</sup> Lo spettacolo, con la regia di Lee Strasberg, andò in scena tra il settembre 1932 e il gennaio 1933 al Maxine Elliott Theatre di Broadway.

<sup>178</sup> Strasberg, p. 87.

<sup>179</sup> Cfr. *ivi*, pp. 87-88.

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>181</sup> *Ivi*, p. 93.

termine viene adoperato per evitare la confusione sui due periodi di Stanislavskij che si generava all'epoca della pubblicazione del secondo volume del Sistema, e per distinguere la tradizione americana nascente dall'imponente debito di riconoscenza che essa nutriva verso i propri padri russi. Come afferma ironicamente lo stesso Strasberg: «I was unwilling to make Stanislavskij responsible for any of our faults»<sup>182</sup>.

### **L'Actors Studio, storia, struttura e linguaggio**

L'esperienza del Group Theatre, che si concluse ufficialmente nel 1941, visse in realtà un forte declino già a partire dal 1936. Clifford Odets, drammaturgo di punta della compagnia aveva lasciato il gruppo per lavorare a Hollywood come sceneggiatore, invogliato da un contratto lucroso.

Insieme a lui anche altri attori avevano iniziato a subire il fascino del nascente mercato cinematografico, abbandonando gli appassionanti ma poco redditizi progetti della sperimentazione teatrale per una carriera televisiva o cinematografica. Diversi dissidi interni, soprattutto tra i direttori, uniti ai continui problemi economici portarono a uno stato di crisi, in cui anche Lee Strasberg e Cheryl Crawford rassegnarono le dimissioni, lasciando il solo Clurman a gestire la compagnia nei suoi ultimi quattro anni di attività. Nel tramonto dell'esperienza del Group Theatre sono già contenuti diversi temi che accompagneranno la storia dell'Actors Studio nei decenni successivi.

Tra il 1941 e il 1947 diversi membri del Group Theatre mantennero i contatti continuando a studiare insieme o collaborando a produzioni parallele. Importante fu l'esperienza del Dramatic Workshop tenuto da Erwin Piscator che sia Stella Adler che Lee Strasberg frequentarono, e dove entrambi ottennero, tramite il confronto e la diversificazione dalla metodologia di recitazione "straniata" e oggettiva proposta, l'impulso decisivo per avviare le proprie carriere pedagogiche in autonomia<sup>183</sup>.

Nel settembre 1947 due giovani registi formati nel Group Theatre, Elia Kazan e Robert Lewis, insieme alla figura che riusciva a dare concretezza organizzativa ai progetti più disparati, Cheryl Crawford, fondarono l'Actors Studio. La sede originale prescelta fu una chiesa metodista sconsacrata a ovest della 48esima strada di New York - per difficoltà economiche nei primi sette anni ci saranno diversi traslochi, fino alla sede definitiva, sulla 44esima strada.

L'Actors Studio nacque distinguendosi fin da subito dalle precedenti esperienze degli anni trenta in quanto si propose come laboratorio per gli attori, con finalità formative e di ricerca, e non produttive.

---

<sup>182</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>183</sup> Strasberg iniziò ad insegnare all'American Theatre Wing, dove non aveva metodologie o colleghi autoritari con cui rivaleggiare; Stella Adler fondò, in seguito al celebre incontro con Stanislavskij in Europa, il suo Conservatory; cfr. Fotser Hirsch, p. 120.

Lo spazio doveva essere dedicato allo sviluppo della tecnica degli attori, senza alcun condizionamento esterno legato agli spettacoli o ai lavori sul set. Questo mutamento di prospettiva riflette il cambiamento storico e produttivo in atto nel passaggio dagli anni '30 ai '40: non era più possibile ipotizzare, nel contesto di un'industria cinematografica e teatrale sempre più preponderante, un collettivo autonomo così numeroso, che potesse essere ideologicamente ma soprattutto economicamente indipendente. L'attenzione si rivolse dunque ai singoli attori come individui creativi, offrendo loro un ambiente protetto dove coltivare la propria arte al di fuori della logica del business dell'intrattenimento, in costante ascesa.

L'Actors Studio nacque quindi come laboratorio, non come teatro, e nelle intenzioni dei suoi fondatori si definì appunto come un «workshop for professional actors»<sup>184</sup>. Non è un caso dunque che la maggior parte delle pratiche del Metodo ebbero modo di consolidarsi e raggiungere una compiuta teorizzazione, soprattutto per Strasberg, proprio nel periodo di docenza allo Studio. Il contesto favoriva infatti una riflessione sull'arte dell'attore, sia da parte degli insegnanti, che da parte degli allievi che, seppur giovani, arrivavano allo Studio già con un bagaglio di esperienze tali da poter maturare consapevolezza nei confronti della propria tecnica teatrale e dell'arte della recitazione in generale.

A proposito di Strasberg può risultare singolare che il maestro associato per antonomasia all'Actors Studio non sia tra i suoi fondatori. In realtà ciò è da ricercarsi nei rapporti non distesi che intratteneva soprattutto con Kazan, a seguito della rottura avvenuta nel 1937 con il Group Theatre. Strasberg era una personalità autoritaria e, quando si trattava di teatro, poteva risultare quasi dispotico. L'esperienza degli anni '30 gli aveva fatto prendere consapevolezza che avrebbe potuto insegnare a patto di utilizzare i suoi metodi, le sue modalità, senza condividere la direzione con altre personalità ingombranti.

Inizialmente quindi furono Kazan e Lewis a occuparsi delle lezioni, dividendo gli attori in corsi per avanzati e per principianti (relativamente alle tecniche del Metodo, non alla recitazione in generale). Durante il primo anno di attività lo Studio si dedicò essenzialmente agli esercizi e non alle scene e, quando Lewis lasciò la scuola per dedicarsi all'attività di produttore, per tre anni Kazan impostò la propria linea pedagogica in modo paragonabile a come era avvenuto a fine anni '30 per Clurman nel Group Theatre. Kazan proponeva in sostanza la propria versione di ciò che aveva appreso con il Group, tanto che, come afferma Joan Copeland, una delle prime allieve dello Studio, «Kazan mentioned the Group more often than he talked about Stanislavskij»<sup>185</sup>. Inoltre, Kazan aveva anche

---

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 123.

il monopolio sui membri scelti, coinvolgendo diversi membri del cast di suoi spettacoli, come *Un tram che si chiama Desiderio*, da cui invitò Karl Malden, Kim Hunter e Marlon Brando.

Fu quindi grazie a Elia Kazan che l'Actors Studio, nato con intenti di ricerca, iniziò ad assumere la fisionomia che lo contraddistinguerà di lì in avanti, quello di essere la sede della formazione delle future stelle del cinema. Kazan passava dal set alle lezioni adottando gli stessi principi, e attori formati con lui facilmente coglievano il linguaggio delle sue indicazioni registiche. Sin dai primi anni cominciarono ad alimentarsi meccanismi di invidia e competizione che, in linea teorica, l'iniziativa doveva scongiurare e non favorire e che Kazan cercava di stroncare sul nascere: «You're here because you're glorious individualists. No one else can be Marlon Brando, you'll always be second-rate Marlon Brando»<sup>186</sup>.

Con il successo nella sua carriera di regista teatrale e cinematografico, Kazan non riuscì più ad adempiere ai compiti di un insegnamento regolare allo Studio. Dapprima cercò di coinvolgere dei colleghi registi come Daniel Mann e Martin Ritt, ma anche a loro le esigenze professionali impedivano di seguire continuativamente le classi. Era evidente che serviva una figura pronta a dedicarsi pienamente alle lezioni, interessata più all'aspetto didattico che alla propria personale carriera, che potesse vigilare su tutti gli aspetti dello Studio.

Fu così che dal 1949 Strasberg venne contattato per collaborare come docente e dal 1951 assunse la direzione dell'Actors Studio. Da qui in avanti l'Actors Studio diventerà il suo «personal domain, his citadel and his temple»<sup>187</sup> e lui saprà imporsi come «high priest of the Method»<sup>188</sup>, ruolo che manterrà per oltre un cinquantennio, definendo lo stile di recitazione e le tecniche ad esso correlate, che costituiscono la quintessenza del teatro e del cinema americano.

La struttura delle sue lezioni all'Actors Studio rimarrà pressoché inalterata per tutto il periodo in cui vi prenderà parte. Gli incontri del martedì e del venerdì mattina, in cui Strasberg parlava di recitazione e dava dei dettagliati riscontri sulle scene (novità rispetto ai primi anni) o sugli esercizi che gli allievi presentavano, avevano una struttura molto precisa:

these were not classes but *sessions*, and the actors who performed scenes for Strasberg were not students but professionals. Strasberg said he was not a teacher but a *moderator* working along with Studio members in a close study of actors' problems. Strasberg made it clear that the Studio was not a school but a *lab* for actors who have already had voice and body training and who were now ready to do inner work to themselves to see what was getting in a way of a fluent expressiveness<sup>189</sup>.

---

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>188</sup> *Ibidem*.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

In questa sintesi dell'impostazione dell'Actors Studio sotto la guida di Lee Strasberg sono contenute dichiarazioni interessanti ai fini del nostro percorso.

In primo luogo, emerge una grande attenzione alla terminologia: sessioni e non classi, moderatori e non insegnanti, laboratorio e non scuola. La stessa precisione verrà dedicata da Strasberg nel definire le pratiche del Metodo distinguendole da quelle di Stanislavskij. Tale cura non è solo un fatto di forma, ma riflette anche l'atmosfera generale di sacralità del "tempio del Metodo", in cui la professionalità e la dedizione artistica vanno accompagnate con una grande disciplina personale e rispetto per le regole (scrupolosità ereditata da Stanislavskij e personalizzata).

Tra le norme, una in particolare, ancora oggi in uso, è emblematica. Nelle sessioni sia tra attori, che successivamente tra registi e scrittori, è bandita l'espressione "mi piace/non mi piace". L'idea alla base è che, trovandosi appunto tra colleghi professionisti, si possa esprimere un riscontro sul lavoro altrui di tipo tecnico, cioè motivato e ponderato, non frutto del semplice gusto, fattore soggettivo che non aiuta i colleghi a migliorarsi.

Inoltre è essenziale il fatto che gli attori dell'Actors Studio debbano avere una formazione completa nel corpo e nella voce precedente alla loro partecipazione alle sessioni. Questo permette ai docenti e al Metodo di svolgere una funzione specializzante, diretta alla recitazione in senso olistico. Non è infatti compito di Strasberg e dell'Actors Studio fornire agli attori le tecniche di base per sciogliere il proprio strumento e renderlo adatto alla scena. Solo in un secondo momento, una volta che gli attori hanno già ricevuto un training, si possono aprire alle tecniche di verità emotiva, connessione con il personaggio, improvvisazione che Strasberg propone e teorizza. Tale lavoro è specificatamente rivolto all'interiorità dell'attore, come strumento per ampliarne le potenzialità espressive.

Lavorando come insegnante per oltre cinquant'anni, all'Actors Studio e, a partire dal 1969, al Lee Strasberg Institute, Strasberg ebbe modo di incrociare generazioni diverse di artisti, alcuni dei quali lo adoravano come un padre, mentre altri non si trovavano con i suoi metodi o la sua personalità. Ma tutti concordano che, per quanto riservato nella vita privata, quando entrava nello spazio prove «he had an aura you respected»<sup>190</sup>. La sua cultura, il suo ruolo e la sua serietà e rigore lo facevano apparire come un severo *pater familias*, di cui ogni affermazione, soppesata e accurata, aveva estremo valore per chiunque l'ascoltasse. Come afferma Michael Wager, gli attori si sentivano come «Strasberg's children» in quanto «Strasberg was a substitute parent who validated your existence, as a human being and as an artist: what more powerful thing is there?»<sup>191</sup>.

Evidentemente il livello di condivisione emotiva intima che, attraverso la recitazione, era richiesto da Strasberg gli conferiva un'autorità sugli attori quasi indiscussa. Al contempo però egli si poneva

---

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

sempre come tramite per far sbocciare il talento degli allievi, pretendendo da loro l'eccellenza e spingendoli a integrare le tecniche dell'Actors Studio anche nella propria vita professionale. Se diversi allievi ebbero un'esperienza negativa, le testimonianze positive sono ben più numerose ed entrambe presentano elementi in comune<sup>192</sup>: Shelley Winters sottolinea l'aiuto del maestro nel far rendere conto ai suoi allievi dell'immenso onore di essere attori, Jack Garfein evidenzia come egli trasmettesse ai suoi allievi la sensazione di essere speciali poiché, indipendentemente da eventuali invidie e favoritismi (su tutti Marilyn Monroe, come vedremo nel paragrafo apposito), era fortemente attratto dal talento e anzi lo adorava e coltivava gelosamente.

Alla base di qualsiasi tecnica del Metodo, di qualsiasi lezione o principio, Strasberg ha sempre la concezione, ripresa da Stanislavskij, che l'attore non sia un mero interprete, ma un artista, con un suo specifico campo di creazione da onorare e coltivare per tutta la vita. Da qui nasce la regola, ancora oggi in uso, che una volta diventati membri dell'Actors Studio, non ci siano ulteriori esami da superare, ma si diventi membri a vita.

Con la sua figura autoritaria, Strasberg seppe creare un'identità ben precisa all'Actors Studio conferendogli uno stile e un linguaggio specifico e codificato, che ha resistito al passaggio delle generazioni. Fino al 1982, anno della sua scomparsa, Strasberg approvò appena quindici moderatori in sua vece, tra l'Actors Studio di New York e la sede di Los Angeles aperta, tra le polemiche di molti, nel 1966. Tra questi ricordiamo Shelley Winters, Frank Corsaro, Arthur Penn, Estelle Parsons, Ellen Burstyn, Lee Grant ed Elia Kazan. Molti di essi raccolsero la sua eredità portando avanti a partire dagli anni '80 la tradizione dello Studio sull'onda del maestro e integrandola con proprie intuizioni<sup>193</sup>. Essi vennero scelti da Strasberg perché parlavano il suo linguaggio artistico. Questo linguaggio, precisato in decenni di attività, interessava diversi ambiti, e proveremo ad analizzarlo.

Dallo studio di decine di filmati e registrazioni contenenti le sessioni dell'Actors Studio, tenute dai diversi moderatori, Fotser Hirsch è riuscita a identificare le parole chiave più ricorrenti durante le restituzioni dei lavori e ad associarle alla loro area di pertinenza<sup>194</sup>. Questi termini, molti dei quali verranno approfonditi nei paragrafi successivi, costituiscono una mappa della visione della recitazione all'Actors Studio.

I primi due gruppi riguardano parole associate allo strumento dell'attore e al suo lavoro. L'analogia tra attore e strumento e tra il suo lavoro e la *craft*, artigianato, è tipica del Metodo<sup>195</sup>, che si propone attraverso *relaxation* e *concentration* di preparare l'attore a essere libero di esprimere il proprio talento e i propri *colors* sul palco. Le parole che descrivono il lavoro di preparazione tecnica,

---

<sup>192</sup> Cfr. *ivi*, p. 167.

<sup>193</sup> Per un confronto tra la figura di Frank Corsaro, direttore artistico dello Studio alla morte di Strasberg, con quella dello stesso Strasberg vd. "Intervista a Lella Heins" qui in "Appendice".

<sup>194</sup> Cfr. Fotser Hirsch, p. 203.

<sup>195</sup> Vd. "Intervista a Lella Heins" qui in "Appendice".

specificatamente interiore, corrispondono a tutti gli esercizi fondamentali riportati da Lee Strasberg in *A dream of passion*, alcuni dei quali verranno analizzati in questa sede. Tra questi abbiamo il *private moment*, l'esercizio dell'animale, l'*affective memory*, l'improvvisazione, *as if*, la *substitution*, e *moment to moment*, espressione che indica la capacità di essere presenti in scena e sapersi adattare a tutti gli *adjustments* in gioco, senza uscire dalla vita del personaggio.

È rilevante notare come tutti i moderatori, la maggior parte dei quali erano stati a loro volta allievi di Strasberg o all'Actors Studio o in esperienze precedenti, avessero familiarità con queste pratiche, potendo così attingere a un bacino condiviso di esperienze e non solo delle disquisizioni teoriche su cui tale linguaggio era fondato. Le parole associate al lavoro sul personaggio o all'analisi dell'opera attingono direttamente da Stanislavskij, come "circostanze date", "obiettivo", "volere", "intenzione" (rivisitazione americana del super-compito presentato ne *Il lavoro dell'attore su se stesso*), "logica", "sottotesto" e "linea d'azione".

Dalla terminologia utilizzata per esprimere approvazione o disapprovazione davanti alle performances emerge la specificità del linguaggio del Metodo, legata alla sua particolare visione della recitazione. Tra le parole di elogio vi sono *truth, freedom, ease, aliveness, naturalness, spontaneous, being specific* e *organic*. Le prime sono tutte interconnesse in quanto la verità dell'esibizione ha a che fare con una libertà espressiva dello strumento-attore, che comunica in modo naturale se stesso nel personaggio, dando un'impressione di spontaneità che è in realtà frutto di studio e preparazione. Lo scopo è ricreare la vita in scena e raggiungere un livello di organicità, ovvero di fusione fra corpo, pensiero, anima e parola dell'interprete, che viene percepito come vivo e presente, momento per momento, in tutta la sua persona e con tutto il suo essere. Questo obiettivo, auspicato, non va accompagnato da sforzo, ma da semplicità, leggerezza, *ease*, così che il pubblico non percepisca la tecnica, ma si riveda nel personaggio della storia inscenata.

Sono da notarsi l'enfasi sul lavoro interiore e la singolarità di questi termini, non a caso molto utilizzati nella recitazione cinematografica dove, proprio grazie al progressivo affermarsi del Metodo a Hollywood, la componente di autenticità e semplicità espressiva si imporrà come paradigmatica.

In ultimo è essenziale l'essere specifici nelle proprie scelte interpretative, sia quelle inerenti alla storia del personaggio e alle circostanze non date dall'autore, sia in tutte le scelte di personalizzazione creativa che avvicinano l'attore al materiale. La capacità di prendere decisioni specifiche e di saperle comunicare creativamente nella storia raccontata diviene, per la tradizione americana, la caratteristica fondamentale che distingue il professionista dall'amatore e che permette di essere chiari nel creare il proprio personaggio. La minuzia con cui, man mano, andarono a delinearsi le pratiche di studio del personaggio, la sua biografia, le sue attività, la sua fisicità, fino agli estremi di prostrarre

l'identificazione con esso anche fuori dal set<sup>196</sup>, possono considerarsi l'exasperazione di tecniche e principi coltivati nello Studio.

Per contro tra le parole di biasimo abbiamo l'essere generico (più sei generico meno onori la storia da raccontare), l'indicare, l'essere convenzionale, il *cliché*, tutti elementi che impediscono all'autentica verità dell'emozione di manifestarsi. Infine l'essere *mental*, ovvero rimanere sul piano delle idee ma non saperle calare nella vita del personaggio con libertà, vitalità e *ease*.

Se tutti coloro che gestirono le sessioni dell'Actors Studio possedevano una poetica e una conoscenza della tecnica specifica affine, ciò fu dovuto anche al dominio della figura di Strasberg che, dal 1949 al 1982, impose la sua linea in modo univoco. Tuttavia, ciascuna personalità aveva le sue peculiarità e l'omogeneità non va vista come una privazione, ma anzi come ciò che ha consentito, a partire da un linguaggio comune consolidatosi nel tempo, di formare generazioni diverse di artisti con un'impostazione didattica rimasta pressoché inalterata nei principi, ma che è stata capace di rinnovarsi e conservare la propria eccellenza nei decenni, anche dopo la scomparsa del suo *high priest*.

Nel concludere questo paragrafo che si propone di illustrare gli elementi essenziali dell'esperienza dell'Actors Studio, ai fini di poter meglio comprendere le tecniche ivi praticate, è opportuno fornire ancora alcune coordinate di tipo storico.

Non è negli obiettivi di questa trattazione approfondire la storia dell'Actors Studio come istituzione, e analizzare dettagliatamente le numerose personalità di rilievo che vi si sono affacciate - argomento che peraltro meriterebbe uno studio dedicato<sup>197</sup>. Ci sembra però essenziale sottolineare come l'originalità dell'Actors Studio fu quella di sapersi porre al centro dell'attenzione internazionale, pur senza essere direttamente coinvolto in produzioni proprie. Alla fortuna dello Studio contribuirono certamente le numerose stelle del cinema che negli anni vi presero parte, a cominciare dalla *golden age*, gli anni '50, con le figure iconiche di James Dean, Marilyn Monroe e Marlon Brando (che in realtà, dopo Kazan, seguì Stella Adler come sua *acting coach* già a partire dai primi anni '50; a tali figure dedicheremo un paragrafo apposito<sup>198</sup>). Personaggi come Robert Redford, Paul Newman, Steve Mc Queen, Jane Fonda, seppero in seguito mantenere viva l'attenzione sullo Studio con i loro successi. E dopo alcuni anni di crisi, negli anni '70 numerosi altri talenti ottennero grande celebrità costituendo la seconda grande generazione di attori di Metodo (Robert De Niro, Al Pacino, Julianne Moore, Sean Penn) e finanche una terza generazione (Brad Pitt, Bradley Cooper).

---

<sup>196</sup> Vd. "Intervista a Lella Heins" qui in "Appendice", domanda 8.

<sup>197</sup> Per un approfondimento completo sulla questione cfr. Shelly Frome, *The Actors Studio, a history*, McFarland & Company, Jefferson (NC), 2001.

<sup>198</sup> Vd. qui, "Il Metodo e il cinema: le icone della *golden age*".

Ma la fortuna dello Studio non si deve solo al successo di film iconici come quelli di Kazan (con Kim Hunter, James Dean, Marlon Brando) o alla trilogia de *Il padrino* (con De Niro, Pacino e perfino lo stesso Strasberg), solo per citare le pellicole più emblematiche; o ai numerosissimi riconoscimenti individuali ottenuti dai suoi membri; anche diversi spettacoli teatrali videro al lavoro un intero cast di attori e registi provenienti dall'Actors Studio, dove venivano provate le scene durante le sessioni<sup>199</sup>. Tali performance vennero apprezzate dalla critica, oltre che dal pubblico, andando così a forgiare lo stile tipicamente americano del “realismo” come trasversale tra cinema e teatro.

A dire il vero si ipotizzò più volte la creazione di una vera e propria compagnia ufficiale dell'Actors Studio. Tuttavia, da una parte le scelte di principio sulla struttura dello Studio, dall'altra pesanti difficoltà economiche rendevano difficile attuare questo progetto. Strasberg stesso oscillava tra il tentativo di cercare un'autonomia produttiva e la necessità di rimanere nella zona di pertinenza del laboratorio, cioè la sperimentazione, lo studio, la ricerca. Infatti, anche se molte sessioni erano aperte al pubblico, non si trattava di veri e propri spettacoli, ma di prove aperte, che consentivano di divulgare la filosofia dello Studio, in un periodo in cui si stava creando interesse attorno al tempio del Metodo. Anche gli spazi erano limitati, e le risorse finanziarie ancora di più, a tal punto che lo stesso Lee, per molti anni l'unico professionista remunerato dello Studio, arrivò ad avere un credito con l'amministrazione di centinaia di migliaia di dollari<sup>200</sup>.

Il periodo che vide il tentativo di trasformare lo Studio in una compagnia indipendente fu l'inizio degli anni '60. Diversi membri, con una formazione e una visione comuni, maturarono l'impulso di proporre non più solo scene singole a fini di studi, ma spettacoli compiuti da portare a un pubblico pagante. Le prime rappresentazioni, tra il 1962 e il 1964, sebbene non molto remunerative, non furono accolte male dalla critica, ma Strasberg rimase ancora “sulla soglia”, non completamente coinvolto nei progetti, tanto che Frank Corsaro curò quasi tutte le regie degli spettacoli.

L'esperimento che, in modo sfortunato, fece naufragare l'idea di un Teatro dell'Actors Studio, fu la messinscena di *Tre sorelle*. Davanti alla prospettiva di confrontarsi con l'autore che più di tutti aveva legato il suo nome alla compagnia di Stanislavskij e di riprendere uno dei testi chiave della tournée del 1923-1924 a cui egli stesso aveva assistito quarant'anni prima, Strasberg non poté tirarsi indietro. La rappresentazione a New York nel 1964 fu un successo ed ebbe modo di dare prova dell'abilità registica di Strasberg, nonché della maturazione di uno stile autenticamente americano che lo Studio incarnava. Jerry Tallmer scrisse una recensione sul “New York Post” dall'emblematico titolo *The Actors Studio talks a good deal about the truth*,<sup>201</sup> l'Actors studio parla a ragione veduta della verità:

---

<sup>199</sup> Per fare un esempio celebre, *A hatful of rain* di Michael V. Gazzo, fu creato a partire da improvvisazioni all'Actors Studio; andò in scena alla Shubert Organization di Broadway, New York, dal 1955 al 1956, con la regia di Frank Corsaro e dalla *pièce* nel 1957 fu tratto un film, anch'esso di successo.

<sup>200</sup> Vd. *Audition, activities, finances*, in Fotser Hirsch, pp. 224-245.

<sup>201</sup> *Ivi*, p. 286. L'espressione idiomatica indica insieme sia la quantità (molto), che l'esemplarietà.

last night at the Morocco, it nailed for our lifetime the right to do so<sup>202</sup>, and Lee Strasberg proved to a world waiting twenty years, that he could direct a play... with all the creative truth and the strength a human being can command<sup>203</sup>.

L'accoglienza in patria fu dunque trionfale, ma la storia non si conclude qui. Il nome dell'Actors Studio e l'interesse verso i suoi lavori si erano diffusi in tutto il mondo, tanto da procurargli un invito ufficiale per esibirsi al World Theatre Season, il Festival di Teatro internazionale presso l'Aldwych Theatre di Londra.

Le attese del pubblico inglese erano paragonabili a quelle che avevano accompagnato il Teatro d'Arte di Mosca a suo tempo. A un anno dalla sua affermazione, la compagnia dello Studio incontra una serie di problematiche che influiscono in modo decisivo sull'esito della performance. Innanzitutto, a causa della paura di volare di una delle attrici, la compagnia si sposta per nave, diminuendo di diversi giorni il tempo per le prove *in loco*. Una volta arrivati diverse complicanze tecniche legate ai costumi, alle luci e allo spazio prove influiscono sul risultato. Ma la questione decisiva è che ben tre dei protagonisti<sup>204</sup>, per motivi diversi, rinunciano all'esperienza a ridosso dell'esibizione. I sostituti, visto lo scarso tempo a disposizione per provare, non si rivelano all'altezza, dando allo spettacolo un'impressione di disomogeneità, come se i vari attori recitassero tante scene separate. Strasberg cerca di difendere il proprio lavoro affermando che si tratta solo di un esito momentaneo, presentato dopo pochi mesi di attività. Cheryl Crawford, che accompagna la compagnia, racconta di come le luci non funzionassero, i tempi dello spettacolo tanto meno, ma soprattutto ricorda di aver criticato aspramente Strasberg per aver accettato la proposta nonostante avesse a disposizione dei sostituti non abbastanza preparati.

Le critiche inglesi furono impietose. Penelope Giliatt, su "The Observer", definì lo spettacolo il suicidio dell'Actors Studio, colpevole di aver volgarizzato le tre colte ed educate sorelle del testo, trasformandole in una sciattona, una piccola vergine e professionista instancabile e una carceriera per drogati<sup>205</sup>. Ancora più lapidaria la recensione di Anthony Burgess su "The Spectator": «Čechov, Stanislavskij, Strasberg, the middle term ought to unite the outer ones, but it didn't»<sup>206</sup>. Anche Burgess criticò l'americanizzazione della rappresentazione, la mancanza della poesia e della comprensione del contesto storico originale, ma soprattutto mise in dubbio la reale efficacia del tanto

---

<sup>202</sup> Il diritto che l'Actors Studio si è guadagnato è quello, ripreso dal titolo, di parlare della verità.

<sup>203</sup> *Ibidem*.

<sup>204</sup> Si trattava di due attrici che nel cast originale interpretavano Irina e Olga e dell'attore che interpretava Vershinin.

<sup>205</sup> Cfr. *ivi*, p. 287.

<sup>206</sup> *Ibidem*.

decantato Metodo rispetto a stili di recitazione più classici e, a fronte dello spettacolo a suo dire disastroso, sicuramente più efficaci.

La disfatta dell'esibizione a Londra nell'estate del 1965 stroncò definitivamente l'ambizione di una compagnia dell'Actors Studio.

L'anno successivo Strasberg aprì la seconda sede dello Studio, a Los Angeles, sancendo sempre di più l'avvicinamento del laboratorio al mondo del cinema. Se New York aveva diversi spazi *off* dove sperimentare in modo indipendente, Los Angeles non aveva un luogo protetto dedicato solo allo studio, dove gli attori potessero coltivare la propria arte e il West Studio si proponeva di colmare quel vuoto. Il mondo di Hollywood era ormai una realtà troppo affermata da considerarla, come avvenuto negli ultimi anni del Group Theatre, un'esperienza rivale che minacciava di corrompere l'integrità degli artisti anteponendo il profitto alla qualità. L'Actors Studio intuì questa possibilità e si affermò come il luogo principale della formazione delle *star* del cinema, contribuendo attivamente allo sviluppo dell'industria dell'intrattenimento secondo i principi coltivati per anni nelle aule del Group Theatre e dell'Actors Studio.

Qui si colloca forse la differenza principale tra l'esperienza del Teatro d'Arte di Mosca e quella dello Studio: se la compagnia di Stanislavskij seppe imporsi sulla scena internazionale grazie a delle tournée di grande successo, gli attori di Metodo americani ebbero esperienze teatrali importanti solo entro i confini nazionali, sia con il Group Theatre che con l'Actors Studio. Ciò che rese invece noto in tutto il mondo lo stile di recitazione americano furono le interpretazioni cinematografiche dei vari divi formati con Strasberg e colleghi.

Lo Studio si rivelò quindi coerente con le intenzioni dei suoi fondatori, rimanendo fedele alla sua missione di onorare il talento individuale degli attori, che avrebbero fatto tesoro delle pratiche del Metodo in tutta la propria carriera professionale.

### **Dentro il Metodo: rilassamento e improvvisazione**

Come si è potuto vedere, il Metodo nasce spontaneamente come una continuazione del Sistema di Stanislavskij, riadattata al contesto americano. Gli insegnamenti del maestro russo hanno così cambiato non solo la vita artistica di Strasberg e dei suoi colleghi, ma anche il corso dell'intera storia teatrale del Novecento<sup>207</sup>.

Non stupisce quindi che la ricerca di Strasberg muova a partire da domande attorno alla creatività dell'attore che si pongono in continuità rispetto alla ricerca di Stanislavskij. Se *A dream of passion*

---

<sup>207</sup> Cfr. Jean Benedetti, *Stanislavski, an introduction*, Methuen, London, 1982, cit.

racconta del viaggio di Lee Strasberg nell'arte della recitazione, riportando gli incontri e le scoperte fondamentali maturate in oltre cinquant'anni di carriera, alla base vi sono dei quesiti teorici essenziali: innanzitutto «how can the actor both really feel and be in control of what he needs to do on stage?»<sup>208</sup>. Strasberg sostiene che Stanislavskij abbia risposto sistematicamente al problema, nella sua analisi di “sensibilità scenica interiore” ed esteriore, che postulava l’“io sono” come punto di sintesi.

La continuazione di questa tematica risulta «how can the actor make his real feeling expressive on the stage?»<sup>209</sup>. A tale domanda Strasberg ritiene che il lavoro del Group Theatre, dell'Actors Studio e del “suo” Lee Strasberg Institute (fondato nel 1969) abbiano cercato di rispondere proseguendo laddove l'analisi di Stanislavskij si era rivelata insufficiente all'atto pratico. Non si tratta tanto di conciliare un sentimento autentico con l'autocontrollo necessario nella recitazione, bensì di trasmettere efficacemente la verità del sentimento al pubblico, comunicare la vita intima dell'attore, presente nel suo corpo e nella sua voce, agli spettatori. L'enfasi è posta sui mezzi interiori dell'attore, i soli attraverso i quali può avvenire il coinvolgimento del pubblico.

Tenendo a mente questo spunto di ricerca fondamentale, come traccia per analizzare le scoperte e le tecniche del Metodo, possiamo quindi addentrarci in quegli elementi che costituiscono un'innovazione o rinnovamento rispetto alle proposte di Stanislavskij.

Uno dei punti essenziali nella preparazione alla “psicotecnica” è, come abbiamo visto, il rilassamento o “distensione muscolare”. Strasberg riprende questo principio in correlazione con la problematica dell'espressività e lo approfondisce. Già Stanislavskij notava come l'essere umano impari a pensare, camminare, muoversi, comportarsi e parlare in relazione ai condizionamenti dell'ambiente esterno, per poi replicarli inconsciamente, per abitudine. Strasberg pone poi l'accento anche sulle reazioni sensoriali ed emotive, fondamentali ma trascurate:

by the time an individual arrives at the age where he begins to aspire to be an actor, he is to some extent aware of his physical attributes, such as voice, speech, and movements patterns. He has little or no knowledge of the strengths and weakness of his sensory and memory equipment; even less does he understand the behavior of his emotions and the way in which he expresses them<sup>210</sup>.

Il training del Metodo vuole quindi liberare lo strumento dell'attore da tutti quei condizionamenti inconsci che non ne limitano solo l'espressività fisica o vocale, ma soprattutto la libera comunicazione delle emozioni. Si tratta dei manierismi, i *cliché* di cui si parlava come uno dei termini negativi associati alle performance dello Studio, che impediscono alla realtà del sentimento di manifestarsi pienamente nel corpo dell'attore. Prima ancora che con specifici esercizi di

---

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>209</sup> *Ibidem*.

<sup>210</sup> *Ivi*, p. 95.

improvvisazione e memoria emotiva, Strasberg propone il rilassamento come momento dedicato al rilascio delle tensioni muscolari, mentali ed emotive.

Se pensiamo alle classi dell'Actors Studio, o a lezioni del Metodo in generale, tra gli esercizi più rappresentativi vi sono proprio quelli di rilassamento. Strasberg faceva accomodare i propri allievi sulla sedia con la schiena appoggiata allo schienale e, cominciando dal respiro, lavorare al rilassamento progressivo di tutto il corpo: a partire da movimenti mirati come fare dei cerchi con la testa rilassando i muscoli del collo, muovere le braccia con dei piccoli movimenti circolari "ad ali di gabbiano" e fare lo stesso con le gambe, che ruotano internamente ed esternamente, si procede a rilassare lo strumento dell'attore, fino a coinvolgere anche i muscoli facciali, la mandibola e l'emissione vocale.

Il rilassamento era considerato la chiave per liberare l'attore e prepararlo ad accogliere emozioni, movimenti e stimoli lontani dalla vita di tutti i giorni. Anche Stanislavskij parlava dell'importanza del rilassamento, ma con Strasberg esso diventa uno *step* caratteristico e approfondito del suo metodo, da attraversare necessariamente prima di ogni tipo di esibizione. Si pensi che nelle sessioni di quattro ore tenute all'Actors Studio ben due erano dedicate al rilassamento<sup>211</sup>. Se è pur vero che anche altre forme di pedagogia, sulla scia di Stanislavskij, praticano il rilassamento nel loro training, è comunque tipica del Metodo la connessione tra distensione muscolare e preparazione al lavoro emotivo. Secondo Strasberg, il rilassamento non serve solo a sciogliere la meccanica dell'attore, intesa come movimento esteriore, ma anche e soprattutto a liberare le tensioni psicofisiche che impediscono il libero fluire delle emozioni, e di tutti gli impulsi al movimento autentico che nascono nell'interiorità. Infatti, il rilassamento elimina ogni forma di stress o condizionamento esterno a cui l'attore potrebbe essere sottoposto, per portare la concentrazione solo all'obiettivo di sciogliere le tensioni. In questo modo, se praticato correttamente e, soprattutto agli inizi, sotto una guida attenta, l'attore sarà libero di scoprire in sé nuovi impulsi e nuove forme di espressione.

Il rilassamento è il primo passo verso la verità scenica. Un lavoro onesto e accurato dell'attore farà emergere i blocchi su cui lavorare, i quali, se trascurati, potranno poi ostacolarlo anche sulla scena. Un attore che "finga" il rilassamento<sup>212</sup> potrà, ad esempio, respirare profondamente, rilassare le aree periferiche del proprio corpo, ma non il collo, area tipicamente associata al controllo mentale, o la mandibola, area dove il pensiero si fa parola. Se non consapevole di queste resistenze, l'attore incontrerà difficoltà a "perdere il controllo" nel senso di essere pienamente libero di sperimentare le emozioni del personaggio, poiché ostacolato da se stesso.

---

<sup>211</sup> Cfr. "Intervista a Lella Heins" qui in "Appendice".

<sup>212</sup> Cfr. Strasberg, p. 99.

Il rilassamento diventa il luogo in cui l'attore crea una mappa dello stato del proprio strumento, che può variare ogni giorno, imparando a conoscersi, a identificare i blocchi e scioglierli, con gli strumenti adeguati. Con una visione olistica che Strasberg riprende dalla moderna psicologia<sup>213</sup>, il suo metodo si rivolge all'essere umano come a un tutto: pertanto se determinati blocchi possono essere sciolti con l'esercizio, magari perché frutto di una tensione del momento o di una cattiva postura, altri, di natura psicologica, vanno approfonditi in separata sede affinché il corpo non porti su di sé i segni dei traumi vissuti.

È chiaro infatti che un blocco di natura psicofisica reiterato, se non sciolto, possa costituire un grosso limite all'espressività non solo fisica ma soprattutto emotiva dell'attore, poiché ne limita il comportamento. Un esempio proposto da Strasberg è quello di un'allieva che presentava insolite rigidità nelle gambe, osservabili in sede di rilassamento e anche in scena, in particolar modo nelle scene in cui doveva sedersi<sup>214</sup>. Attraverso un approccio maieutico, Strasberg suggerisce che forse questa tensione abbia a che fare con il suo stare in scena in generale, con il rapporto che la ragazza ha con il suo essere attrice. Emerge quindi un condizionamento del padre, che non voleva che lei recitasse poiché considerava le attrici delle "poco di buono" e la recitazione un comportamento non da signora. Pare che, ogni volta che doveva sedersi, si creava in lei una frattura inconscia che le impediva di essere presente a se stessa, poiché le sembrava di percepire la voce di suo padre: «if you're going to do your scene in your underwear and your sleep, at least sit ladylike»<sup>215</sup>.

La consapevolezza di questo condizionamento porterà l'attrice, oltre che a lavorare sul piano personale per fare i conti con il problema, a identificare la natura del blocco e, accettandolo, a provare a scioglierlo per esplorare più liberamente in scena.

Senza la lente di ingrandimento del lavoro di rilassamento Strasberg non avrebbe, con tale efficacia, identificato le rigidità dell'attrice come reiterate e dunque non legate solo ai condizionamenti del momento. Infatti, come anche Stanislavskij notava, l'attore viene costantemente sottoposto a numerose fonti di stress, dalla memoria delle battute all'ansia per il pubblico, a quella per le indicazioni del regista. E l'ansia è nemica dell'attore, in quanto crea rigidità e blocca la creatività, proiettando l'attore nel futuro e schermanandolo dagli stimoli esterni.

Da queste riflessioni emerge chiaramente come lo strumento dell'attore coincida con la persona e debba quindi fare i conti con tutti i condizionamenti che la persona riceve e che entrano nella sfera creativa, poiché ne modificano lo strumento.

---

<sup>213</sup> Vd. *ivi*, p. 99.

<sup>214</sup> *Ibidem*.

<sup>215</sup> *Ivi*, p. 100.

Esempi come quelli citati hanno dato adito a confusione sugli scopi del lavoro del Metodo, scambiato come una forma di «cheap psychiatry»<sup>216</sup>. In realtà Strasberg stesso sgombra il campo da possibili equivoci analizzando, nell'ambito del discorso sul rilassamento, la differenza tra la psicoterapia e la recitazione:

the psychologist's purpose in helping his patient to relax is to eliminate mental and emotional difficulties and disturbances. In acting I am not concerned with eliminating either experiences or emotions. The intention is to help each individual to use, control, shape and apply, whatever he possesses to the task of acting. I am only concerned with pressures to the extent that they interfere with the execution of the tasks the actor sets for himself. I do not eliminate experience! I help each individual to become aware of the deepest sources of his experience and creativity and to learn to recreate them at will in the process of achieving an artistic result<sup>217</sup>.

Si è scelto di citare integralmente questo passo perché esso non solo contiene spunti e risposte al problema citato, ma è anche la fotografia di come il metodo proposto da Strasberg attinga al vissuto dell'attore per scopi creativi. Andando con ordine possiamo evidenziare la contrapposizione di intenti tra la psicoterapia e la recitazione. Entrambe lavorano con pensieri, emozioni, comportamenti dell'individuo perché, come si è visto, lo strumento dell'attore altro non è che se stesso; ma mentre la psicoterapia intende liberare il paziente dai traumi, rigenerandolo, la recitazione di Metodo attinge al vissuto, anche doloroso, dell'attore, per scopi artistici.

Come vedremo in seguito, non tutti i traumi vanno risvegliati, e ci vuole cura e attenzione sia da parte del regista che dell'attore nel processo; ma sicuramente la connessione emotiva che ciascun attore deve coltivare con la propria storia, i propri ricordi, le proprie esperienze è fondamentale per la tecnica americana. Ciò gli consente di potervi attingere non per rivivere meramente una situazione personale, ma per ispirarsi ad essa e ricrearla creativamente in scena. Questo vale anche per i blocchi, che diventano materia di discussione teatrale solo se interferiscono in qualche misura con la scena. Non si tratta di guarire un paziente, di aiutarlo a trovare il proprio benessere, ma solo di rimuovere tutti gli ostacoli alla sua creatività e di permettergli di creare consapevolmente, partendo dalla propria esperienza di essere umano nella sua totalità, con scopi unicamente rivolti al risultato artistico. Sulla problematicità di tale assunto torneremo in seguito.

Quanto al rilassamento, esso è il primo passo per liberare l'attore dai blocchi psicofisici e per permettergli un controllo quanto più possibile completo delle proprie facoltà umane. Pertanto, se pratiche come lo Yoga o lo Zen possono aiutare la persona a rilassarsi, esse non hanno una diretta correlazione con gli scopi dell'arte dell'attore<sup>218</sup>. Infatti tali discipline intendono il rilassamento come

---

<sup>216</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>217</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>218</sup> Cfr. *ivi*, p. 105.

una forma di annullamento dell'io, il quale, attraverso meditazione ed esercizio fisico, raggiunge uno stato di pace, tranquillità. I problemi fondamentali dell'attore vanno oltre la consapevolezza del sé o il suo benessere e non si limitano a ricercare una presenza fisica e spirituale. I procedimenti della recitazione coinvolgono tutto l'essere e le energie dell'attore nell'atto di ricreare emozioni ed azioni sotto stimoli immaginari. Dunque lo Yoga non è da evitarsi di per sé ma, qualora utilizzato come forma di rilassamento, va integrato con altri esercizi finalizzati alla creazione attoriale.

Ciascun training si connette con la forma artistica e teatrale che si vuole realizzare ed è questo a motivare i suoi procedimenti che, nel caso del Metodo, si rivolgono al lavoro interiore dell'attore. Già il rilassamento, dove apparentemente ci si sta solo preparando a recitare, si rivolge direttamente a questi obiettivi. Non si insegue uno stato di *trance* o di placida quiete, ma di presenza, intesa come accettazione di sé nel momento presente e disponibilità e apertura del proprio strumento sia sul piano fisico e vocale che, terreno più arduo ma necessario, su quello emotivo. L'armonia tra persona e personaggio, tra maestro e strumento, deve essere ricercata come un processo, non come traguardo, in continua evoluzione. L'ansia di creare e condividere il proprio lavoro può essa stessa costituire un blocco, laddove la persona, con le sue preoccupazioni, prevalga sulla creazione artistica del personaggio.

La connessione tra rilassamento e creatività è indubbiamente uno dei punti saldi del Metodo e la precisione con cui questo principio è stato spiegato da Strasberg e praticato pedissequamente per decenni ne fa un elemento di peculiare rinnovamento della tematica espressa da Stanislavkij in *An actor prepares*. L'identificazione del problema fondamentale dell'attore ci permette di connettere trasversalmente i diversi principi ed esercizi che affronteremo, a partire dall'improvvisazione. Strasberg definisce «the actor's problem» come

the actor's ability to create organically and convincingly, mentally, physically, and emotionally, the given reality demanded by the character of the play; and to express this in the most vivid and dynamic way possible. While all art is for the creator a means of self-expression, it is only the extent to which it reveals what is experienced that it becomes art<sup>219</sup>.

La prima parte di questa definizione dell'attore rimanda in modo chiaro a Stanislavkij, laddove si cerca una simbiosi tra i processi mentali, fisici ed emotivi dell'attore impegnato a ridare vita al personaggio descritto dall'autore. Qui Strasberg riscrive la definizione di "reviviscenza" di Stanislavskij, già da noi analizzata. È la continuazione del discorso che inserisce elementi nuovi, ovvero la necessità di comunicare questo processo nel modo più vivido e dinamico possibile. Viene

---

<sup>219</sup> *Ibidem*.

infatti formulata un'importante distinzione tra l'espressione di sé e la vera arte. Se chi crea può avere l'illusione che l'espressione coincida con l'arte, in realtà solo quando l'artista è in grado di condividere e rivelare ciò che sperimenta ad altri, ed essi lo colgono, ha luogo la vera arte.

Con questa affermazione, Strasberg si smarca da una concezione di teatro come ripiegamento dell'attore su se stesso. Non importa *cosa* viene condiviso, importa che sia vero e riconoscibile. Solo ciò che è visto e percepito da altri come vero, che succede veramente, realizza l'arte teatrale: etica ed estetica si fondono. Non basta avere una connessione con il materiale, ma occorre saperla esprimere nella maniera più vivida possibile, interessando, intrattenendo il pubblico. Questo lavoro è fatto ad arte, dà l'impressione di essere uno spontaneo fluire, ma nasconde tanta tecnica e lavoro.

Per risvegliare la creatività degli attori e stimolare il loro potenziale espressivo, Strasberg riprende un altro elemento che Stanislavskij, e dopo di lui Vachtangov e Boleslavskij, avevano indagato e praticato: l'improvvisazione.

Sia Stanislavskij che Vachtangov avevano sperimentato l'efficacia delle improvvisazioni, gli *études*, non solo in fase di training, ma anche di produzione di spettacoli. L'ispirazione proveniva dai comici dell'arte, in grado di creare caratterizzazioni realistiche e credibili basandosi su dei semplici canovacci. Assistendo a tali spettacoli Stanislavskij fu colpito dalla vitalità degli attori, in grado di ricreare a ogni performance quella che Strasberg chiama «the illusion of the first time»<sup>220</sup>. Un elemento fondamentale per mantenere viva la creatività dell'attore è infatti la capacità di scoprire in scena, di rivivere quello che accade con sorpresa e freschezza, come se fosse la prima volta. La vita scenica deve infatti prodursi momento per momento, sul palco o sul set, in modo nuovo, vitale, senza dare l'impressione di riprodurre qualcosa di già provato, ma creando l'illusione di novità nello spettatore, attratto dalla verità di quel momento artistico. Questo comporta che l'attore possa utilizzare l'improvvisazione per riscoprire il sottotesto, che è il vero motore di tutta l'azione. Strasberg nelle sue prove era solito mutare volontariamente oggetti, partner, luci per mantenere gli attori aperti all'inatteso, non concentrati a “fare bene” il proprio lavoro, ma a vivere autenticamente nel personaggio mantenendo, grazie al margine di impreveduto, un sottofondo di giocosità, essenziale per il processo creativo. La vitalità che l'improvvisazione può offrire all'attore, aiuta anche il pubblico, spesso ignaro della distinzione tra improvvisazione e copione, a seguire la vicenda, leggibile attraverso la logica delle azioni dei personaggi:

often an actor enters a scene and, because he already knows the outcome, is playing towards that end. By improvising, the actor finds a way to play the scene more logically and convincingly, not just from his own point of view, but also from the audience<sup>221</sup>.

---

<sup>220</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 108.

Una delle grandi scoperte di Stanislavskij è stata infatti quella di notare come l'attore fosse incline all'anticipazione. Sul piano cognitivo, l'attore ha già in partenza a disposizione una quantità di informazioni sull'intera vicenda che il personaggio non dovrebbe sapere. Si è già visto come questa consapevolezza dovrebbe servire all'attore per "dosare" la propria performance, poiché conosce l'arco narrativo del proprio personaggio; tuttavia, sul piano dell'azione, se l'attore non si immedesima nel momento presente perché anticipa mentalmente il suo risultato, l'azione diventerà illustrazione, la verità scenica *cliché*, in una parola, seguendo la visione di Strasberg, non avrebbe luogo l'arte.

Gli esempi di anticipazione in *A dream of passion* sono molto specifici ed efficaci<sup>222</sup>. Date delle semplici battute come "io non capisco", "chi sei tu?", o "io non so dove andare", vediamo un comportamento medio di un attore che recita, invece di vivere nel personaggio. Nel primo caso egli cercherebbe di fingere di non capire, con espressioni e gesti stereotipati, mostrando il risultato dell'azione, mentre una persona nella vita reale, e così un personaggio dunque secondo la logica naturalistica, oltre a dire la battuta starebbe attivamente cercando di capire cosa sia effettivamente stato detto. Così chi domanda "chi sei tu?", non starebbe solo attendendo una risposta, ma anche cercando attivamente di scoprire chi abbia davanti. Allo stesso modo nel chiedere dove andare, mentre un attore si limiterebbe a suggerire di non sapere dove andare, un personaggio cercherebbe attivamente di capire dove dirigersi.

La differenza essenziale tra vita e *cliché* è data dall'assenza di anticipazione, che permette all'attore di porsi «actively». Tale capacità è allenabile attraverso l'improvvisazione:

a real character has continuous aliveness, a continuous process of thought and of sensory and emotional response. This goes beyond the line of dialogue already supplied to him by the author. To stimulate a continuous flow of response and thought within the actor is the primary value of improvisation<sup>223</sup>.

La vita del personaggio deve fluire *moment by moment* nell'attore, che ha l'obiettivo di scoprire la logica delle azioni del personaggio. L'improvvisazione, togliendo le certezze del risultato, permette all'attore di lavorare alla radice, identificandosi con il personaggio e riscoprendo attivamente la coerenza delle sue azioni.

Le improvvisazioni legate a un'opera possono essere di diverso tipo, sul passato dei personaggi, sulle situazioni del testo, ma con libertà di esplorare con battute spontanee, a volte solo con azioni fisiche, come per il "momento privato" del personaggio. In ogni caso quello che si cerca di allenare sono la

---

<sup>222</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>223</sup> *Ibidem*.

capacità di ascoltare i colleghi, di non prevaricare, di rimanere presenti nella situazione data, senza anticipare, e la possibilità di creare delle connessioni autentiche e personali con il materiale di lavoro. Un elemento specifico che Strasberg modifica rispetto alla tradizione di Stanislavskij, più legato alla lettera del testo, è che non occorre necessariamente avere una connessione con i pensieri del personaggio come riportati dall'autore. Non occorre nemmeno avere stimoli e pensieri inerenti al testo, ma collegamenti personali utili a sostenere la sua vita scenica e veicolare emozioni autentiche, azioni logiche e consequenziali. Come abbiamo visto introducendo la *substitution*, «it doesn't matter so much what the actor thinks, but the fact that he is really thinking something that is real to him at that particular moment»<sup>224</sup>.

In una sessione all'Actors Studio Strasberg chiese a un'attrice di presentare un'improvvisazione su una delle scene in cui aveva avuto più difficoltà. Lei scelse la scena di *Tre sorelle*, in cui il suo personaggio Maša doveva confessare alle sorelle di amare il colonnello Veršinin. Entrò in scena, si chinò a pregare, uscì. Si preparò abbracciando un cuscino e poi cominciò a dire la battuta «Sisters... I have something to confess... I love that man»<sup>225</sup> e così via, con il risultato di una naturalezza e vividità sorprendenti, fino al punto in cui un insieme di pianto e riso fluì spontaneamente da dentro di lei. Dopo la performance spiegò di aver avuto difficoltà a trovare dei paralleli con il personaggio, anche per la pressione di un ruolo a cui teneva particolarmente e che l'avrebbe esposta mediaticamente. Al momento di lavorare sull'improvvisazione per provare nuovi approcci al testo, si ricordò della connessione intuitiva che aveva avvertito leggendo la scena. Si ricordò di una storia che le era stata raccontata da una suora, quando aveva appena sei anni, e che l'aveva colpita profondamente: raccontava di come San Pietro fosse andato sulla terra alla ricerca della cosa più bella. San Pietro tornò più volte ma senza mai soddisfare il Signore, fino a quando riuscì a portargli la lacrima di un bambino in confessione, che il Signore giudicò la cosa più bella sulla Terra. Al sentire la storia lei cercò di forzare la propria tristezza per impressionare la suora, ma non ci riuscì, soffrendo perché non aveva nulla da confessare. La stessa sensazione la stava provando in quel momento l'attrice nel cercare di provare l'emozione della scena.

Ciò che potrebbe sembrare un ricordo ininfluenza, non collegato al testo, si era invece dimostrato un efficace metodo per creare un livello di flessibilità emotiva nell'attrice tale da permetterle di calarsi nel personaggio e sostenere l'evento di una scena che si era fino a quel momento dimostrata ostica. In conclusione, si è visto come l'improvvisazione liberi le potenzialità creative dell'attore e, come emerge dall'esempio dell'attrice di *Tre sorelle*, allenare il prossimo elemento del metodo Strasberg che

---

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 110.

<sup>225</sup> *Ivi*, p. 109.

ci apprestiamo ad analizzare, e che costituisce il cuore della riflessione del Metodo: la *affective memory*.

### *Affective memory*

Nel capitolo di *A dream of passion* dedicato all'Actors Studio e ai principi fondamentali ivi sperimentati<sup>226</sup>, Strasberg definisce il rilassamento come la base di tutti i procedimenti del suo metodo, l'improvvisazione la prima grande area di lavoro e di scoperta e l'*affective memory* la seconda.

Trattandosi di un punto chiave, Strasberg fornisce un'accurata analisi teorica del fenomeno, portando definizioni precise e riferimenti puntuali anche ad altre forme artistiche in cui la memoria emotiva viene applicata.

Innanzitutto, occorre specificare la distinzione dalla terminologia di Boleslavskij-Ouspenskaja, da cui Strasberg apprende e pratica il principio. Si è visto come all'American Laboratory Theatre la *affective memory* fosse divisa in *analytic memory* e *memory of feeling*. La prima veniva allenata tramite esercizi con gli oggetti immaginari, la seconda suscitava le emozioni connesse a dei ricordi. Strasberg e la sua generazione chiameranno *sense memory*, memoria sensoriale, la prima ed *emotional memory*, memoria emotiva, la seconda. Spesso il termine *affective memory* veniva usato per estensione come sinonimo di *emotional memory*.

Fra le aree di lavoro proposte, Strasberg sostiene che il Metodo, pur partendo da esercizi di memoria sensoriale, si sia occupato particolarmente della memoria emotiva, approfondendo le modalità con cui allenarla e portarla sulla scena e facendone uno dei suoi segni distintivi. Infatti la memoria può essere divisa in tre categorie: la memoria mentale (registra procedimenti logici, pensieri ed informazioni), quella fisica o muscolare (si pensi agli schemi di movimento, come l'allacciarsi le scarpe) e quella *affective*, che si divide appunto in sensoriale ed emotiva.

Se è vero che l'attore deve ripetere battute e movimenti provati, attivando quindi memoria mentale e fisica, a maggior ragione se il tipo di spettacolo impone balli, canzoni o sequenze di movimenti particolarmente impegnativi, anche la memoria delle emozioni deve essere risvegliata per creare il personaggio e anch'essa va dunque allenata preventivamente.

Già Stanislavskij, che aveva introdotto questi concetti<sup>227</sup>, aveva notato la difficoltà di lavorare sul sentimento, preferendo, nella fase postrivoluzionaria, concentrarsi sulle azioni psicofisiche come

---

<sup>226</sup> *Ivi*, pp. 94-122.

<sup>227</sup> Il lessico e i contenuti della teoria delle emozioni proposta di Stanislavskij si basavano sugli studi dello psicologo francese Ribot in *La psychologie des sentiments*, Félix Alcan, Paris, 1896.

metodo di accesso alla verità scenica. Infatti, se le attività mentali e fisiche possono essere controllate dalla volontà, così non succede per le emozioni. Per questo occorre trovare dei mezzi per risvegliare l'ispirazione emotiva nell'attore. Innanzitutto, si parte dal rilassamento che permette a ogni area del corpo di essere libera di assecondare gli impulsi, in quanto, come abbiamo analizzato, «the presence of mental or physical tension is often the result of anticipating the way in which the emotion should happen, and thus interferes with the spontaneous flow of sensation»<sup>228</sup>.

Inoltre, quando un attore si appresta a rivivere un ricordo ad alto impatto emotivo, il corpo inizialmente tenderà a opporre resistenza, creando delle tensioni. Per questo è importante che il suo livello di rilassamento e concentrazione sia in partenza molto alto, per permettergli di rimanere nell'esercizio senza cedere al desiderio di fuga o alle distrazioni.

La consegna è molto semplice: si individua un evento nel passato dell'attore e si comincia a ripercorrerlo mentalmente a partire dai cinque minuti precedenti. L'attore deve cercare di ricordare quanto più dettagliatamente possibile la scena e risvegliare l'emozione attraverso la memoria sensoriale. Dovrà quindi cercare di essere specifico sulla temperatura, sulla luce e su dove nel suo corpo avvertiva più distintamente le sensazioni. Così, per l'ambiente circostante, si riscoprono i colori, i profumi, le sensazioni tattili o i sapori correlati alla situazione in cui era immerso, coinvolgendo tutto il suo essere. L'obiettivo non è quindi di scavalcare i sensi andando in direzione dell'emozione associata a quell'episodio, ma che attraverso la *sensory concreteness* le emozioni vengano stimulate ad affiorare gradualmente: «The actor tries to remember the event that caused the emotion, not in terms of the sequence of the story but in terms of the various senses that surrounded it»<sup>229</sup>. Attraverso i sensi, il corpo dell'attore è stimolato a risvegliare le emozioni associate all'evento in maniera più aperta che attraverso il filtro intellettuale della storia, poiché esso impone un giudizio razionale sulla situazione, limitando la creatività. Ciò che si vuole ricercare non è una semplice rimembranza, né un'analisi psicologica dell'evento, ma una connessione psicofisica tra sé e un proprio evento personale, che possa essere strumento per la creazione di un personaggio.

Come abbiamo visto, Strasberg ritiene prioritaria la realtà della connessione tra l'attore e il proprio mondo interiore, rispetto alla fedeltà con il testo. Ciò che conta è che la personalizzazione consenta all'attore di accedere a un elevato livello di intimità e specificità, preparandolo a portare questo processo anche nelle scene. Peraltro, come avveniva per le "azioni fisiche" in Stanislavkij, le emozioni sono l'obiettivo, non il punto di partenza. All'origine vi è sempre il corpo dell'attore, che nel caso di Strasberg non svolge una sequenza prestabilita di azioni fisiche nello spazio, ma reincarna le sensazioni fisiche correlate al ricordo, in modo specifico e personale.

---

<sup>228</sup> Strasberg, p. 115.

<sup>229</sup> *Ibidem*.

La bussola che guida l'attore è infatti la *sensory concentration*<sup>230</sup>, che gli permette di non perdersi nel rivivere l'intensità emotiva del ricordo, visto il rischio di slittare sul piano personale da quello artistico. Lo scopo del lavoro di memoria emotiva è proprio di permettere all'attore, attraverso strumenti tecnici precisi come il rilassamento, l'improvvisazione, la memoria sensoriale, di essere in grado di gestire le proprie emozioni "a comando", senza lasciarle al caso o all'ispirazione momentanea, ma essendo padrone e consapevole del loro funzionamento e del loro fluire.

Strasberg generalmente introduceva gli attori alla pratica di esercizi di memoria emotiva solo dopo alcuni passaggi preliminari, che analizzeremo nel paragrafo successivo. È essenziale per lui che l'attore abbia l'abilità di rievocare un fatto personale soffermandosi sui dettagli e questo solitamente avviene poiché già ha sperimentato il lavoro di memoria sensoriale su oggetti reali o immaginari.

L'esplorazione della memoria emotiva, così centrale nella scuola americana, è stata spesso criticata in quanto spinge l'attore ad attingere al proprio vissuto e a esporlo per fini artistici, con la rischiosa possibilità di allontanarsi dall'arte andando verso lo psicodramma. Strasberg, che come abbiamo già visto ha sempre cercato di chiarire la differenza di intenti tra arte e terapia, si difende da questo genere di accuse in due modi. A livello tecnico risponde precisando l'importanza di una distanza temporale tra l'esercizio e l'evento rievocato:

in the emotional-memory exercise, the actor is asked to recreate and experience from the past that affected him strongly. The experience should have happened at least seven years prior to the time that the exercise is attempted. [...] I tell the actor: "Do not pick a recent experience; not that the recent thing won't work. But the older the experience is, the better it is. If it works, it is going to last for the rest of your life"<sup>231</sup>.

La distanza temporale ampia consente di poter rielaborare l'evento in chiave artistica con maggiore libertà. Infatti, pur essendo richiesto di lavorare su un fatto che ha avuto un impatto profondo, la distanza consente generalmente di metabolizzarlo con minore trasporto e più obiettività di quando è appena accaduto.

Inoltre, Strasberg afferma che l'esercizio è in grado di fornire una mappa emotiva all'attore, che avrà a disposizione un evento chiave a cui ispirarsi per creare in scena, potenzialmente per tutta la vita. Il fatto di poterlo rievocare ripetutamente è proprio l'obiettivo dell'esercizio, che produce una memoria emotiva modello su cui basarsi per ricostruirne altre, a seconda delle diverse connessioni che si vogliono esplorare. Quindi ancora una volta non si tratta di eliminare o mitigare l'effetto dei ricordi sul nostro presente (come potrebbe fare la psicoterapia), ma di conoscerli per utilizzarli come strumento per la creazione. Se pensiamo all'attrice di *Tre sorelle* citata nel paragrafo precedente, essa

---

<sup>230</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

ha compiuto un'improvvisazione fisica connessa alla memoria emotiva. Va notato infatti che non deve necessariamente trattarsi di traumi, ma di qualunque evento di forte impatto emotivo. L'efficacia dell'esercizio non ha a che fare con la dimensione della situazione o con la sua tragicità, ma con la sua autenticità e con la capacità che ha avuto di lasciare il segno profondamente, come nel caso del racconto della suora. In quella circostanza l'attrice ha voluto condividere la sua esperienza, raccontando il ricordo su cui aveva lavorato; ma generalmente Strasberg stesso, che si pone come mediatore tra attori e pubblico, si occupa solo di aiutare gli attori a sperimentare la fluidità e l'autenticità del lavoro, non di scoprirne i segreti personali:

some teachers misuse this exercise. They want to know the stories. I don't want to know. The less the actor tells me, the better. I only talk to the student if I feel he's having some difficulty or if I want to check where his concentration is<sup>232</sup>.

Gli argomenti usati da Strasberg per difendere la validità dell'*affective memory* nella recitazione sono, sul piano tecnico, la precisione dei procedimenti di training e la volontà di Strasberg di non violare la *privacy* degli attori, forzandoli a rivelarsi, ma cercando invece di aiutarli a immergersi nelle sensazioni del loro ricordo per fini creativi.

Con lo stesso scopo, attraverso un discorso più ampio che coinvolge altre discipline artistiche, Strasberg propone un ragionamento estetico trasversale:

affective memory is a decisive element in most artistic creation. The only difference is that in other art forms, the affective memory is created by the artist in the solitude of his own environment. In the performing arts, the artist must create in the presence of an audience at a particular time and place<sup>233</sup>.

Strasberg evidenzia il collegamento tra la memoria sensoriale o emotiva e la creazione artistica, partendo dal presupposto che l'attore abbia una sua peculiarità performativa assente in altre discipline. In effetti la recitazione implica che l'evento scenico abbia luogo in un tempo e in un luogo precisi, davanti a degli spettatori, cosa che invece non è implicata in altre arti. Anche nel cinema la componente performativa è essenziale. Scrittori, poeti, scultori, pittori possono comporre le loro opere in privato e, solo in un secondo momento, dividerle. Diverso il caso dei musicisti che, qualora debbano esibirsi, hanno una situazione simile agli attori.

La caratteristica performativa è un elemento di difficoltà in più, che rende ancora più necessaria una chiarificazione sistematica dei procedimenti creativi. Analizzando diverse arti si può notare come la

---

<sup>232</sup> *Ibidem*.

<sup>233</sup> *Ivi*, p. 116.

recitazione di Metodo condivide con altre discipline l'utilizzo delle tecniche di memoria sensoriale ed emotiva. Se si pensa ai poeti romantici inglesi, sia Coleridge che Wordsworth hanno posto a fondamento della propria poetica il ricordo delle sensazioni e delle emozioni a esse collegate. Numerosissime sono le descrizioni di ambienti naturali che Wordsworth riprende dalla propria esperienza, non attraverso il filtro razionale, ma attraverso l'immaginazione e la memoria, che è «emotion recollected in tranquillity»<sup>234</sup>. La distanza temporale tra l'evento e la sua rielaborazione artistica ricorda da vicino quella che è richiesta all'attore rispetto al suo ricordo. Inoltre, il collegamento tra memoria, sensazione ed emozione è la caratteristica essenziale della poesia di Wordsworth, in sintonia con le pratiche dell'Actors Studio.

Sempre in letteratura, se si considerano i romanzi, Strasberg cita Joyce e Proust come autori che utilizzano sistematicamente la *affective memory*. Si pensi all'emblematico passo di *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust, in cui il protagonista, assaggiando le *madeleines*, viene riportato indietro alla sua infanzia grazie a quel sapore. Egli rivive la scena di quando da bambino le gustava nella vecchia casa grigia, immergendosi nei dettagli sensoriali dell'ambiente rievocato. Questo brano non solo testimonia l'utilizzo della *affective memory* per fini artistici, ma propone anche dei quesiti attorno al problema dell'ispirazione artistica. Infatti Strasberg stesso cita il passo di Proust:

and suddenly memory returns...I was conscious that it was connected with the taste of tea and cake, but that it infinitely transcended those savours, could not, indeed, be of the same nature as theirs. Whence did it come? What did it signify? How could I seize upon and define it?<sup>235</sup>

L'idea che la memoria rievocata trascenda l'esperienza, poiché crea un'altra realtà, nuova, che ripercorre il ricordo rendendolo presente in quel momento, è alla base sia della concezione del romanzo di Proust, che della poetica dei romantici inglesi e si può applicare anche alla recitazione. Quando un attore rivive un evento per fini artistici, sta producendo qualcos'altro dall'evento passato. Affidandosi alle sensazioni fisiche egli sta compiendo un autentico atto creativo che, grazie all'ispirazione, gli permette di connettere il suo io attoriale e attuale con la propria memoria personale passata. Qualcosa di concluso, oltrepassato, riprende vitalità grazie all'ispirazione creativa suscitata dagli stimoli sensoriali. Essi sono la chiave per connettere presente e passato e ricreare un momento. Tutto questo richiede un grande autocontrollo e una grande consapevolezza, come testimoniato da Kandinskij. Il pittore russo viene citato da Strasberg in quanto raccontava di avere l'abilità di trattenere alla perfezione immagini dal suo passato e riprodurle nell'arte. Quando si diresse verso il

---

<sup>234</sup> Strasberg, p. 117-118 cit. da William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical ballads*, Routledge, London, 2015, (ed. originale 1800).

<sup>235</sup> Strasberg, p. 119, cit. da Marcel Proust, *Swanns way, volume 1 in search of lost time*, tr. ingl C. K. Scott Moncrieff., Vintage books, New Yorl, 1970 (tit. originale *À la recherche du temps perdu*, 1913-1927).

suo peculiare stile di astrazione, si rese conto che, nonostante stesse abbandonando le raffigurazioni realistiche, in realtà egli stava trasformando le immagini, rivissute in forme e colori, a un livello più alto. Non contava più riprodurre la realtà, ma l'intima e segreta connessione che il pittore aveva con quegli episodi del proprio passato.

Lo scrittore, come il poeta e il pittore, sono alla ricerca di collegamenti in grado di suscitare nel loro io artistico l'emozione che desiderano comunicare. Per corroborare ulteriormente questa tesi, Strasberg cita T. S. Eliot: egli, nel saggio *Il problema di Amleto*<sup>236</sup>, sostiene che l'artista debba scoprire il proprio "correlativo oggettivo", ossia una catena di eventi, oggetti, situazioni per cui, data una situazione esterna che conduce alla sensazione fisica correlata, si possa evocare immediatamente quell'emozione particolare. In altre parole, anche Eliot suggerisce che l'artista debba conoscersi e preparare le proprie tecniche, per potere, tramite il "correlativo oggettivo" che connette l'artista con il materiale, evocare l'emozione "a comando" ogni volta che lo desidera, con efficacia. In tutte le forme d'arte così intese la verità e la specificità dell'emozione dell'artista è la chiave per una chiara espressione all'esterno.

Se, attraverso questi illustri esempi, Strasberg testimonia la trasversalità e l'utilità della tecnica dell'*affective memory*, va tuttavia ricordato in cosa la disciplina teatrale si distingua da quelle citate. Oltre al già citato fattore performativo, la questione fondamentale riguarda la distinzione tra strumento e maestro. In tutte le altre arti il maestro plasma lo strumento, altrimenti inerte, per creare. Il musicista con il proprio strumento musicale, lo scultore o il pittore con i materiali con cui scolpisce o dipinge, lo scrittore con la pagina da riempire. Independentemente dallo stato emotivo dell'artista, l'oggetto rimane calmo, imperturbabile. Se l'artista non fa nulla, lo strumento rimane in quiete. Soltanto nella recitazione l'attore è insieme artista e strumento, come se violino e violinista o tela e pittore coincidessero. Occorre quindi una grande comunicazione interna nell'attore per poter gestire gli stimoli che la persona e l'attore-personaggio si scambiano continuamente<sup>237</sup>.

La tecnica della memoria emotiva viene concepita da Strasberg come la chiave per permettere all'attore di essere padrone di se stesso sapendo suscitare le corde dell'emozione adatte, con la stessa prontezza e validità con cui un violinista suona il proprio violino:

this interaction between the artist and his instrument is precisely what transpires when the actor performs. His body, his mind, his thoughts, his sensations, his emotions, are separated from the objective intentions. The

---

<sup>236</sup> Thomas S. Eliot, *Hamlet and his problems*, in *The sacred wood*, Macat, London, 2017 (ed. originale 1920).

<sup>237</sup> Il tema della doppia natura dell'attore, a un tempo dentro e fuori dal ruolo, è di grande tradizione: si veda Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, 1830 (*Il paradosso dell'attore*, a cura di Paola degli Esposti, Dino Audino, Roma, 2014).

Method therefore is the procedure by which the actor can open control of his instrument, that is, the procedure by which the actor can use his affective memory to create a reality on stage<sup>238</sup>.

Non sono molte le definizioni del Metodo così precise e sintetiche, motivo per cui consideriamo quella appena proposta di grande rilevanza. Secondo Strasberg l'obiettivo del Metodo è di permettere all'attore di aprire il proprio strumento e saperlo controllare, cosa che, concretamente, avviene quando egli è padrone della tecnica di *affective memory*. Essa è la chiave che gli permette di creare la vita in scena, obiettivo ereditato da Stanislavkij e che, nell'approfondimento delle tecniche di memoria emotiva, assume dei connotati peculiari collegati alla ricerca di Strasberg all'Actors Studio. Nella visione di Strasberg la *affective memory* non è semplicemente una delle tecniche ma *la* tecnica del Metodo.

### **Gli esercizi di base del training**

Nel capitolo dedicato ai procedimenti del training<sup>239</sup>, Strasberg sintetizza tutti gli esercizi e le tecniche che, in maniera sistematica, venivano da lui insegnate ai suoi attori. Il Metodo si applica in una serie di passaggi pratici, che non vogliono essere un prontuario, ma una guida per l'attore per permettergli di allenarsi su elementi di volta in volta più complessi, fino a farne sintesi nelle scene. Vedremo quindi in primo luogo gli esercizi di base della tecnica dell'Actors Studio e in seguito gli esercizi più complessi, nonché rappresentativi perché utilizzati e rielaborati ancora oggi. Infine, seguiremo gli esempi che Strasberg propone di come applicare tutto il lavoro preparatorio dello strumento attore nella performance.

La logica *degli* esercizi, ereditata da Boleslavskij, procede dal semplice al complesso: la base coinvolge il lavoro sensoriale in relazione prima a oggetti osservabili chiaramente nell'ambiente esterno, poi a oggetti immaginari, riconducibili a memoria e immaginazione, passando dai singoli oggetti di attenzione, fino alle loro molteplici combinazioni. Tutti gli esercizi sono necessariamente preceduti dal rilassamento, secondo la sequenza di cui abbiamo già parlato. Le aree di tensioni più comuni vanno sciolte una per una: Strasberg suggerisce di partire dalla fronte, le tempie, gli occhi, proseguendo con mandibola e mento, la lingua, il collo, fino alla schiena, le spalle, le gambe. Una volta rilassate le diverse aree del corpo si comincia a emettere i primi suoni e a verificare se ci sono le prime risonanze emotive. Il rilassamento allena la concentrazione, che è considerata essenziale in ogni tipo di lavoro attoriale.

---

<sup>238</sup> Strasberg, p. 122.

<sup>239</sup> *Ivi*, pp. 122-174.

Il primo esercizio proposto è quello della bevanda che l'attore usa bere per colazione: una tazza di tè, caffè, latte o anche del succo. Dapprima ci si deve esercitare con l'oggetto reale, studiandone le caratteristiche e concentrandosi sulle sensazioni che produce. Pur essendo un esercizio di base, si coinvolgono già tutti i sensi, perché vanno indagati il peso, la temperatura, la forma del contenitore, e infine l'odore e il sapore della bevanda. Va poi riproposta l'esperienza sostituendo l'oggetto reale con quello immaginario. La tendenza iniziale è quella di imitare l'azione così come siamo abituati a ripeterla quotidianamente, ma poiché l'obiettivo è quello di ricreare la verità sensoriale dell'esperienza, il tempo può essere completamente diverso e, nella maggior parte dei casi, dilatato. Bisogna allenare l'attore affinché possa permettersi di esplorare la realtà del lavoro sensoriale senza forzare i tempi con gesti abitudinari, meccanici e non connessi con la percezione delle sensazioni in relazione all'oggetto dell'esercizio. L'obiettivo, come abbiamo già analizzato in precedenza, è quello di creare, non di imitare. L'esercizio è il primo perché, sebbene coinvolga tutti i sensi, l'oggetto di concentrazione è unico.

Il secondo esercizio coinvolge un doppio binario di concentrazione. Si tratta del lavoro su un'altra attività quotidiana, in questo caso svolta davanti allo specchio. Uomini e donne dovranno rispettivamente radersi e truccarsi vedendo il proprio volto riflesso. Anche in questo caso, dopo uno studio con gli oggetti reali, gli attori dovranno replicare l'azione senza oggetti. Strasberg afferma poi che, in aggiunta agli elementi tecnici di memoria sensoriale e fisica, questo esercizio rivela molto del rapporto che l'attore intrattiene con se stesso. Le reazioni immaginarie alla vista del proprio volto nello specchio riflettono l'individualità e l'autopercezione dell'attore. Per questo Strasberg lo colloca come secondo passaggio, in quanto, in base a come gli attori reagiscono al lavoro rivelandosi, potrà poi modificare *ad hoc* il percorso degli *step* successivi<sup>240</sup>. È inoltre auspicabile che, quando la realtà sensoriale è riprodotta in modo credibile, nascano delle reazioni emotive.

Non tutti gli attori riescono immediatamente a sintetizzare i diversi passaggi richiesti dai primi due esercizi; pertanto Strasberg propone delle alternative che scompongono gli elementi consentendo un lavoro mirato e progressivo come: lavorare su un'unica attività quotidiana in modo credibile, esplorare sensorialmente solo un materiale, principalmente attraverso il tatto, oppure lavorare con un oggetto immaginario in relazione alle aree del corpo più bloccate, così da scioglierle.

Inoltre, se si presenta una difficoltà al passaggio dall'oggetto reale a quello immaginario, si può partire a lavorare con un oggetto reale qualsiasi e trasformarlo in qualcosa di completamente diverso, per allenare la concentrazione e la risposta a stimoli immaginari<sup>241</sup>.

---

<sup>240</sup> «This exercise gives us an insight into the individual that we are dealing with and permits us to vary the sequence of the exercise accordingly»; *ivi*, p. 134.

<sup>241</sup> L'esercizio è mutuato da Vachtangov; cfr. *ivi*, p. 136.

Queste sono tutte possibilità di training, mirate alle esigenze individuali degli attori, che hanno lo scopo di risvegliare la memoria sensoriale e di far comprendere la differenza con la memoria muscolare che imita l'esteriorità di un gesto o un comportamento. L'attenzione di Strasberg per differenziare il lavoro a seconda dell'allievo era stimolata e avallata dalla struttura stessa dell'Actors Studio, una palestra per attori professionisti, formati individualmente, anche se in classi di gruppo, ciascuno con il proprio percorso.

Dopo il lavoro sullo specchio, si passa a un esercizio molto specifico che coinvolge tutto il corpo pur senza un movimento esteriore, almeno agli inizi. Si tratta di esplorare dal vivo e poi di ricreare immaginariamente la sensazione del calore del sole sul corpo. Questo esercizio è preliminare alla categoria *overall sensations*<sup>242</sup>, esercizi che richiedono di attivare tutto il corpo nella riproduzione della sensazione, ma con estrema specificità tra le aree. La concentrazione dell'attore dev'essere rivolta tutta alla sensazione del sole sul corpo, senza alcun movimento. In un secondo momento egli dovrà muovere le aree che ha rilassato in direzione del sole che sta immaginando. La potenza formativa di questo esercizio consiste, attraverso la scoperta della capacità ricreativa dell'immaginazione, nel convincere l'attore della forza della propria presenza spingendolo ad avere piena fiducia in ciò che sta facendo. Man mano che si prosegue nel training, la concentrazione per il lavoro immaginario è crescente e all'attore è richiesto di creare sempre più sensazioni basandosi solo sul proprio strumento.

Gli esercizi di *overall sensations* coinvolgono tutto il corpo e obbligano l'attore a essere estremamente specifico su come ciascuna area venga colpita dalla sensazione. Si tratta di ricreare esperienze come la pioggia, un vento freddo, una sauna o più comunemente una doccia o un bagno. Oltre a sviluppare i sensi, spesso si sbloccano zone del corpo tese poiché «every area of the body, while it's part of the totality, is capable of independent reaction in the human being and, therefore, in the overall-sensation exercise»<sup>243</sup>. Spesso infatti l'attore, intuitivamente, si rivolge a parti del corpo bloccate e, attraverso il lavoro, supera le proprie inibizioni.

Nel farlo si possono sbloccare forti emozioni, che, nate dalla specifica connessione dell'attore con il proprio corpo e con lo stimolo immaginario, producono una sensazione vivida, espressivamente chiara per chi osserva. Non bisogna trascurare, infatti, che esercizi come quello della doccia, ancora oggi molto praticato, prevedono che l'attore lavori immaginando di essere nudo. Il livello di esposizione è quindi molto elevato, può sorgere un reale imbarazzo oppure un grande senso di disinibizione e libertà, segni di una completa adesione alla situazione immaginaria. Esercizi come questo hanno la potenzialità di aiutare l'attore a sciogliere i propri blocchi fisici, mentali o emotivi,

---

<sup>242</sup> Cfr. "Intervista a Lella Heins" qui in "Appendice".

<sup>243</sup> Strasberg, p. 139.

consentendogli di condividere la propria esperienza, per trovare il piacere anche in una situazione con un alto livello di esposizione e vulnerabilità e di condividere aspetti che nemmeno nel suo privato si sarebbe consentito di esplorare. Come afferma Strasberg questo aspetto è da considerarsi liberatorio e anche artisticamente terapeutico per l'attore:

part of the therapeutic value of art in general, especially of the acting profession, resides in the ability to share experiences and emotions that are otherwise locked and blocked, incapable of being expressed, except under artistic and controlled conditions. This should not be confused with exhibitionism<sup>244</sup>.

L'ambiente protetto delle lezioni consente di liberare l'attore dai suoi blocchi e a lui di aprire il proprio strumento per prepararlo alla performance. Inoltre un training di questo tipo prepara l'attore a essere privato in pubblico, caratteristica essenziale della recitazione di Metodo che analizzeremo, parlando del *private moment*, nel prossimo paragrafo.

Gli ultimi esercizi andranno a complicare la combinazione di elementi che l'attore deve gestire poiché in scena l'attore deve essere consapevole di come controllare diversi problemi in contemporanea. Così si uniranno gli *overall* con degli oggetti fisici o immaginari, oppure si inseriranno parti cantate e battute supportate dal lavoro sensoriale. La sensazione del vento, ad esempio, può essere unita al ricordo di un oggetto specifico, mentre si eseguono esercizi di suono insieme anche all'esecuzione di una sequenza di attività fisiche. A questo punto è possibile introdurre il testo come esperimento, poiché non si intende produrre una scena coerente con il suo contesto drammaturgico, ma allenare l'attore a concentrare la sua attenzione sugli aspetti fisici, sensoriali e immaginari che sostengono il "sottotesto", dando senso alle battute. Così facendo si sta potenziando la capacità espressiva dell'attore, vivida e dinamica, che il Metodo intende mettere al centro del suo stile.

### **Dagli esercizi più complessi al lavoro sulle scene**

Gli esercizi avanzati più rappresentativi, tra quelli proposti da Strasberg nelle sue lezioni all'Actors Studio, sono tre: il *private moment*, l'"esercizio dell'animale" e la *affective memory*. Della memoria sensoriale ed emotiva abbiamo già trattato in quanto, pur rientrando tra le pratiche più comuni del training, Strasberg vi dedica un paragrafo a parte, inserendola come principio chiave del Metodo nella versione da lui studiata. Se quindi la *affective memory* rientra tra le scoperte fondamentali, trasversali

---

<sup>244</sup> *Ivi*, p. 140.

a tutto il lavoro, il “momento privato” e l’”esercizio dell’animale” offrono l’opportunità di allenare competenze specifiche ed essenziali nell’attore.

Il “momento privato” è considerato l’esercizio che più di tutti avvicina la tecnica del Metodo alla recitazione cinematografica. L’obiettivo è infatti quello di arrivare a essere così autenticamente calato nel personaggio da non sentire la necessità di “fare di più” o di cambiare la propria performance per la presenza del pubblico o della cinepresa. Lo scopo è quello di imparare a essere privati in pubblico, espressione tipica di Strasberg<sup>245</sup>.

Per spiegarla Strasberg riprende Stanislavkij, che per primo introdusse il concetto, dove però la *privacy* è declinata solo nel campo del rilassamento e della concentrazione. Strasberg approfondisce questo spunto, scoprendo che spesso le persone hanno una libertà di comportamento, nel privato, molto diversa da come agiscono in pubblico. Con *privacy* non si intende quindi unicamente essere da soli, ma sperimentare quello stato di disinibizione tipica di quando ci sentiamo a nostro agio con noi stessi e lasciamo andare i condizionamenti esterni limitanti. Lo iato tra la *privacy* e la performance è ciò che allontana l’attore dall’immedesimazione nel personaggio, in quanto lo spinge a recitare, a forzare i suoi comportamenti in modo diverso da come agirebbe *se* si trovasse in un momento privato. Pertanto, l’abilità di esibirsi davanti al pubblico comportandosi come *se* stesse vivendo un momento privato, come se cioè fosse davvero in solitudine, permette all’attore di allenare la propria concentrazione e di attrarre il pubblico ad assistere a una scena di vita, un momento di autenticità che non è concepito per impressionare o illustrare un risultato, ma per colpire con la sua verità.

La consegna dell’esercizio consiste nello scegliere un comportamento così privato che se chiunque entrasse lo si interromperebbe immediatamente. Se venisse chiesto all’attore cosa stia facendo, lui cercherebbe di negare o eludere il discorso. Come abbiamo già notato in altri esercizi, conta la realtà della connessione, non la dimensione dell’azione. C’è chi, ad esempio, prova grande vergogna nel cantare o nel ballare in pubblico, ma nel privato della sua stanza o del suo bagno si trasforma e libera la propria espressività<sup>246</sup>.

L’esercizio inizia con la creazione dell’ambiente immaginario in cui normalmente avverrebbe quel comportamento. In seguito, ci si connette con la motivazione del comportamento e ci si prepara a metterlo in atto. La concentrazione dev’essere molto elevata in quanto l’azione deve risultare fluida, naturale come sarebbe se l’attore si trovasse realmente da solo. Naturalmente la concentrazione sui dettagli sensoriali dell’ambiente aiuta ad approfondire l’esperienza senza lasciarsi distrarre dalla dimensione performativa.

---

<sup>245</sup> Vd. *ivi*, p. 143.

<sup>246</sup> Cfr. *ivi*, p. 144.

L'apparente semplicità di questo esercizio, in realtà, gioca in contrasto con l'essenza stessa dell'arte drammatica, concepita in funzione del pubblico. Avviene un completo ribaltamento dei canoni tradizionali: non è l'attore che deve farsi capire dal pubblico, ma, se l'attore si immerge pienamente in una realtà personale, il pubblico può seguirlo e interessarsi alla storia che riesce a raccontare. Nella versione americana del Sistema di Stanislavskij, quanto più specifici e personali gli attori sono nelle proprie scelte interpretative, tanto più risulteranno universali i loro personaggi. Per quanto il *private moment* sia solo un passaggio del training, può tuttavia essere rielaborato anche nelle scene. La pratica poteva durare fino a un'ora, allenando l'attore a sostenere la concentrazione della *privacy* per un tempo paragonabile a un intero atto teatrale o a numerosi ciak cinematografici.

La concezione di essere privati in pubblico è ciò che ha reso così interessante la recitazione di Metodo nel cinema a partire dagli anni '50. La telecamera, infatti, è in grado di catturare ogni piccolo gesto e sguardo conferendogli un potente valore espressivo. La tendenza degli attori di Metodo a rifiutare la recitazione declamata in voga nel cinema dei *kolossal* di quel periodo<sup>247</sup> per rincorrere autenticità e naturalezza espressiva è stata una rivoluzione nello stile della recitazione. Si proponeva uno stile nuovo, diverso, interessante e più peculiare per i mezzi del cinema che valorizzava anche i piccoli gesti scaturiti dalla vita interiore dell'attore, togliendo teatralità ed enfasi in favore di un maggiore realismo.

In effetti, mentre a teatro è richiesta una tecnica espressiva di gestualità e proiezione vocale per arrivare al pubblico in sala, nel cinema questo sforzo non è necessario, in quanto gli strumenti tecnici audiovisivi posseggono una sensibilità molto superiore a quella dell'essere umano nel cogliere i comportamenti, i movimenti, le parole e i suoni. Proprio grazie all'influenza decisiva che il Metodo apportò al cinema americano, andò man mano a imporsi uno stile di comunicazione attoriale più vicino al quotidiano, con un'apparente vicinanza ai modi di esprimersi che abbiamo nella vita di tutti i giorni<sup>248</sup>.

Date queste condizioni, si può concepire l'importanza del *private moment*, in quanto permette all'attore di diminuire la propria preoccupazione per il pubblico o la cinepresa e di darsi completamente e in modo libero e consapevole all'esperienza che sta creando. Solo la massima concentrazione e l'adesione alla consegna scenica permettono all'attore di non farsi distrarre da ansie performative, ma di rimanere nella verità del proprio lavoro. E, secondo la concezione di Strasberg, ereditata dal primo Stanislavskij, proprio questa connessione con il lavoro, creando l'illusione che il pubblico non sia presente, permette al pubblico stesso di appassionarsi alla storia, in quanto assiste alla vita scenica dei personaggi e prova empatia per loro.

---

<sup>247</sup> Vd. il saggio di Claudio Vicentini, *Le avventure del Sistema negli Stati Uniti*, in Mel Gordon, pp. 149 e ss.

<sup>248</sup> Sull'importanza dei contributi dello Studio nel creare un paradigma realista si veda Elia Kazan, *Elia Kazan: a life*, Da Capo, New York, 1997.

La convinzione del valore di questo esercizio era così forte che venne applicato anche nel training dei cantanti di opera<sup>249</sup>. Esso veniva combinato ad altre tecniche in quanto ritenuto fondamentale per aiutare l'attore a concentrarsi solo sul proprio processo creativo, non sul pubblico, ribaltando la concezione dell'attore come colui che *deve* far accadere qualcosa, ma abituandolo a stare nel presente in ogni situazione:

when nothing happens, that is fine. There is nothing wrong. When nothing happens and you're not impelled by the presence of the public to do more, that means your instrument is responding perfectly. When, on the other hand, sensation and impulses are stirred in the exercise, the actor must contact them. He must be permitted to express himself through the deliberate demands of the exercise, not by involuntary nervous movements, gestures and reactions, which are a form of stifling the expression of what is occurring<sup>250</sup>.

La citazione proposta sintetizza efficacemente gli scopi di tutto il training del Metodo. L'attore deve essere libero di non fare niente perché spinto da ansia da prestazione, ma di lasciarsi coinvolgere unicamente e pienamente in tutte le sensazioni, i comportamenti e le reazioni connesse all'esercizio o alla scena. Ogni suo gesto deve essere prodotto da un'attività interiore viva e consapevole, non dal nervosismo o da tensioni e blocchi che inquinano la qualità della sua presenza, la specificità della sua concentrazione e l'efficacia della sua performance.

Un esercizio altrettanto fondamentale, nonché complementare al momento privato, è quello dell'animale. Lo scopo è quello di offrire all'attore un approccio al personaggio, che lo conduca all'essenza primaria del suo comportamento "dall'esterno", ovvero senza partire da un'identificazione emotiva. Ogni persona e particolarmente ogni personaggio possono essere associati a un animale che esprime la loro caratterizzazione e la loro natura più istintiva e preverbale. Già Stanislavskij propose questo esercizio, Strasberg lo approfondì e lo rese più metodico.

Innanzitutto si comincia con l'osservazione accurata e paziente dell'animale nel suo ambiente o in cattività. La prima consegna è quella di registrare lo schema di movimento e l'attitudine fisica dell'animale, per poi provare a riprodurli. La condizione fondamentale per tutti i passaggi del lavoro sull'animale è di mantenere la giocosità.

Naturalmente la struttura fisica dell'uomo differisce da qualsiasi altra specie. Quindi l'imitazione porterà a una traduzione del movimento in particolari aree del corpo umano, producendo una fisicità differente da quella di tutti i giorni. Il lavoro di esplorazione nello spazio si struttura fondamentalmente in due fasi. La prima consisterà in una mera imitazione del movimento animale: le braccia possono essere zampe o ali; la postura, per esempio, a due o quattro zampe dell'animale

---

<sup>249</sup> Strasberg, p. 146.

<sup>250</sup> *Ivi*, p. 159.

andrà studiata fisicamente, e così via. In secondo luogo, si provvederà a “mettere in piedi” l’animale, conservando gli impulsi e gli istinti esplorati, ma in un corpo più composto, nei limiti del movimento bipede eretto tipico dell’uomo.

L’obiettivo è quindi conservare l’energia tipica dell’animale in un corpo umano, creando un essere umano con caratteristiche animali. Questo lavoro «helps the actor to create a particular type of human being - a character - that is separate from himself. The exercise leads to physical characterisation in a performance»<sup>251</sup>. Se si pensa al Metodo come alla scuola della memoria emotiva, e dell’identificazione tra attore e personaggio, bisogna ricordarsi che, attraverso pratiche come questa, l’attenzione dell’attore è comunque rivolta allo studio del personaggio, non a se stesso. Così come le connessioni con materiali emotivi personali aiutano l’attore a supportare il vissuto del personaggio, altrettanto una caratterizzazione psicofisica attraverso l’esercizio dell’animale gli consentirà di scoprire l’energia tipica del personaggio mediante un processo di costruzione creativa in cui l’attore è lo strumento, non il fine.

Creando un tessuto fisico così particolare, emergerà un uomo che parla con voce e intonazione umane, ma con caratteristiche specifiche dell’animale. Le caratterizzazioni possono incuriosire il pubblico, rendendo il personaggio in modo originale e distante dalla stereotipica monotonia espressiva realistica di cui si potrebbe accusare il Metodo o, più precisamente, lo “stanislavskismo” (cosa che, come abbiamo visto, era ben lontana dalle intenzioni di Strasberg)<sup>252</sup>. Infatti, l’esercizio serve all’attore per uscire dai confini espressivi convenzionali.

Interessante sottolineare come lo scopo del lavoro sia proprio creare sistematicamente un altro tipo umano, diverso dall’attore, poiché l’alterità dell’animale costringe l’attore a “uscire da se stesso” per esplorare creativamente. Non bisogna quindi pensare che l’imitazione sia il risultato da inseguire in questa pratica, in quanto essa costituisce solo il passaggio preliminare. La finalità è quella di «sentirsi nella pelle dell’animale»<sup>253</sup>, arrivare cioè ad avere una sensazione fisica di come lui vede il mondo, percepisce gli stimoli della realtà, come attacca, si difende, si nutre, riposa, si accoppia. Il ritmo del pensiero e del movimento, i bisogni primari, il senso predominante, la sua posizione gerarchica all’interno del proprio ambiente: tutti questi spunti di esplorazione vanno integrati nella prospettiva del personaggio fornendo una chiave non solo all’espressione esteriore, ma anche alla sua vita interiore, offrendo all’attore un bagaglio di reazioni istintive, di comportamenti e una specifica energia fisica da utilizzare nelle diverse scene.

La fortuna di questo esercizio è testimoniata non solo in chiave pedagogica dalla sua rielaborazione da parte di altri formatori, come Meisner e Michail Čechov, ma anche dal suo concreto utilizzo da

---

<sup>251</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>252</sup> Vd. *Method Fetishes* in Robert Lewis, *Method - or madness?*, pp. 67-84.

<sup>253</sup> Vd. “Intervista a Lella Heins”, qui in “Appendice”, Domanda 18.

parte di diversi attori cinematografici. Susan Batson propone un elenco di alcuni famosi film dove è stato applicato il lavoro sull'animale<sup>254</sup>. Si parte da Marlon Brando che ne *Il padrino*<sup>255</sup> lavora sull'animale del bulldog ferito alla gola per caratterizzare Vito Corleone; in *Un tram che si chiama Desiderio*<sup>256</sup>, invece, sotto la guida di Elia Kazan, aveva utilizzato il gorilla per il personaggio di Stanley. Entrambe le pellicole restituiscono anche in modo visivo la scelta dell'attore, che integra la fisicità dell'animale nella linea d'azione del personaggio creando una fisicità specifica e originale<sup>257</sup>. Anche altri attori di Metodo, allievi di Strasberg, come Al Pacino e Robert De Niro, hanno fatto uso dell'esercizio in molteplici occasioni o, più di recente, Tom Cruise e Juliette Binoche, guidati da Susan Batson. Per esempio, in *Cape Fear*<sup>258</sup>, De Niro utilizza il cobra, incorporando il sibilo della lingua dell'animale, nel modo di parlare del suo personaggio, Max Cady. Il modo in cui si muove e in cui attacca ricorda proprio il cobra, che morde usando la gravità e non stritolando la preda. Talvolta la caratterizzazione dell'animale è talmente decisiva da essere suggerita nella sceneggiatura o perfino indicata dal titolo o dal nome del personaggio. È quello che accade in *Toro scatenato*<sup>259</sup> dove sempre De Niro interpreta il pugile Jake La Motta e in cui la critica riconobbe il comportamento animalesco del toro, lodandolo per la sua intensità ed efficacia; oppure in *Un uomo da marciapiede*<sup>260</sup>, dove Dustin Hofmann interpreta "Sozzo" Rizzo: il "New York Times" riconobbe che «con i suoi capelli arruffati, le orecchie sporgenti, e i suoi passetti, Hofmann sembra un topo sornione e sconfitto»<sup>261</sup>. Al di là di casi così vistosi, che il pubblico riconosca o meno l'animale dietro il personaggio, se l'esplorazione sarà approfondita la performance risulterà interessante:

il lavoro dell'animale crea una realtà fisica tangibile sotto la superficie delle parole e dei movimenti del personaggio, che pur essendo presente rimane quasi indefinita. Il pubblico non vi toglierà gli occhi di dosso. Pensate alla fisicità, al magnetismo che caratterizza le seguenti performance. Ognuna di queste è stata preparata pensando a questi animali<sup>262</sup>.

---

<sup>254</sup> S. Batson, *L'arte di formarsi come attori, e di costruire personaggi*, cit., p. 97.

<sup>255</sup> *Il Padrino* (tit. originale *The Godfather*) diretto da Francis Ford Coppola, Paramount Pictures, 1972.

<sup>256</sup> *Un tram che si chiama Desiderio* (tit. originale *A streetcar named Desire*), diretto da Elia Kazan, Warner Bros Pictures e Charles K. Feldman Group, 1951.

<sup>257</sup> Si pensi alla tipica parlata soffiata di Vito Corleone ne *Il Padrino*, scaturita dal lavoro sull'animale; o ai momenti in cui Brando, nei panni di Stanley Kowalski in *Un tram che si chiama Desiderio*, si batte il petto nudo ed emette urla gutturali, riproducendo atteggiamenti fisici del gorilla.

<sup>258</sup> *Cape Fear - Il promontorio della paura* (tit. originale *Cape Fear*), diretto da Martin Scorsese, Universal Pictures e Amblin Entertainment, 1991.

<sup>259</sup> *Toro scatenato* (tit. originale *Raging bull*), diretto da Martin Scorsese, United Artists, 1980.

<sup>260</sup> *Un uomo da marciapiede* (tit. originale *Midnight cowboy*), diretto da John Schlesinger, Jerome Hellman Productions, 1969.

<sup>261</sup> Susan Batson, *L'arte di formarsi come attori, e di costruire personaggi*, cit. p. 96.

<sup>262</sup> *Ibidem*; segue la tabella con i film, i personaggi e gli animali, di cui abbiamo citato alcuni esempi.

I procedimenti fino ad ora descritti concernono il lavoro dell'attore su se stesso, sul proprio strumento, e intendono intensificare la concentrazione, la memoria sensoriale ed emotiva e, in parallelo, rilassare e allenare corpo e voce a essere il più possibile espressivi e privi di inibizioni.

Il secondo passaggio nel training del Metodo consiste nel ricreare la logica e la veridicità delle azioni. A questo scopo vengono introdotti gli esercizi di improvvisazione. Lo studio dell'animale, in quanto indaga il comportamento del personaggio, può considerarsi preparatorio all'improvvisazione oppure al lavoro sulle scene<sup>263</sup>. Dopo le improvvisazioni, subentra infatti l'ultimo passaggio, ovvero il lavoro su scene vere e proprie, dove l'attore deve mettere tutto ciò che ha imparato al servizio di un'opera collettiva e creare il proprio personaggio nel rispetto dell'idea e dei temi drammaturgici e delle direttive registiche. L'attore si propone, attraverso questo passaggio, di acquisire consapevolezza e visione artistica, poiché «he is not yet an artist, he is a craftsman, and he is learning to practice his craft»<sup>264</sup>. Nel lavoro sulle scene l'attore ha la possibilità di sperimentare le tecniche apprese e di combinarle in modo creativo nel lavoro di costruzione del personaggio.

Stanislavskij aveva delineato le domande fondamentali per attraversare un testo e selezionare le informazioni più concretamente utili all'attore. L'analisi delle azioni partiva infatti dal chiedersi: chi sono io (personaggio)? Dove mi trovo? In che momento della storia? Cosa sto facendo? In quali circostanze mi trovo e come questo modifica il mio comportamento?<sup>265</sup>

Strasberg considera questa procedura utile, ma non sufficiente. Essa comporta un approccio ancora intellettuale alla scena, mentre occorre comprendere quale situazione si stia determinando, non solo a livello di trama, ma di "evento". Questo può essere inteso come il risultato del rapporto tra le circostanze e le azioni del personaggio nella scena, il tutto considerato in prospettiva soggettiva. L'"evento" può essere descritto come ciò che accade nell'intimità del personaggio in relazione alla situazione della trama.

Per allenare la capacità degli attori a capire che storia si sta raccontando, come questo modifichi il comportamento del personaggio e non quali parole o informazioni nella lettera del testo vengano veicolate, Strasberg faceva uso di improvvisazioni non solo su scene ma anche su racconti brevi. L'obiettivo è quello di comprendere la logica umana della situazione descritta, non semplicemente la sequenza dei fatti nella trama, e abbandonare i rischi di un approccio intellettuale che limita la creatività. Scoprendo la situazione e scomponendola in termini di circostanze, emozioni e sensazioni, l'attore che abbia ricevuto una formazione per connettere il proprio strumento con questi elementi tecnici, potrà iniziare ad agire in modo intuitivo e immediato.

---

<sup>263</sup> Riportiamo qui l'ordine ideale di passaggi che Strasberg, in *A dream of passion*, afferma di proporre ai propri allievi (ma naturalmente ciò poteva variare per le esigenze, l'esperienza e la personalità di ciascun attore).

<sup>264</sup> Strasberg, p. 161.

<sup>265</sup> *Ibidem*.

Cosa dunque deve cercare, conoscere e creare per poter lavorare su una scena? Strasberg offre vari esempi per testimoniare la validità del proprio approccio in stili e generi diversi. Consideriamo *L'orso* di Čechov<sup>266</sup>, testo che, per la sua ricchezza di particolari, nonché per la sua dimensione limitata, è uno dei più studiati nelle scuole di teatro. La trama è semplice: una giovane vedova piange il marito defunto, alla cui salma ha giurato di non uscire mai di casa né di frequentare nessuno, per voto di fedeltà. Il servo tenta invano di farla uscire di casa, quando subentra un ex ufficiale venuto a riscuotere una cambiale. La vedova intende rimandare, l'ufficiale ha bisogno del denaro il giorno stesso. La discussione degenera fino al duello finale, concluso con un nulla di fatto, a cui contribuisce l'inaspettata attrazione tra i due protagonisti.

Gli attori con un approccio convenzionale potrebbero rischiare di anticipare il litigio, che avviene man mano, perché concentrati sugli eventi esteriori della trama. Strasberg, d'altra parte, suggerisce ai due attori di prepararsi focalizzandosi sugli aspetti sensoriali e, prendendo spunto dalle direttive di Stanislavskij nel secondo volume del Sistema, di approfondire il lavoro sulle circostanze precedenti alla scena. Così l'attrice viene fatta lavorare sulla sensazione fisica di immobilità ed emotiva del lutto, le viene chiesto di stare ferma per quindici minuti e, concentrandosi sulla fotografia del defunto marito, di ricreare una memoria sensoriale o emotiva in analogia con la situazione. L'approfondimento di questo stato di partenza porterà l'attrice ad avere un "tempo-ritmo" adeguato alla situazione, senza anticipare la discussione.

L'attore d'altro canto deve lavorare sulla stanchezza mentale e fisica, avendo viaggiato a lungo anche durante la notte. È in primo luogo essenziale, per capire il suo stato di partenza, ricreare questo stato di esasperazione e di stanchezza. Inoltre, bisogna considerare che, sebbene rude nei modi, è pur sempre un ufficiale. Prima di parlare, il regista può predisporre l'ambiente seguendo i suggerimenti dell'autore, come un luogo buio, illuminato solo dai ceri vicino all'immagine del marito. Questa strana atmosfera, unita allo stato di vulnerabilità di entrambi i personaggi, contribuisce a creare quel sentimento di attrazione perturbante così in contrasto con i loro obiettivi.

È uno strano scenario comico in cui la disperazione dei personaggi deve essere autentica e supportata fisicamente ed emotivamente, per permettere alla scena di avanzare segmento per segmento, sorpendendo gli spettatori. La logica delle azioni, come quando il protagonista chiede una sedia perché vorrebbe riposare e si crea un primo inatteso contatto fisico, è già contenuta nel testo, che è per questo ben scritto. Lo stesso vale per il momento in cui l'ufficiale spiega alla vedova come usare la pistola prima del duello e i due sono a stretto contatto, fatto che aumenta la nascente passione. Perché tutti questi elementi possano emergere nella loro specificità senza appiattire le potenzialità della scena gli attori devono dedicarsi alla vita in scena, momento per momento:

---

<sup>266</sup> Atto unico a sfondo comico composto nel 1888.

the author's structure is permitted to develop, with the actors filling in the necessary physical, sensory, and emotional constituents which help to bring the author's construction alive. The author doesn't want the actor just to act the quarrel and boorish behavior; they must create the moment-to-moment reality which motivates the lines<sup>267</sup>.

È evidente che a questa visione del sottotesto e dei compiti dell'attore nel processo artistico contribuì in modo decisivo l'influsso di Stanislavskij; prima che gli insegnamenti dell'American Laboratory Theatre, Strasberg vide in scena la compagnia del Teatro d'Arte di Mosca e, ispirato dagli spettacoli, decise di studiare professionalmente il teatro. Dalla tradizione russa egli ereditò la concezione dell'attore rivolto alla verità, alla vita in scena, a un comportamento credibile che esprima *moment-to-moment* la prospettiva del personaggio. Strasberg ci tiene a riportare alla concretezza del processo, invitando i registi a non perdersi in voli pindarici o in filosofiche teorizzazioni sul concetto di verità dello spettacolo, ma a ricordarsi che «the actors' truth is first and last, the truth of experience, of behaviour and of expression»<sup>268</sup>.

Questo semplice ma fondamentale assunto riassume il percorso di sviluppo del "method of work", sul solco della tradizione del Sistema. Tanto Strasberg quanto Stanislavskij sono passati alla storia per la loro capacità di rispondere ai problemi fondamentali dell'attore non solo con la prospettiva di attori e registi, ma anche di pedagoghi. Evidentemente saper guidare un attore verso la verità di esperienza, comportamento ed espressione impone l'aver concepito un sistema di tecniche e principi volto a supportare questa ricerca. L'insieme di queste tecniche è quello che si è descritto con il nome di Metodo e che si è analizzato dalla prospettiva del suo maestro più rappresentativo.

## **Metodo o mania?**

Abbiamo preso in considerazione, in primo luogo, una prospettiva storica e critica dei primi decenni di attività teatrale americana a partire dalla tournée del Teatro d'Arte di Mosca nel 1923-24, analizzando le esperienze dell'American Laboratory Theatre e del Group Theatre fino alla fondazione dell'Actors Studio; quindi abbiamo attraversato la pedagogia di Strasberg cercando di evidenziare i punti fondamentali del Metodo sviluppati in questi contesti.

Per proseguire ora la nostra indagine sul passaggio dal Sistema al Metodo ci serviremo di un testo di Robert Lewis, uno dei fondatori dell'Actors Studio.

---

<sup>267</sup> Strasberg, p. 170.

<sup>268</sup> *Ivi*, p. 175.

In *Method - or madness?*<sup>269</sup> l'autore analizza il fenomeno del Metodo riprendendo Stanislavskij e mostrando come un'estremizzazione di certi principi si allontani in realtà da quanto i suoi allievi americani hanno cercato di ereditare dal maestro russo. Il testo assume particolare rilievo sia perché scritto da un regista, professore e uomo di teatro attivo fin dai tempi del Group Theatre, che quindi rappresenta un membro illustre nella generazione dei "figli" americani di Stanislavskij, sia perché viene pubblicato nel 1958, ossia nel periodo in cui, grazie ai successi delle *star* di Hollywood, l'Actors Studio, Strasberg e il Metodo iniziavano ad avere grande fama.

L'introduzione di Harold Clurman presenta un assunto fondamentale: il Metodo Stanislavskij è stato creato indicativamente nei primi quindici anni del Novecento intorno alle drammaturgie realistiche di Čechov, Gorkij etc. e si è sviluppato tra il 1925 e il 1935 in America, con i drammi di Kingsley, Odets e di altri autori di questa impostazione. Sappiamo che Clurman, diversamente da Strasberg, ha sempre dato grande importanza alla questione letteraria e allo stile drammaturgico; tuttavia la corrispondenza tra opere realistiche e recitazione di Metodo non è da ritenersi vincolante:

my point is that though there is an historical and chronological correspondence between the realistic school of dramaturgy and the Method, the Method relates to *every kind of acting* - good acting - and not narrowly to realistic acting as such<sup>270</sup>.

Secondo Clurman, il primo e fondamentale chiarimento sulla questione è che il Sistema di Stanislavskij altro non è che una formalizzazione di diverse tecniche della recitazione, non uno stile<sup>271</sup>. Tra le tecniche alcune sono un apporto originale di Stanislavskij, altre, come gli elementi della caratterizzazione fisica del personaggio, erano già in uso tradizionalmente, ma sono state studiate e raccolte sotto un'unica impostazione sistematica, che può prestarsi a diversi utilizzi.

Proprio la carriera da regista di Robert Lewis testimonia come le tecniche del Metodo possano essere applicate a stili diversi con grande varietà. Allievo di Strasberg e Clurman al Group Theatre, cofondatore dell'Actors Studio nel 1947, nel corso degli anni '50 Lewis lavora a Broadway dirigendo musical, commedie francesi, testi americani, spettacoli simbolisti, spettacoli di cabaret, dimostrando competenza, professionalità e versatilità. Tra aprile e giugno 1957 viene quindi invitato a parlare a una serie di conferenze su quello che era comunemente noto come "metodo Stanislavskij" davanti a una platea gremita e curiosa di conoscere più a fondo quei procedimenti sempre più celebri che

---

<sup>269</sup> R. Lewis, *Method - or madness?*, Samuel French Inc., New York, 1958.

<sup>270</sup> *Ivi*, p. XII.

<sup>271</sup> «I called the Method a formalization of *the technique of acting* [...] The Method *is* technique, a method for the training of the actor so that with experience over the years he may develop a technique for the most complete use of himself as an interpreter of parts in plays», *ibidem*.

sembravano aver rivoluzionato la recitazione. Gli interventi, poi raccolti, saranno pubblicati l'anno successivo.

Nell'analizzare il testo di Lewis il primo contenuto su cui soffermarci è, per quanto apparentemente semplice, essenziale. Non esiste *un* metodo o *il* metodo della recitazione, perché ciascun artista utilizza sempre un proprio metodo per creare, che ne sia consapevole o meno. In linea di principio il "Metodo" è solo uno dei tanti strumenti a disposizione dell'attore.

Fatta salva questa libertà nei procedimenti, Lewis intende demitizzare fin da subito le tecniche dell'Actors Studio, sfrondandole dall'alone di "magia" e mistero che, complice la segretezza delle sessioni, si era venuto a creare attorno a esse. Se torniamo a Stanislavskij non si può però non notare come egli sia stato il primo a mettere per iscritto un Sistema globale di recitazione, che si propone di rispondere a tutte le domande fondamentali dell'attore, fornendo soluzioni pratiche a riguardo. Nel capitolo *The Method itself*<sup>272</sup> Lewis spiega la mappa sinottica<sup>273</sup> contenente tutti i procedimenti di training ideati da Stanislavskij e pubblicata nella versione americana de *Il lavoro dell'attore su se stesso*: la sua intenzione, evidentemente, è quella di andare alla fonte, studiando l'artefice originale del Sistema per sgombrare il campo da equivoci.

Nella conferenza successiva, egli analizza la figura di Stanislavskij mostrando come questi non abbia mai avuto un'attitudine dogmatica verso il proprio lavoro. Ad alcuni attori del Group Theatre, tra cui Stella Adler, che nel 1934 lo visitarono in Europa e che si lamentavano della difficoltà dei procedimenti di psicotecnica, lui rispose: «"If the System doesn't help you, forget it". Then he added, "But perhaps you don't use it properly"»<sup>274</sup>. Sappiamo che grazie a questa discussione e all'incontro con Stanislavskij, Stella Adler deciderà di distaccarsi da Strasberg, colpevole a suo dire di aver traviato gli insegnamenti del Sistema.

Il maestro russo tuttavia non sembra attaccato a una sola modalità di applicare le proprie scoperte, sia perché egli stesso in continua ricerca (si pensi che nel 1935 stava sperimentando le "azioni fisiche"), sia perché consapevole che è nella natura della ricerca teatrale evolvere con le diverse generazioni. Infatti, a chi gli chiese dove rintracciare il Sistema nella sua più chiara applicazione, egli rispose non nei suoi spettacoli, ma in quelli del suo brillante allievo Michail Čechov<sup>275</sup>.

Un altro aspetto che influenza la ricezione del Sistema è la distanza temporale nell'uscita dei due volumi: in America il primo, *An actor prepares*, esce nel 1936, mentre il secondo, *Building a*

---

<sup>272</sup> *Ivi*, pp. 23-50. Lewis, come già Clurman e diversamente da quanto Strasberg scriverà in *A dream of passion*, utilizza "Metodo" senza porre una distinzione tra Stanislavskij e gli americani. Nel corso dell'elaborato ci è sembrato conveniente, per fini di studio, chiamare Sistema il progetto di Stanislavskij e Metodo la versione americana del Sistema.

<sup>273</sup> Vd. il "Diagramma riassuntivo del Sistema Stanislavskij", qui in "Appendice".

<sup>274</sup> R. Lewis, *Method - or madness?*, p. 54.

<sup>275</sup> Cfr. *ibidem*.

*character*, esce nel 1949. Abbiamo già visto come, inevitabilmente, questo abbia accentuato la dimensione psicologica del lavoro attoriale, centrale nel primo volume e dunque diffusasi come la più fedele, perché fino ad allora unica, rappresentazione del teatro di Stanislavskij e del suo metodo. Lewis stesso riconosce l'importanza di questo passaggio editoriale nella formazione della tradizione americana del Metodo, in cui lui era stato coinvolto attivamente.

Nei capitoli seguenti, poi, propone una serie di critiche a una certa recitazione "di Metodo" che, attraverso alcuni eccessi o inesattezze interpretative, porta a degli esiti non all'altezza dei suoi modelli. In *Method fetishes* affronta una serie di limiti di alcuni attori che hanno idolatrato ed estremizzato degli elementi del primo Stanislavskij. La domanda fondamentale è «why are so many actors who have studied for the Method recognizable for their technique, rather than for the part they are supposedly playing?»<sup>276</sup>. Infatti la formazione non dovrebbe essere prioritaria rispetto al personaggio: l'impalcatura tecnica dovrebbe diventare, per l'attore formato, come una seconda pelle, da incorporare naturalmente nel lavoro sulla parte.

Lewis identifica una serie di problemi per questo tipo di attori che sembrano venerare il Metodo come un feticcio, limitando la propria potenzialità espressiva. Innanzitutto, i fanatici del Metodo risultano eccessivamente analitici, poiché vogliono ricondurre ogni azione e gesto a una logica giustificata. Questo principio, che Stanislavskij aveva messo a punto, se estremizzato ostacola i processi produttivi, poiché l'attore si mostra poco elastico in scena; cercando di dare una giustificazione razionale a ogni indicazione del regista, egli perde la propria creatività e ostacola l'avanzamento del lavoro, creando problematiche superflue per delle semplicissime richieste esecutive. Strasberg, che oltre che formatore era regista, sottolineava l'importanza del passaggio tra training e performance<sup>277</sup>: se il *training* è terreno "ideale" di esplorazione, nello spettacolo l'attore deve essere pronto ad assecondare le richieste e, se proprio gli è necessario, trovarsi le ragioni dietro a quella scelta interpretativa anche in un secondo momento. In secondo luogo, questo tipo di attori integralisti dimostrano scarso senso del ritmo e del movimento, poiché eccessivamente focalizzati sul lavoro interiore emotivo. Per la stessa ragione spesso risultano incapaci di risolvere i piccoli problemi pratici e tendono all'estremizzazione dell'emozione.

Come Lewis nota, le scuole di recitazione in generale tendono ad allenare gli attori su materiali che li spingono verso emozioni forti; ma con la finalità di sviluppare lo strumento espressivo degli attori, in realtà si può rischiare di abituarli a ricercare un'eccessiva drammatizzazione, laddove la maggior parte dei testi presenta situazioni comuni con minore intensità drammatica. L'incapacità di alcuni attori di adeguarsi al materiale drammaturgico così come di avere un sufficiente senso del ritmo nella

---

<sup>276</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>277</sup> Vd. Fotser Hirsch, pp. 247-291.

lettura o nel movimento scenico è un grande limite per un regista che deve dirigerli. Egli, come Lewis ha sperimentato nella propria carriera, ha spesso bisogno di imporre la propria linea da subito, dati anche i ristretti tempi produttivi, lasciando agli attori il compito di rielaborarla.

Né Stanislavskij né Strasberg hanno sottovalutato l'importanza dell'esecuzione e della chiarezza espressiva, la "sensibilità scenica esteriore" da integrare con il lavoro interiore. Eppure, tra i problemi dei fanatici del Metodo, vi è quello del *mumbling*, il mormorio, il sussurrare. Trattasi di attori talmente abituati a un contesto di *privacy*, di drammaturgie realistiche e a un eccesso di ricerche "intimistiche" da sussurrare tutte le battute in modo spesso incomprensibile o inaudibile. Attori di questo tipo hanno evidentemente frainteso il concetto di "privato in pubblico", dimenticandosi della dimensione espressiva, sia per la necessità di farsi capire dal pubblico, che di creare variazioni interessanti, esplorando le potenzialità del proprio strumento vocale.

Pare che, quando un gruppo di attori autoproclamatisi "di Metodo" fece vedere i propri lavori a Stanislavskij a Parigi, egli chiese loro cosa stessero facendo e loro risposero che stavano applicando il suo metodo; lui replicò: "Sì, ma non vi sento". La riflessione di Lewis a riguardo appare molto centrata e ironica:

I think the theory of such zealous partisans must be that in attempt to agitate the emotional juices of the actor, a sort of psychological constipation sets in, preventing the free flow of speech. But speech can be beautified not destroyed by true feeling!<sup>278</sup>

Risulta evidente come l'estremizzazione degli aspetti emotivi della recitazione immedesimata, se non supportata da un'adeguata tecnica esteriore, porti a esiti amatoriali, soprattutto a teatro. Bisogna notare infatti che Lewis è stato una personalità fondamentale nel mondo del teatro americano, non nel cinema. Attitudini realiste come quelle che avevano reso Brando e Dean delle *star* del cinema, non possono essere tradotte in una performance teatrale senza l'uso di adeguati strumenti tecnici espressivi. Infatti, come sia Stanislavskij che Strasberg affermavano, la tecnica di produrre le emozioni va integrata e non abusata come segno di appartenenza a uno stile che risulterebbe, così adoperato, inespressivo, monotono o perfino volgare. Deve essere l'attore a innalzarsi al livello dell'arte e non «pulling all art down to the comfortable level of his "real-life" truth»<sup>279</sup>.

Secondo Lewis, che riprende direttamente Stanislavskij, il realismo, a prescindere dal *medium*, non va inteso in senso prosaico come abbassamento dell'espressività al livello del quotidiano, ma come studio dei principi della vita reale riproposti sotto la lente d'ingrandimento nobilitante e critica dell'arte.

---

<sup>278</sup> R. Lewis, *Method - or madness?*, cit., p. 63.

<sup>279</sup> *Ivi*, p. 84.

Il tema del rapporto tra verità e tecnica, tra arte e vita è al centro della conferenza del 13 maggio 1957, *Truth in acting*<sup>280</sup>. La domanda centrale del capitolo provoca un'attenta riflessione critica sul Metodo e riguarda la distinzione tra verità del sentimento e verità dell'espressione, in questi termini: l'obiettivo di un attore dev'essere sentire la parte al massimo o sentire se stesso al massimo? In che modo l'enfasi su sentimenti personali influenza l'approccio sul personaggio e in che modo lo limita, portando l'attore a chiudersi in un'ottica personalistica?

Lewis, che attraverso la mediazione di Clurman, suo mentore, si era mantenuto relativamente distante dallo stile di Strasberg, fa qui riferimento a delle applicazioni errate della *affective memory* o delle "sostituzioni". Vi sono casi di attori così concentrati sulla verità del sentimento personale da risultare incapaci di leggere un testo, di integrare le indicazioni di lettura del regista o di applicare delle semplici pause logiche. L'ossessione per il lavoro psicologico porta questo tipo di attori a focalizzarsi unicamente su *self-indulgment feelings*, tralasciando tutto il resto, chiudendo il proprio strumento e limitandolo alle sole, fortuite, connessioni personali e a materiali adatti a tale stile.

Lewis sostiene che, nella storia dello spettacolo, si siano scoperte tre forme diverse di verità. La sua analisi riprende quella di Boleslavskij-Stanislavskij sui tre tipi di teatro.

La prima forma di verità, non prediletta da Lewis, è quella indicata teatralmente, in cui la recitazione è imitativa, non va in profondità ma si limita a evidenziare il significato esteriore del testo. La seconda forma, anch'essa non apprezzata da Lewis, è la via del personalismo, in cui il sentimento «may be really felt, but is unconnected with the source of the material being interpreted, and brings all to the particular level of the actor, which may not be high enough»<sup>281</sup>. L'esposizione dei sentimenti personali appare una tecnica rischiosa, dove il talento emotivo dell'attore gioca un ruolo predominante. Infatti, si presuppone di poter accedere a una connessione egualmente profonda con materiali completamente diversi e di riuscire a esprimere una verità di sentimento in ogni caso. Lewis, criticando Strasberg, sostiene che questo approccio possa dare esiti eccellenti soltanto se a praticarlo sono attori particolarmente talentuosi, come Marlon Brando o James Dean, ma che ciò non vada tramutato nella prassi. Il terzo approccio, quello preferito dall'autore, viene definito così:

it is the truth that is really experienced, but artistically controlled, and correctly used for the particular character portrayed, the complete circumstances of the scene, and the chosen style of the author and play being performed<sup>282</sup>.

---

<sup>280</sup> *Ivi*, pp. 87-104.

<sup>281</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>282</sup> *Ivi*, p. 99.

Verità non significa mancanza di teatralità come teatralità non significa necessariamente falsità. Se questa sintesi tra padronanza artistica e verità dell'emozione in scena appariva chiara in Stanislavskij, è importante sottolineare come sia così anche per una delle figure chiave del Metodo in America. Infatti, l'ossessione per la verità di un sentimento personale, se sposta il *focus* dal personaggio all'attore, rischia di limitare il campo delle possibilità espressive e di abbassare la verità scenica al livello della quotidianità. La ricerca del Metodo non è di una riproduzione fedele del reale, ma di una sua versione innalzata nell'arte. Per questo Lewis cita i grandi attori come Duse, Salvini, Grasso, i quali erano in grado di connettersi alla propria intimità e al contempo di non perdere di vista il senso dell'insieme, lo stile e la forma dell'opera e di ricercare la massima chiarezza espressiva.

I fanatici del Metodo, ossessionati dai soli aspetti di immedesimazione emotiva, tralasciano un elemento fondamentale per ogni pedagogia attoriale e soprattutto per Stanislavskij, l'immaginazione. Se i grandi attori citati si fossero limitati a un lavoro sulla verità nella seconda forma analizzata, cioè la reale esposizione dei sentimenti personali, non sarebbero passati alla storia per le loro performances così vivide e originali da essere ricordate a distanza di decenni. Questo perché

*imagination is the reality of the artist! Imagination is the material the artist work with. Truth must not be made into a static, stultifying thing. In art truth should be the search for truth*<sup>283</sup>.

Un'affermazione di questo tipo, più in sintonia con gli insegnamenti di Adler che con quelli di Strasberg, testimonia l'attenzione teorica e la competenza di Lewis, la vivacità del dibattito su quale fosse la maniera migliore di perpetuare l'eredità di Stanislavskij, nonché la presenza di sfumature tra le correnti nella versione americana del Metodo. In effetti possiamo considerare l'enfasi sulla verità del sentimento una peculiarità tipica della versione di metodo proposta da Strasberg, fattore che lo distingue da Stanislavskij e dai suoi colleghi americani dove prevalgono altri aspetti.

Il discorso sulla verità si collega con la distinzione attore e artista e con l'analisi del teatro poetico, presentati rispettivamente nei due capitoli seguenti. Nella sesta conferenza, intitolata *Actors or artists?*<sup>284</sup>, Lewis propone la distinzione tra attore, come specialista di performance teatrali e audiovisive, e artista.

Cosa possiede di più un artista che non necessariamente un esecutore ha? Tre caratteristiche essenziali: il senso dell'insieme, il senso dello stile e il senso della forma. Questo implica che un attore-artista, anche se "sente veramente" soltanto una minima parte del suo ruolo, riesce a mandare avanti lo spettacolo grazie alla sua visione d'insieme. Egli ha cioè consapevolezza del proprio ruolo nel disegno generale e ha sensibilità per lo stile drammaturgico e il senso della forma richiesto per

---

<sup>283</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>284</sup> *Ivi*, pp. 105-123.

quella particolare *performance*. In altre parole, un attore che sia artista non sarà incentrato su di sé, ma sull'*ensemble*. Un artista è così anche in grado di supplire alle mancanze di tipo fisico perché coglie la parte nella totalità e riesce a restituire i caratteri essenziali del ruolo, comprendendo la sua funzione nella storia.

In questo modo si possono perfino ribaltare gli stereotipi fisici con cui vengono solitamente effettuati i casting. Lewis sostiene che il Group Theatre era un cast di artisti, perché nessuno veniva scelto esclusivamente in base alle sue caratteristiche esteriori, ma per la comprensione approfondita del ruolo che riusciva a portare, il che, alle volte, suppliva la distanza tra la descrizione fisica del personaggio e le caratteristiche esteriori non conformi dell'attore.

L'attenzione per l'equilibrio tra lavoro interiore, immaginazione, e forma, già citata in altri passaggi del testo, ritorna nella conferenza sul teatro poetico. Essendo l'immaginazione la chiave della poesia, all'attore che reciti testi poetici sarà sicuramente richiesto un lavoro interiore. Ma questo, senza una comprensione della forma, dello stile, della metrica e della musicalità del verso, sarà insufficiente. Nel teatro poetico si aggiunge un elemento ai classici *what, where, when, why* che rispondevano alle più basilari domande dell'attore sulla drammaturgia. Si tratta dell'*how*, il come. La sensibilità per la forma, il come esprimere il contenuto fedelmente, non è un fattore superfluo, bensì decisivo. Nella poesia la forma è essa stessa parte del contenuto simbolico, allusivo sia a livello di immagini che di suoni. L'attore di poesia deve quindi possedere una doppia capacità di concentrazione, bilanciando tra contenuto e forma: «I am constantly trying to keep my eye doubly-focused on the inside (the content) and the outside (the form)»<sup>285</sup>.

Una citazione di questo tipo evidenzia ancora una volta come l'indugiare sull'aspetto della *affective memory* (cosa che spesso avveniva in maniera prosaica e poco fedele alle tecniche dei maestri) sia solo uno dei tanti strumenti a disposizione dell'attore di Metodo. Limitare la recitazione alla verità del sentimento personale non costituisce, di per sé, la soluzione a ogni problema pratico o la chiave espressiva per ogni tipologia di performance. La parola chiave della recitazione di Metodo, da Stanislavskij in avanti, rimane l'immaginazione. Al di là delle differenti sfumature, l'elemento comune tra Stanislavskij, Boleslavskij, Strasberg, Lewis, Adler e Meisner è il concepire la recitazione come la capacità di rispondere a stimoli immaginari modificando il proprio comportamento psicofisico, esprimendosi attraverso corpo, voce e sentimenti. A tutto questo va integrato un senso della forma e una consapevolezza espressiva necessari per svolgere il mestiere dell'attore a un livello professionistico, come riassume Lewis nelle parole conclusive del testo:

---

<sup>285</sup> *Ivi*, p. 136.

I feel that all art must have form, that theatricality must grow out of, and be built on, real substance, and that truth need to be drab or limiting if it is clothed with a sense of form, and nurtured by our imagination. Thank you, and good night<sup>286</sup>.

## **Il Metodo e il cinema: le icone della *golden age***

Per concludere la nostra analisi del Metodo americano sembra opportuno soffermarsi, a titolo di esempio, su alcune figure che hanno contribuito in modo decisivo a rendere l'Actors Studio e i suoi procedimenti così celebri e apprezzati in tutto il mondo. Negli ultimi due paragrafi del capitolo prenderemo quindi in esame dapprima tre delle personalità più iconiche della Hollywood negli anni '50: Marlon Brando, James Dean e Marilyn Monroe. Infine, ripercorreremo brevemente la vicenda della saga cinematografica de *Il padrino*, dove lo stesso Lee Strasberg recitò, perché la trilogia è l'emblema della generazione del Metodo attiva negli anni '70<sup>287</sup>.

Gli anni '50 e '70 sono i decenni probabilmente più gloriosi per l'Actors Studio dal punto di vista cinematografico. Vista la problematica esperienza della compagnia teatrale dell'Actors Studio negli anni '60, che, nel decennio più complesso della sua direzione, porta Strasberg ad aprire la seconda sede dell'Actors Studio a Los Angeles e poi a fondare il proprio Lee Strasberg Institute; ora, attraverso una breve analisi delle personalità più importanti degli anni '50, delineeremo il contesto nel quale l'Actors Studio assunse la sua fama; e quindi uno scorcio sulla validità del metodo Strasberg e su Strasberg come attore negli anni '70. attraverso la vicenda produttiva de *Il padrino*.

Un'analisi storica e critica di attori come Marlon Brando, James Dean e Marilyn Monroe meriterebbe uno studio monografico approfondito. Ciascuno di questi artisti ha infatti contribuito, non solo con la propria abilità attoriale, ma anche con la propria personalità, a plasmare l'immaginario cinematografico internazionale, dando il volto alla prima vera generazione di stelle del cinema americano. Ci limiteremo, in questa sede, a fornire delle coordinate biografiche e artistiche di base per comprendere il loro contributo allo sviluppo del Metodo<sup>288</sup>.

All'altezza degli anni '50 attori come Clark Gable, Gary Cooper, Spencer Tracy, Humphrey Bogart erano già stati lodati per la loro naturalezza, l'apparente spontaneità, la scioltezza davanti alla telecamera e la capacità di creare un'illusione di realtà. Artisti come Brando e Dean andarono a

---

<sup>286</sup> *Ivi*, p. 165.

<sup>287</sup> Oltre ai protagonisti Marlon Brando, Al Pacino e Robert De Niro, anche importanti membri dell'Actors Studio presero parte alla saga, come Robert Duvall e Michael V. Gazzo, oltre a tanti altri attori "di Metodo" considerati eccellenti, come James Caan che aveva studiato con Meisner per cinque anni nella Neighborhood Playhouse School of the Theatre.

<sup>288</sup> Per un approfondimento sulle figure che analizzeremo vd. Mariapaola Pierini, *Attori e Metodo. Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean; e Marilyn Monroe*, Editrice Zona, Arezzo 2006.

integrare quegli elementi con una straordinaria intensità, una rivoluzionaria profondità psicologica e un senso di tormento interiore prima di allora inesplorato:

they appeared to be more fully and interestingly alive on screen than any generation of actors before them. Their realism was deeper, more layered, more complex than any of a Tracy or a Cooper, Brando and Dean were fascinating neurotic, exuding primeval sexuality. Emotionally, they were knottier and more vulnerable than actors had seemed before, daringly androgynous, even feral. Reaching into their own psyches they were intuitive and spontaneous. [...] You felt they were actors who acted because they had to, to release the demon within<sup>289</sup>.

L'innovazione del loro stile di recitazione non risiede solo nel realismo dei personaggi, ma nella profondità, nella complessità e nella brutale onestà del loro lavoro interiore. Grazie alla capacità di tali attori nel mettere inquietudini e tormenti personali al servizio del personaggio, prediligendo la forza del contenuto alla convenzione della forma, il pubblico ebbe per la prima volta la piena illusione che i limiti personaggio-attore si confondessero. Per la prima volta si ebbe l'impressione di assistere non a una rappresentazione convenzionale, ma all'esposizione dei demoni della psiche umana, in particolare della generazione di giovani che nel dopoguerra si affacciava al mondo adulto, portandosi dietro mostri e nevrosi difficilmente arginabili dalle convenzioni sociali.

La condivisione di sentimenti così specifici degli attori è l'ingrediente di originalità che ha reso riconoscibili e interessanti le loro performances rendendole anche universali. Questo elemento, insieme a una crescente attenzione mediatica per gli attori non solo come artisti, ma come personaggi e fenomeni dello *show business*, ha trasformato Marlon Brando e James Dean in due icone del cinema, le prime della storia dell'Actors Studio e del Metodo. L'unione tra una sessualità quasi selvaggia, mascolina, e l'approfondita esposizione delle fragilità dell'anima, è il tratto distintivo comune ai due attori, che risultava all'epoca sorprendente.

Entrambi si sono formati nei primissimi anni dello Studio, studiando e lavorando con Elia Kazan e in seguito con Strasberg. Il figlio di Lee, John Strasberg, sottolinea come in realtà sia un mito il fatto che lo Studio abbia plasmato Brando e Dean, in quanto «their discovery belongs to Kazan, not to my father or to the Studio *per se* which passively took the credit»<sup>290</sup>. Ciononostante i loro contributi saranno per sempre associati allo Studio e costituiranno i prototipi e modelli di attori di Metodo, a cui si ispireranno le generazioni successive.

---

<sup>289</sup> Fotser Hirsch, p. 295.

<sup>290</sup> *Ivi*, p. 296.

Marlon Brando inizia la sua ascesa con la produzione teatrale di *Un tram che si chiama Desiderio*, per la regia di Elia Kazan, nel 1947<sup>291</sup>. Portando agli estremi la recitazione realista, Brando, nei panni di Stanley, parla con la bocca piena, mastica la cicca in scena, dà le spalle al pubblico, biascica con un linguaggio che combina l'inflessione polacca e l'effetto dell'alcool, due caratteristiche chiave del personaggio. Esplorando la dimensione fisica istintiva, primordiale e animalesca del proprio personaggio, si lascia andare a scenate, grida disperate, lotta, fa a cazzotti e, nella sequenza più celebre della versione cinematografica del 1951, si strappa la canottiera e chiede in ginocchio il perdono, implorante, alla moglie Stella.

La libertà espressiva e la profondità dell'interpretazione resero Stanley Kowalski ben più che un semplice *villain*. Negli oltre tre anni in cui lo spettacolo rimase in scena, Brando continuò a esplorare, aggiungere, approfondire elementi. L'attore divenne la *star* indiscussa dello spettacolo e fu capace di dare una tale tridimensionalità al proprio personaggio che la storia sembrava essersi spostata attorno alla tragedia personale di Stanley e non più a quella di Blanche. Williams apprezzò la performance di Marlon Brando, ma per il film spinse Kazan a ripristinare l'equilibrio drammaturgico ponendo Stanley come antagonista e Blanche come protagonista. La versione filmica consegnò al personaggio di Stanley Kowalski le vestigia di emblema culturale e a Brando quelle di *sex symbol*: «the sexy slob as America's new natural man»<sup>292</sup>. Il pubblico amava l'eroe ribelle, tipo frequentato sia da Brando che da Dean, poiché suscitava condivisione per la sua onestà, la sua spontaneità, energia e istintività, tratti anticonvenzionali e per questo profondamente interessanti e umani.

Se, interpretando Stanley, il lavoro di caratterizzazione emergeva soprattutto per gli aspetti della fisicità e del modo di parlare, con il film *Fronte del porto*<sup>293</sup>, l'accento si sposta sul pensiero e sul lavoro interiore e psicologico. Nel ruolo di Terry, lo scaricatore di porto con il dilemma morale se confessare i crimini di cui è stato testimone, compromettendo la propria posizione, Marlon Brando inscena un cammino di purificazione, in cui mette a nudo le proprie fragilità nei panni del personaggio. La performance è ritenuta tra le più valide e raffinate per precisione psicologica del cinema di quel periodo, tanto da valere a Brando l'Oscar come miglior attore, nel 1955<sup>294</sup>.

Il terzo film degli anni '50, con un personaggio che si presenta in modo molto diverso dallo scaricatore Terry, è Johnny Strabler in *Il selvaggio*<sup>295</sup>. Nei panni di un leader di una gang di

---

<sup>291</sup> Per un approfondimento sulle tecniche di direzione dell'attore adottate da Kazan nel periodo vd. Mariapaola Pierini, *Il lavoro con gli attori: appunti sul Metodo secondo Kazan*, in «La valle dell'Eden», anno VIII, n. 17, luglio-dicembre 2007, pp. 126-137.

<sup>292</sup> *Ivi*, p. 299.

<sup>293</sup> *Fronte del porto* (tit. originale *On the waterfront*), diretto da Elia Kazan, Horizon Pictures, 1954.

<sup>294</sup> Marlon Brando, che vincerà l'Oscar anche nel 1973 per *Il Padrino*, fu il primo di una lunga serie di membri dell'Actors Studio a ottenere l'ambito riconoscimento.

<sup>295</sup> *Il selvaggio* (tit. originale *The wild one*), diretto da László Benedek, Stanley Kramer Production e Columbia Pictures, 1953.

motociclisti, vestito con jeans e giacca di pelle, Brando è il protagonista di un film di cassetta, con una sceneggiatura non brillante e una produzione che punta agli incassi sfruttando anche la popolarità e l'*appeal* crescente dell'attore. Il film segnò fortemente lo stile *biker* dell'epoca, offrendo un'immagine ribelle e attraente dei motociclisti. Al di là dei limiti artistici del progetto, la vitalità che l'attore conferì al proprio personaggio andò ben oltre le aspettative della produzione, investendolo di una poesia e di una sensualità così intriganti da assurgere a manifesto generazionale. Brando, con la sua interpretazione di Johnny, riuscì quasi a riscrivere il senso della storia, come «an American loner's romance with the lure of the open road»<sup>296</sup>.

Se l'interpretazione di Terry fu lodata soprattutto dai critici, l'immagine di Brando in sella alla motocicletta in *On the waterfront* è considerata, al pari di quella di Stanley che urla disperato "Stellaaaa!", in canottiera, un'icona degli anni '50. Grazie a queste interpretazioni e alla loro popolarità si andò definendo un tipo di personaggio emblema del periodo che renderanno Marlon Brando uno dei volti maschili della *golden age* dei primi '50.

Nella sua longeva e gloriosa carriera, Marlon Brando sperimentò personaggi molto diversi, dando prova di versatilità, tuttavia fino ai capolavori degli anni '70, rimase noto nell'immaginario come l'interprete del «lower-class anti-hero», e questo stile divenne sinonimo della recitazione di Metodo:

torn t-shirts, blue jeans, sweaty sexuality, the mumble, the stutter, the scratch, the stare, the anti-social attitude – these insignia of Brando's performances became the general public idea of Method acting. And just as most moviegoers associate the Method with Brando's early toughs and hoods, so Brando is usually linked to the lower-class anti-hero he originated despite a career dedicated to asserting his versatility<sup>297</sup>.

Ci sembra infine opportuno citare due performances degli anni '70 che testimoniano l'evoluzione e l'approfondimento delle tecniche di recitazione di Brando. Esse sono *Il padrino* e *Ultimo tango a Parigi*<sup>298</sup>.

Del primo film tratteremo nel prossimo paragrafo, mentre del secondo ci interessa sottolineare la qualità della performance e delle tecniche in essa messa a frutto. Brando, lavorando nel settore per venticinque anni e studiando, prima allo Studio e poi con la propria *coach* Stella Adler, aveva affinato la propria tecnica, cercando di emanciparsi dallo stereotipo dei ruoli giovanili. Nel film del 1972, l'attore riprende le proprie tecniche realiste, attingendo a dettagli della propria vita personale, e

---

<sup>296</sup> Fotser Hirsch, p. 302.

<sup>297</sup> «Magliette strappate, blue jeans, sessualità sudata, mormorio, balbuzie, graffi, sguardo fisso, atteggiamento antisociale: questi segni distintivi delle esibizioni di Brando sono diventate l'idea che il pubblico in generale aveva della recitazione Metodo. E proprio come la maggior parte degli spettatori associa il Metodo ai primi personaggi duri e ribelli di Brando, così Brando viene solitamente legato all'antieroe di classe inferiore che egli ha creato, nonostante una carriera dedicata ad affermare la sua versatilità»; *ibidem*.

<sup>298</sup> *Ultimo tango a Parigi*, diretto da Bernardo Bertolucci, PEA e Artistes Associés, 1972.

utilizzando gli esercizi di Strasberg di *affective memory*, *private moment* e improvvisazione. Per la prima volta in quasi vent'anni riprende un modo di parlare e uno stile autenticamente di Metodo, con pause gravide di sottotesto, sussurri, battute a mezza voce, improvvisate o cambiate spontaneamente; e intere scene, improvvisate per preparare le circostanze del personaggio, venivano istintivamente integrate con quelle del copione e trovavano spazio nel film. In questa fase della carriera, la libertà espressiva data dall'esperienza e dalla posizione gli consente di tornare allo stile che lo ha reso famoso con una consapevolezza e una profondità ancora più raffinate. Nell'assistere alle nevrosi e alle pulsioni erotiche del personaggio sembra di vedere un distillato dei precedenti personaggi interpretati, che avevano attinto all'autentica emotività dell'attore:

Brando doesn't seem to transform his own emotional reality into that of a fictional character, a writer's creation: here, astonishingly, he seems simply to be displaying a dark side of himself, so that the film finally-on one level at least- is about what it's like to be Marlon Brando<sup>299</sup>.

*Ultimo tango a Parigi* appare come un testamento artistico per Marlon Brando, che porta il realismo a un livello ancora superiore: non solo riesce a connettersi con se stesso, con il proprio vissuto, le proprie emozioni, ma anche a esporre le proprie violente fantasie, i propri istinti sessuali e aggressivi più segreti, sempre con estrema naturalezza. Con questa profonda rivelazione dell'io dell'attore nei panni del personaggio, il contratto tra attore e pubblico, il vincolo di sospensione di incredulità sembra spezzarsi. Assistendo alla sua performance Fotser Hirsch sostiene di aver provato un senso di voyeurismo estremo (coerente con la tematica sessuale, centrale nel film), avendo l'impressione di non avere davanti a sé una scena, ma un atto di condivisione umana dell'attore talmente intimo e potente da ridefinire i contorni della recitazione realista. Il personaggio infatti non è assente, anzi vive di questa profonda connessione tra l'attore e il proprio mondo istintivo, nevrotico, selvaggio, oscuro, i propri desideri, le proprie passioni, le proprie perversioni. È come se l'intero bagaglio esperienziale, emotivo, onirico, attoriale di Marlon Brando sia stato messo al servizio della vita di Paul, americano trapiantato a Parigi e tormentato dall'incontrollabile attrazione per la giovane Jeanne. La loro passione, che scocca senza che per la gran parte del film i due non sappiano nemmeno i nomi l'uno dell'altro, sfocerà in tragiche conseguenze. Questa performance può essere definita come «the final, stabbing comments on Method realism from its most famous practitioner»<sup>300</sup>.

Al di là dell'interpretazione di Brando, non si può non citare il controverso episodio legato alla nota scena di violenza sessuale nella pellicola. Da recenti dichiarazioni sia della protagonista, che, in

---

<sup>299</sup> Fotser Hirsch, p. 304.

<sup>300</sup> *Ivi*, p. 304.

seguito alla sua morte, della cugina Vanessa la quale le ha dedicato una biografia<sup>301</sup>, pare che la scena in cui il personaggio interpretato da Marlon Brando compie violenza su quello di Maria Schneider, abbia causato un trauma all'attrice. Maria, all'epoca perfino minorenni, fu avvertita della scena poco prima e solo sommariamente con l'obiettivo, da parte del regista Bertolucci, di immortalare una reazione realistica, o per meglio dire reale, all'evento:

Le riprese sono state molto dolorose per Maria, in particolare la scena di sodomia simulata con il burro che non figurava nella sceneggiatura. L'ha vissuta come una vera aggressione perché non era stata avvertita. Il regista l'aveva fatto consapevolmente. Ha spiegato perché: voleva urla vere, un vero terrore sul suo volto<sup>302</sup>.

Il tema rimane spinoso, ed è difficile ricostruire i fatti con oggettività, anche data la forte distanza temporale con cui purtroppo, come in questo caso, le persone che si dichiarano vittime di abusi decidono di rivelare la loro storia. Bertolucci, intervistato nello stesso periodo per chiarire la questione<sup>303</sup>, ha specificato che la modalità della scena, la sodomia praticata col burro, fu un'idea estemporanea di Brando concepita poco prima insieme al regista. L'attrice non era stata interpellata. Mentre la scena di violenza in sé era concepita dalla sceneggiatura ed era stata letta dalla Schneider, la trovata del burro fu realizzata senza il consenso dell'attrice. Con le ultime dichiarazioni si è di recente rinnovato lo scandalo sui metodi estremisti e, in questo caso, lesivi della libertà dell'attrice, adottati da Bertolucci con il beneplacito di Brando. La scena è così intensa, che molti credono tuttora che si tratti di una reale violenza, così come credono vere le numerose altre scene erotiche tra i due attori. Il merito è da attribuirsi alla sinergia tra regia e recitazione, anche se a volte inseguita con metodi poco ortodossi. L'episodio testimonia come possa essere sfumato il confine tra realtà e finzione, se l'artista possiede un'ossessione per l'"illusione di realtà", superiore ad ogni cosa, anche al rispetto e alla dignità dei colleghi.

James Dean morì a soli ventiquattro anni, lasciando in eredità tre film, *La valle dell'Eden*, *Gioventù bruciata* e *Il gigante*<sup>304</sup>. L'impatto delle sue performances è stato talmente profondo da creare nell'immaginario collettivo l'emblema dell'adolescente tormentato, il giovane ribelle, sensibile e sofferente che espone le proprie fragilità. L'intimità del suo stile di recitazione è così profonda da sopravvivere allo scoglio del tempo perché, se le storie dei suoi film possono oggi sembrare fuori

---

<sup>301</sup> Vd. Vanessa Schneider, *Tu t'appellais Maria Schneider*, LGF, Paris, 2018.

<sup>302</sup> Elena Tebano, intervista a Vanessa Schneider, [www.27esimaora.corriere.it](http://www.27esimaora.corriere.it), 24 novembre 2018.

<sup>303</sup> Per un riassunto delle diverse dichiarazioni vd. Marco Nepi, *La scena di stupro che ha messo sotto accusa Marlon Brando e Bernardo Bertolucci*, "The post internazionale", [www.tpi.it/news/ultimo-tango-a-parigi-scena-stupro-2019021925944/](http://www.tpi.it/news/ultimo-tango-a-parigi-scena-stupro-2019021925944/), 19 febbraio 2019.

<sup>304</sup> *La valle dell'Eden* (tit. originale *East of Eden*), diretto da Elia Kazan, Warner Bros. Pictures, 1955; *Gioventù bruciata* (tit. originale *Rebel without a cause*), diretto da Nicolas Ray, Warner Bros. Pictures, 1955; *Il gigante* (tit. originale *The giant*), diretto da George Stevens, Giant Productions e Warner Bros. Pictures, 1956.

moda, non accade ugualmente per le sue interpretazioni. Nei suoi personaggi si ha l'impressione di andare così in profondità da percepire le ferite interiori più radicali dell'attore, che la recitazione di Metodo e il talento di Dean gli consentirono di mettere al servizio della parte.

Per *La valle dell'Eden*, Elia Kazan pensò di coinvolgere Marlon Brando o Montgomery Clift, ma alla fine optò per un giovane allievo dello Studio, "Jimmy" Dean. La sua istintività, la capacità di improvvisare senza uscire mai dal personaggio e la sua abilità di connettersi alla propria intimità, unite a una presenza scenica impattante e originale, lo resero il protagonista perfetto e lo trasformarono ben presto in una *star*.

Il film, tratto dal libro, ha una trama semplice. Alle soglie della prima guerra mondiale, due giovani fratelli vivono e lavorano con il padre in California, credendo la madre morta. Tutta la vicenda ruota attorno al dramma familiare, con i due protagonisti in competizione per le attenzioni del padre, e della madre, che si scopre viva e torna in città per redimersi, dopo aver abbandonato i figli da bambini. In parallelo la rivalità fraterna viene acuita quando la ragazza di Abram, il fratello maggiore interpretato da Richard Davalos, più integrato in società e apprezzato dal padre, si invaghisce di Cal, ragazzo tormentato ma dolce, in cerca di risposte sulla sua infanzia. Il debutto di Dean fu sconvolgente per l'intensità fisica, vocale ed emotiva del suo personaggio:

leaping in and out of scenes, touching and leaning into and against objects and people, he's catlike, lithe, and spontaneous. Dean's pauses, his loaded silences, the way he sneaks into and around his sentences, say more than the words themselves. And what Dean does physically, the way his body registers pain and alienation, also fills in the words, anchoring them in the character's quivering emotions<sup>305</sup>.

La regia di Kazan gioca con le caratteristiche dell'attore, illuminandolo fra molte ombre, riprendendolo da angolature insolite, coprendolo spesso con oggetti, sottolineando a livello visivo la stranezza del suo personaggio, la sua alienazione, il suo desiderio di fuga, il suo isolamento. Emblema della perfetta sintesi tra regia e recitazione è la scena in cui Cal chiede al padre di raccontargli la verità sulla madre. Kazan riprende Cal e il padre con un campo lungo dove gli attori sono ai due angoli opposti della sala da pranzo, a significare spazialmente la distanza che li separa anche sul piano emotivo. Le battute della scena diventano il segno del bisogno inappagato di Cal: "Talk to me, father", e ancora, disperatamente, "Talk to me!". Quando il padre inizia a raccontare e Cal gli domanda come mai non abbia parlato prima della madre, quello gli risponde che è perché voleva preservarlo dal dolore. Cal risponde «Pain?», con voce tremante, indietreggia, rimane immobile, il suo corpo

---

<sup>305</sup> «Saltando dentro e fuori dalle scene, toccando e appoggiandosi a e contro oggetti e persone, [James Dean] è simile a un gatto, agile e spontaneo. Le pause di Dean, i suoi silenzi pesanti, il modo in cui si intrufola dentro e intorno alle proprie frasi, dicono più delle parole stesse. E ciò che Dean fa fisicamente, il modo in cui il suo corpo registra dolore ed alienazione, che riempie anche le parole, ancorandole alle emozioni tremanti del personaggio»; Fotser Hirsch, p. 308.

recepisce il dolore: «with that one word, Dean summons up a lifetime of his character's anguish»<sup>306</sup>. La sua disperazione viene rispecchiata anche nel confronto con la madre, dove rivela la radice primordiale del suo tormento: «Well (a powerfull, resonating pause...) nobody holds me»<sup>307</sup>. La coincidenza tra scrittura, regia, produzione e recitazione orientata a uno stile realista rende *La valle dell'Eden* una testimonianza efficace dell'impronta artistica dello Studio nei primi anni '50. L'immagine antierica di Dean è passata alla storia soprattutto per il suo secondo film, forse di minor pregio a livello di sceneggiatura, ma molto celebre. Dean, nei panni di Jim Stark, fotografa il prototipo dei ragazzi degli anni '50, di classe media, che soffrono di un'infelicità costante e vaga, perché sentono che i loro genitori non li hanno amati o perché non riescono a conformarsi alle rigide convenzioni degli adulti. Diversamente da come avverrà per gli adolescenti degli anni '60 e '70, animati da ideali, i ragazzi degli anni '50 non pensano di cambiare il mondo, ma sono appunto "ribelli senza causa". I *punk* del film si sfidano in gare di macchine sulla soglia di un precipizio solo per sentirsi uomini, come rifiuto inconscio della debolezza riscontrata nei loro genitori. Jim viene forzato a gareggiare, ma il suo rivale non frena in tempo e perde la vita cadendo dalla rupe. L'alleanza tra solitari, Jim Stark, il piccolo Plato, vittima di bullismo, e Judy, ragazza benestante di cui Jim si innamora, dona sollievo dalle persecuzioni subite dalla *teen-gang*, ma non evita la tragedia finale in cui Plato perderà la vita. Nel finale, attraverso il dramma, Jim si riconnetterà con i genitori ottenendo quell'abbraccio di conforto di cui aveva sempre avuto disperatamente bisogno. Nel film l'abilità di Dean è di comunicare la vita del personaggio anche solo fisicamente. Si pensi alla sequenza iniziale, con il ragazzo ubriaco che coccola un orso di pezza (immagine che fotografa un "momento privato" del personaggio). Ci spostiamo alla stazione di polizia: Jimmy imita il suono della sirena, barcolla, viene sbattuto al muro dall'agente, qui spia Judy in attesa che arrivino i suoi genitori. Quando essi arrivano, lui è pronto all'attacco, loro fanno un passo indietro, spaventati dalla tensione nel suo corpo. Tutto ciò avviene senza testo e il personaggio, le sue caratteristiche, la sua storia, sono già definiti. L'abilità di Dean di raccontare attraverso azioni fisiche emerge in diversi passaggi apparentemente non decisivi nella trama, ma che creano momenti di grazia in cui attraverso piccole azioni si rivela la vita del personaggio. La scena in cui Dean beve la bottiglia di latte è iconica: prende la bottiglia, la abbraccia e la stringe al proprio petto e percepisce la sua freschezza sulla pelle accaldata, soffermandosi sul piacere lussurioso di toccarla, prima di berla, provando un tale godimento sensuale che crea una strana sinergia con il simbolo del latte materno e col bisogno di accudimento espresso nel primo contatto con la bottiglia. Questo passaggio è considerato un esempio di *private moment* che testimonia anche la sensibilità fisica dell'attore, in grado di trasmetterla nel personaggio. Con il suo

---

<sup>306</sup> *Ivi*, p. 307.

<sup>307</sup> *Ibidem*.

talento, James Dean intuiva autonomamente l'efficacia del metodo per azioni fisiche di Stanislavskij<sup>308</sup> e confermava al contempo la validità delle tecniche dello Studio.

Il terzo film, *Il gigante*, fu una produzione più costosa, in cui Dean era uno dei coprotagonisti. La sua interpretazione fu efficace, ma non altrettanto iconica come i primi due film in cui diede un'immagine di giovani ribelli degli anni '50 che rimarrà, anche a causa della sua prematura scomparsa, uno dei miti fondativi del cinema, di Hollywood e dell'Actors Studio.

Le vicende della morte prematura di Dean sono contornate da uno strano senso di ambiguità. Jimmy morì in un incidente stradale con uno scontro frontale, mentre guidava a 33 km/h oltre il limite consentito, nei pressi di Salinas. Il luogo era quello dove aveva girato *La valle dell'Eden*: l'evento ricalca quello dei personaggi di *Gioventù bruciata*, giovani ribelli che sfidano la sorte e rischiano la loro stessa incolumità per sentirsi vivi. Così come accade per le *rockstar*, la morte in giovane età contribuì a creare una mitologia attorno alla sua figura.

La questione conturbante nella storia è che la sua scomparsa sembra proprio estrapolata da uno dei suoi film; solo che in questo caso non è un personaggio a perdere la vita, ma l'attore. A lungo si è discusso sul confine labile tra attore e personaggio, perché davanti a un evento simile viene da chiedersi: James Dean stava recitando o stava solo esponendo le sue vulnerabilità? E anche: attingere alla propria emotività in modo così intimo ed esporla lo ha salvato, dandogli una via di espressione, o lo ha condannato? Tali domande sono destinate a non avere risposta. Le nevrosi hanno preso il sopravvento, i demoni interiori che lo hanno condannato a una vita infelice "dostojevskiana"<sup>309</sup> sono gli stessi che gli hanno permesso di regalarci performances toccanti e immortali, sebbene in così pochi anni.

Un elemento in comune tra Marilyn Monroe e James Dean era che tutti coloro che avevano collaborato con loro notavano la loro forte fragilità personale, definendoli come personalità tormentate. Marilyn, al secolo Norma Jean Mortensen, aveva avuto un'infanzia complessa: non conobbe mai il padre biologico e cambiò continuamente famiglie affidatarie alternando periodi in famiglia con altri all'orfanotrofio. Ottenne il successo in giovane età, prima come modella, diventando ben presto un *sex symbol*, e poi come attrice. Con *Gli uomini preferiscono le bionde*<sup>310</sup> fu consacrata come stella del cinema a livello internazionale. Tuttavia, si sentiva artisticamente confinata nello stereotipo della ragazza bionda ingenua e per questo si rivolse allo Studio, trovando in Strasberg un maestro e forse anche la proiezione di quella figura paterna che le era sempre mancata. Ciò che Strasberg la spinse a fare fu semplicemente di usare la sua sofferenza, le sue fragilità, il suo

---

<sup>308</sup> Cfr. *ivi*, p. 310.

<sup>309</sup> Cfr. *ivi*, p. 304.

<sup>310</sup> *Gli uomini preferiscono le bionde* (tit. originale *Gentlemen prefer blondes*), diretto da Howard Hawks, 20th Century Fox, 1953.

dolore nei personaggi. Lei, giunta all'Actors Studio intorno ai trent'anni, intuì immediatamente come fare e, nei sette anni prima della sua scomparsa, raggiunse un livello superiore di profondità nelle sue performance.

Di questo periodo, le interpretazioni di *Fermata d'autobus* e *Il principe e la ballerina*<sup>311</sup> vengono ritenute la prova più efficace della sua maturazione come attrice di Metodo. Pause pregne, un ottimo lavoro di memoria sensoriale ed emotiva, una presenza rilassata e concentrata sul lavoro interiore emotivo e immaginario caratterizzano la sua recitazione. Questi elementi emergono in modo ancora più chiaro nel confronto con la tecnica classica di uno dei più grandi attori teatrali europei del tempo, Laurence Olivier. In *Il principe e la ballerina*, l'attore, oltre a produrre e dirigere il film, interpreta il principe della Transilvania. Attraverso costumi, accenti, trucco d'effetto e con il suo stile di recitazione crea un'impressione di artificiosità, di pomposità, tipica ma compatibile con il personaggio. Di tutt'altra impostazione è il lavoro di Marilyn nei panni della ballerina:

Monroe hides behind nothing, exposing herself both physically and emotionally. She wears a revealing white dress and talks the way she always does. Olivier seems to be playing a role, while Monroe seems to be playing herself; Olivier is knocking herself out doing a turn, while Monroe seems to be playing herself; Olivier is knocking himself out doing a turn, while Monroe sails into the movie without any invisible effort<sup>312</sup>.

È esattamente questo l'effetto che il training del Metodo provoca: l'impressione, in alcuni casi non troppo lontana dalla realtà, che non si stia assistendo a una prova di recitazione, ma alla verità umana dell'attore, il che rende possibile l'immedesimazione del pubblico nel personaggio. La capacità degli attori di Metodo di raccontare il personaggio va oltre la prestanza fisica, l'eleganza e la chiarezza della dizione, la precisione dei gesti e la bellezza della composizione formale. Se questi elementi hanno reso Olivier un eccellente attore di teatro, e specialmente un fine declamatore e interprete di Shakespeare, nel cinema di situazione, dove i criteri realistici vengono inevitabilmente utilizzati, possono risultare eccessivi o perfino volgari. Viceversa, un lavoro interiore accurato come quello svolto da Marilyn dà l'impressione che l'attrice non stia recitando, che è proprio l'obiettivo.

Perché, se è vero che da un punto di vista esteriore non vi è la stessa cura che per Olivier, tuttavia la tecnica è ben presente, ed è tutta interiore. La preparazione del Metodo le consente di essere libera, autentica, rilassata, connessa al suo mondo interno e di riuscire a raccontare il suo personaggio solo attraverso le pause, l'uso degli oggetti, gli sguardi al *partner*. La telecamera, che amplifica ogni piccolo movimento, regala così l'impressione di rubare un momento di autenticità e *privacy*, di verità intima e non di catturare l'esibizione di un bravo attore o attrice.

---

<sup>311</sup> *Fermata d'autobus* (tit. originale *Bus stop*), diretto da Joshua Logan, 20th Century Fox, 1956; *Il principe e la ballerina* (tit. originale *The prince and the showgirl*), diretto da Laurence Olivier, Marilyn Monroe Production, 1957.

<sup>312</sup> Fotser Hirsch, p. 328.

D'altra parte, è probabile che se Marilyn avesse avuto più tempo per affinare il proprio strumento vocale, studiando anche dizione, avrebbe potuto accedere a un *range* più ampio di personaggi. La sua voce affettata, il suo tono soffiato contribuirono a identificarla con l'immagine di *femme fatale naïf*, da cui cercava invece di emanciparsi. Attrici del Metodo sue coetanee come Geraldine Page, Ellen Burstyn, Kim Stanley riuscirono a lavorare su personaggi più variegati, soprattutto a teatro<sup>313</sup>.

Tuttavia, dal punto di vista cinematografico la qualità delle sue performances è ritenuta eccellente e ci sembra opportuno evidenziarla in questa sede per due ragioni. In primo luogo, è doveroso, anche nel rispetto della stessa attrice, sottolineare le sue capacità artistiche e notare come la sua figura non sia ascrivibile solo a un fenomeno della cultura di massa: il *sex symbol* per antonomasia, la donna più bella d'America, l'esempio del canone estetico degli anni '50 e '60. Tutto questo è parte essenziale della sua personalità e della sua storia, ma non è tutto. A ciò si associa un altro piano, più profondo, che le ha permesso di esplorare la propria interiorità e scoprire il proprio talento ed eccentricità, che erano nascosti dietro all'immagine pubblica.

Inoltre, la sua maturazione è la prova di come Strasberg riuscisse a coinvolgere attori e attrici anche già affermati offrendo loro l'opportunità di esplorare qualcosa che nessun regista o produttore del tempo avrebbe potuto o voluto insegnare loro. Come lei anche molte altre artiste sentirono la necessità di dirigersi da Hollywood a New York per affinare la propria tecnica. Sentendosi sottovalutate nel loro lavoro, chiuse in un ruolo fisso, percepivano il desiderio di potenziare la propria arte e coltivare il proprio talento in un luogo protetto dalle dinamiche produttive.

Come Marilyn, anche Shelley Winters, Anne Bancroft, Viveca Lindfors, Ellen Burstyn, Sally Field, Rita Gam e Jane Fonda fecero lo stesso percorso<sup>314</sup>. Ma se le altre attrici riuscirono a costruirsi una carriera lunga e prolifica, non fu così per Marilyn, che morì suicida all'età di trentasei anni. La protezione e la cura della famiglia Strasberg<sup>315</sup> non bastarono a colmare le sue vulnerabilità e nemmeno la psicoterapia o una carriera di successo le diedero il sollievo sperato. John Strasberg che, insieme alla sorella Susan crebbe con lei, come fosse una sorella, la ricorda così:

hers was an American tragedy. The way people treated her contributed to the despair and made life not worth living. She didn't have enough of an ego to fight back. She was like a child. People looked at her like a thing; they thought about what she was worth to them. [...] She had the fortune and the misfortune of being taken care

---

<sup>313</sup> Va sottolineato come nessuna delle tre attrici morì giovane come Marilyn: Geraldine Page visse sessantatré anni (1924-1987), Kim Stanley settantasei (1925-2001), mentre Ellen Burstyn, nata nel 1932, è tuttora attiva come moderatrice all'Actors Studio.

<sup>314</sup> Cfr. *ivi*, p. 327.

<sup>315</sup> Sull'affascinante rapporto che ciascun membro della famiglia Strasberg intratteneva con Marilyn, si rimanda al capitolo "Marilyn" in C. Adams, *Lee Strasberg, the imperfect genius of the Actors Studio*, pp. 261-279.

of by my parents. They protected her. I remember when she first came to our house after Milton Greene called my father to ask him to help her, she tiptoed in and out<sup>316</sup>.

All'epoca la figura di Marilyn nel mondo dello spettacolo era come divisa in due, la *star* sotto i riflettori e la ragazza vulnerabile che i membri dello Studio e soprattutto Strasberg conoscevano. Non mancarono le invidie e le voci per le particolari attenzioni di Lee a Marilyn, accolta in casa non solo per le lezioni private, ma anche per essere accudita, spesso ospitata a cena o anche a dormire, come una figlia o, qualcuno mormorava, qualcosa di più per Lee.

Certamente il fatto che un'attrice di Hollywood già così famosa a livello internazionale scegliesse di tornare a formarsi in una scuola di New York sorprese i media e contribuì molto ad accrescere la fama dell'Actors Studio e di Strasberg. Diversamente da quanto accaduto in precedenza, non si trattava di un giovane che otteneva il successo grazie alle tecniche apprese allo Studio, ma di una *star* già estremamente popolare, che per riflesso accendeva i riflettori su una realtà prima di allora apprezzata e nota soprattutto a persone del settore, non al grande pubblico. Sicuramente quindi, se gli insegnamenti di Lee le trasmisero molto, altrettanto lei portò a Lee e allo Studio in termini di visibilità. Il fatto che sia Norma che Jimmy siano stati vittime dei propri demoni ha contribuito ad alimentare il mito che il Metodo porta l'attore a rivelare se stesso e a confondersi con il personaggio fino ad esiti estremi. Ma a ben vedere la storia dell'arte, in ogni disciplina, è piena di personalità fortemente sensibili e tormentate che hanno utilizzato la propria sofferenza per creare dei capolavori. Ci sembra quindi ragionevole sostenere che le fragilità personali non dipendano tanto dalla tecnica utilizzata, quanto dal vissuto dell'artista:

quando si parla di nevrosi degli attori, in generale la nevrosi è già esistente. Spesso sono persone già fragili, come ad esempio James Dean. Frank, che lo aveva conosciuto in gioventù, lo definì "a troubled personality", così come Marilyn Monroe<sup>317</sup>.

Detto questo, l'ambiguità tra condivisione personale e creazione artistica è qualcosa di tipico del Metodo, perché esso lavora espressamente con l'interiorità dell'attore e punta, attraverso l'espressione di sentimenti autentici, a creare l'illusione della vita in scena o sul set. Questo sottile confine tra attore e personaggio è uno degli elementi specifici che, anche grazie ai successi degli attori analizzati, ha reso il Metodo così interessante e funzionale soprattutto per la recitazione cinematografica e ha contribuito a renderlo uno stile noto a livello internazionale.

---

<sup>316</sup> Fotser Hirsch, p. 327.

<sup>317</sup> "Intervista a Lella Heins", qui in "Appendice".

## Una dinastia di padrini

Quando nel 1974 Al Pacino convinse Francis Ford Coppola a proporre a Lee Strasberg la parte di Hyman Roth ne *Il padrino parte II*<sup>318</sup>, il maestro del Metodo ponderò con cura la propria decisione. Aveva dedicato la propria carriera all'insegnamento, formando per oltre quarant'anni diverse generazioni di attori ed era la personalità di riferimento del Metodo in America. L'ultima volta che aveva lavorato professionalmente come attore era nel 1931, ai tempi del Theatre Guild, prima di fondare il Group Theatre. Lee sapeva che non aveva bisogno di dimostrare a nessuno la propria capacità, ma era anche consapevole che uno stuolo di critici sarebbe stato pronto ad attaccarlo qualora la sua performance non fosse stata all'altezza, affossando così anche l'immagine dello Studio, del Lee Strasberg Institute e mettendo in dubbio l'efficacia della sua pedagogia, costruita con tanta dedizione in mezzo secolo di lavoro. A lui spettava il compito di contraddire il pregiudizio che solo chi non sa fare insegna. Dopo una serie di discussioni e trattative, complici le mediazioni della moglie Anna e l'insistenza di Al Pacino, uno dei pupilli di Strasberg, Lee accettò la parte.

Il personaggio di Hyman Roth è un gangster ebreo immigrato a New York che si è costruito una posizione nei ranghi della criminalità organizzata venendo dal nulla. Di carattere si presenta come autoritario (vista la sua posizione ai vertici dell'organizzazione), manipolatore e bugiardo. L'interpretazione di Lee è una *summa* di quanto ha per anni insegnato ai suoi allievi. Egli non calca la mano sugli aspetti esteriori, cerca in tutti i modi di evitare i *cliché* e di restituire l'immagine di un uomo semplice, in apparenza un uomo qualunque. Sotto la superficie si agitano le violenze e le tensioni che caratterizzano la sua storia, come emerge in modo sottile ma evidente nei momenti di conflitto. Un senso di pietà, di quiete, di raggiunta realizzazione lo fanno apparire come un uomo saggio, un bravo nonno, un bravo mentore, cosa che emerge nella scena in cui sprona Al Pacino a farsi avanti per vendicarsi del suo attentatore. In realtà il personaggio di Strasberg sta cercando di manipolare quello di Pacino, poiché dietro il tentato assassinio di Michael Corleone c'è proprio Hyman Roth.

Nonostante la complessità dei piani psicologici e delle strategie, il tocco di realismo e il livello di *ease* espressi da Strasberg ci fanno a tratti dimenticare che siamo davanti a un criminale. Nella scena a Cuba, Strasberg ricostruisce le sensazioni fisiche del caldo, della stanchezza e della malattia in modo estremamente vivido. Gli elementi essenziali del training da lui insegnato sono tutti all'opera nella sua interpretazione: rilassamento, "memoria sensoriale", "memoria emotiva". Con circa una decina di minuti complessivi sullo schermo, Strasberg riesce a disegnare un personaggio saggio,

---

<sup>318</sup> *Il Padrino parte II* (tit. originale *The Godfather part II*), diretto da Francis Ford Coppola, Paramount Pictures e Coppola Company, 1974.

paternalistico e forte, che anche solo con la sua presenza fisica riesce a trasmettere la sua posizione e la sua autorità, ma anche la sua età avanzata e i suoi acciacchi<sup>319</sup>. Appare evidente che Strasberg attinge dalle proprie esperienze per ricercare quel senso di potere incontrastato e a tratti dispotico, quel carisma e quella *leadership* che ha assaporato per decenni come “sacerdote del tempio del Metodo”.

È affascinante notare come, per una fortunata coincidenza di fattori, tutti i “padrini” siano membri di rilievo dello Studio: da Marlon Brando, nei panni di Don Vito Corleone nel primo film, ad Al Pacino, che interpreta suo figlio ed erede Michael, a Robert De Niro, che nel secondo capitolo della saga ricopre il ruolo di Don Vito da giovane. A questo elenco dobbiamo naturalmente aggiungere il maestro degli attori citati, che nella finzione filmica è dapprima alleato e poi rivale della famiglia Corleone, Lee Strasberg.

Marlon Brando nel film del 1972 offrì un’interpretazione che passò alla storia, riuscendo a vincere l’Oscar come migliore attore protagonista, sebbene avesse meno spazio di altri a livello di minutaggio. Il suo personaggio era stato concepito come il *villain*, ma le capacità dell’attore restituirono una psicologia complessa, dando i segni di un passato tormentato che lo perseguitava internamente anche nel corso del film. Come Lee Strasberg farà due anni dopo, anche Brando stratifica la personalità del suo personaggio:

on the surface he’s grandfatherly and seemingly benign, but this man has an inner ferocity. His evil core, his true, appalling coarseness, can be felt in tremors behind the statesmanlike facade. As with Strasberg, there are depth charges firing away within<sup>320</sup>.

La capacità di avere una vita interiore potente e spaventosa che si rivela solo a tratti, perché coperta dall’immagine pubblica e dai comportamenti abituali del personaggio è una delle caratteristiche comuni allo stile di Metodo, come testimoniano le performances degli altri due padrini, Al Pacino e Robert De Niro. In modo alquanto singolare, nel 1975 sia il maestro che i due allievi furono nominati per i premi Oscar, Pacino come protagonista, Strasberg e De Niro come non protagonisti. Tra gli altri candidati dell’anno come non protagonisti, vi era Fred Astaire.

Lee temeva che potesse insidiare la vittoria che il suo allievo “Bobby” avrebbe meritato più di tutti: «I knew Bobby should win. Bobby’s performance was a more complete and better thought-out role than mine. I was only afraid Astaire will get it»<sup>321</sup>. Alla fine “Bobby” vincerà il premio, così come

---

<sup>319</sup> Cfr. Fotser Hirsch, p. 293.

<sup>320</sup> «In superficie si comporta come un nonno ed è apparentemente benigno, ma quest'uomo ha una ferocia interiore. Il suo nucleo malvagio, la sua vera, spaventosa rozzezza, possono essere percepiti nei tremori dietro la facciata da statista. Come con Strasberg, ci sono cariche di profondità che sparano all'interno»; *ivi*, p. 302.

<sup>321</sup> C. Adams, *Lee Strasberg, the imperfect genius of the Actors*, cit., p. 376.

Al Pacino. La performance di Strasberg verrà apprezzata da pubblico e critica, dando prova dell'esperienza che il maestro del Metodo aveva coltivato per mezzo secolo e aprendo la strada per una tardiva ma prolifica carriera come attore cinematografico che Lee colse, prendendo parte ad altre sei pellicole, fino alla sua scomparsa nel 1982.

È noto come Strasberg fosse una personalità riservata e quasi anaffettiva nel privato, cosa che generò conflitti con i propri figli<sup>322</sup>. Anche in aula manteneva un distacco professionale, ma si mostrava spesso più affettuoso con i propri allievi che con la propria famiglia. È il caso del rapporto con Al Pacino, allievo eccezionale dello Studio, verso cui Lee provava un grande affetto. Si dice che quando Al entrava nella stanza dove c'era Lee, egli si illuminava. C'era come un calore umano che scorreva tra i due che, anche se non verbalizzato, era affascinante da vedere. Cindy Adams riferisce come Pacino sia una delle pochissime persone con cui Strasberg sia stato visto abbracciarsi in pubblico<sup>323</sup>. Sul set era evidente che a legarli era ben più di un semplice lavoro. Era l'affetto del mentore per il suo allievo, ricambiato con una gratitudine tanto forte da spingere l'allievo a far assumere un attore che era inattivo da decenni. La dinamica umana dietro lo schermo è stato indubbiamente il propulsore della suddetta scena in cui il giovane Michael Corleone si presenta nella residenza di Hyman Roth per indagare su chi abbia cercato di ucciderlo. In quella situazione, ancora una volta, realtà e finzione si mescolano armoniosamente, la fantasia creativa degli attori poggia sulla qualità dell'intesa umana, restituendo un'energia e una complicità di grande impatto. Sembra quasi di assistere, con mutate circostanze e dialoghi, a un colloquio durante una sessione tra maestro e allievo, in cui l'affetto, la riconoscenza e gratitudine personale tra gli attori vengono messi al servizio del racconto. Sebbene infatti la scena viva di una serie di tensioni e di impliciti, poiché lo stesso Roth aveva cercato di uccidere Michael, la relazione tra i due vive di una sotterranea dimensione affettuosa, supportata dalle circostanze (Hyman aveva visto crescere Michael e i fratelli) che rende più complessa e interessante la relazione.

La performance di Strasberg ne *Il padrino*, simbolicamente, chiude il cerchio che era iniziato nei primi anni '50, perché sancisce la validità del Metodo essenzialmente come tecnica di recitazione cinematografica attraverso la trasformazione del maestro, che per decenni era rimasto confinato nello spazio sacro del training, a *star* del cinema:

although some Studio members were skeptical about their leader's movie successes, there is a positive way to think of them, as a significant part of Strasberg's legacy to future generations of acting students. Strasberg's

---

<sup>322</sup> Per un approfondimento sui difficili rapporti con i figli, si vedano i capitoli dedicati a Susan, a John e quello per la moglie Paula; *ivi*.

<sup>323</sup> *Ivi*, p. 376.

rapport with the camera underlined the fact that is through the film work of its most famous members that the Studio has made his most enduring contribution to the history of American acting<sup>324</sup>.

Con questa citazione possiamo certificare l'avvenuto mutamento della tradizione teatrale di Stanislavskij in Metodo come stile per antonomasia della recitazione cinematografica e possiamo concludere la nostra indagine sulla prima "americanizzazione" del Sistema di Stansilavskij.

---

<sup>324</sup> Fotser Hirsch, p. 293.

## **CAPITOLO TERZO**

### **Nipoti**

Sono necessarie forme nuove. Nuove forme sono necessarie, e se queste mancano allora è meglio che niente sia necessario.

(Anton Pavlovič Čechov, *Il gabbiano*, atto primo)

## Una costellazione di metodi, la prima generazione

Ritengo importante soffermarci, seppur brevemente, su altre linee pedagogiche sviluppatesi nel periodo in analisi, al fine di delineare un quadro più completo delle diverse varianti americane generate dal Sistema Stanislavskij.

Una prima menzione va fatta alla figura di Michail Čechov. Il nipote del drammaturgo è stato il primo erede della tradizione russa a stabilirsi a Hollywood dove, tra gli anni '40 e il 1955, anno della sua prematura morte, ha formato diverse future *star* del cinema. Si può considerarlo il primo *acting coach* della storia in quanto, oltre a essere attore e insegnante, seguiva individualmente gli attori sul set, aiutandoli a preparare la parte. Questo ruolo è oggi di importanza capitale nello *show business*, perché, come afferma Susan Batson<sup>325</sup>, tra i *coach* più rinomati del nuovo millennio, i registi raramente hanno tempo di fare le prove, o di dirigere gli attori nel processo, ma pretendono un risultato in poco tempo. Per questo si è resa necessaria una figura di affiancamento che curi il processo artistico nella sua evoluzione e che aiuti l'attore a mettere la propria tecnica e la propria preparazione al servizio del risultato.

Si può dire che Michail Čechov abbia inventato tale funzione. La sua abilità come attore era tale da renderlo capace di caratterizzare dettagliatamente e approfonditamente ogni personaggio. Celebre la tecnica del “gesto psicologico”<sup>326</sup>, con cui riassumeva l'indole del personaggio in un gesto fisico capace di raccontare la sua interiorità. Esso era la chiave con cui l'attore poteva concretamente connettere il proprio “subconscio” (si veda l'influenza psicoanalitica mutuata da Stanislavskij) con quello del ruolo. Il suo talento attoriale<sup>327</sup>, che era stato riconosciuto anche da Stanislavskij, lo rese richiestissimo come caratterista in molti film e gli permise di aiutare altri attori nel processo di creazione del personaggio e analisi della sceneggiatura.

Prima di stabilirsi a Hollywood, Čechov era stato attivo in America come attore e regista teatrale, oltre che come insegnante, debuttando con la propria compagnia a Broadway nel 1935. Negli anni del Group Theatre aveva incontrato Stella Adler e Robert Lewis, con cui aveva condiviso la sua visione: alla base del Sistema vi è la creazione del personaggio, a cui si può arrivare attraverso una fitta rete di analogie che l'attore intrattiene con esso. Tuttavia questa metodologia viene da lui

---

<sup>325</sup> «L'industria nel suo assetto culturale ha pochissimo tempo da dedicare al lavoratore, in particolare l'industria cinematografica. Non c'è tempo per le prove, non c'è tempo per una preparazione vera e propria con il regista. Così gli attori più responsabili chiedono aiuto a un coach»; cit. da “Quarta di copertina”, in S. Batson, *L'arte di formarsi come attori, e di costruire personaggi*, cit.

<sup>326</sup> Vd. “Michail Čechov in esilio” in Mel Gordon, p. 98-120.

<sup>327</sup> Si pensi che, solo per basarci sul cinema, ottenne ottimi consensi in tutte e nove le sue performances, ricevendo anche una candidatura al premio Oscar per l'interpretazione del dr. Alessio Brulov in *Io ti salverò* (tit. originale *Spellbound*), diretto da Alfred Hitchcock, United Artists, 1945.

giudicata rischiosa, perché porta l'attore a limitare le proprie potenzialità espressive e addirittura alla «degenerazione del talento»<sup>328</sup>.

Come alternativa Čechov propone di utilizzare dei tipi, attribuendo i ruoli a degli archetipi presenti in natura come ad esempio il giovane ingenuo, l'anziano avaro, la donna smaliziata. L'idea attinge al patrimonio della Commedia dell'Arte, che già Stanislavskij aveva apprezzato e a cui si era ispirato. Il passo ulteriore consiste nell'osservare e ricercare questi tipi nella vita di tutti i giorni e studiarne le caratteristiche fisiche, vocali ed energetiche. Il *focus* del suo metodo non è quindi sulle somiglianze interiori, ma sulle differenze esteriori con il personaggio, che vanno indagate primariamente dal punto di vista della caratterizzazione fisica, per arrivare infine a delineare "l'atmosfera" del personaggio, ovvero quell'aura tipica in cui tutte le sue qualità fisiche, psicologiche e morali si sintetizzano in un *unicum* originale e vivido.

La trascrizione delle conferenze in cui viene esposto il suo metodo (sia i principi che numerose tecniche ed esercizi) è la prima testimonianza scritta della tradizione realista russa in America, precedendo di un anno la pubblicazione di *An actor prepares* di Stanislavskij. Diversi attori del Group Theatre ritennero le sue idee radicali e difficili da applicare, preferendo la versione di Strasberg-Clurman. Robert Lewis e Stella Adler invece accolsero con entusiasmo molti contenuti esposti da Čechov, utilizzandoli come spunto per la propria attività di insegnamento.

Stella Adler può considerarsi una figura cruciale per lo sviluppo del Metodo in America, non solo per il proprio contributo come attrice e pedagoga, ma anche per la trasversalità degli incontri che caratterizzano la sua formazione. Nata da una famiglia di attori del teatro yiddish a New York, debutta da bambina nella compagnia dei genitori (come per altro avvenne anche per il coetaneo Strasberg). Negli anni '20, folgorata dagli spettacoli del Teatro d'Arte di Mosca, frequenta l'American Laboratory Theatre di Boleslavskij e Ouspenskaja assieme a Clurman e Strasberg, con i quali condivide anche l'esperienza del Group Theatre. Nel 1934 incontra Stanislavskij a Parigi e, in seguito a una celebre conversazione, ha una epifania: si rende conto parlando con il maestro che la versione americana del Metodo che lei e i suoi colleghi stanno praticando si discosta dall'idea originale. L'errore fondamentale è considerato l'eccessiva enfasi sulla *affective memory*, a discapito di un approccio più razionale basato sull'analisi delle circostanze date.

Su invito di Stanislavskij stesso segue quindi l'insegnamento di Michail Čechov, indicato come il suo più valido e dotato allievo<sup>329</sup>. Si trasferisce a Hollywood nel 1937, dove recita in diversi film e insegna privatamente, prima di fondare il proprio Conservatory a New York nel 1949. La sua fama come pedagoga si deve anche al successo di Marlon Brando che, dopo i primi anni all'Actors Studio, si

---

<sup>328</sup> Cfr. Mel Gordon, p. 103.

<sup>329</sup> *Ibidem*.

affidò ai suoi insegnamenti. Alla base della sua visione del Metodo vi è il rifiuto di ogni approccio al sentimento dell'attore, che attinga esplicitamente al suo vissuto. Se per Strasberg la *affective memory* è la chiave del Metodo, per Adler lo sono l'analisi e l'immaginazione<sup>330</sup>. La sua tecnica, esposta di recente nel testo *The art of acting*<sup>331</sup>, riprende dei contenuti di Stanislavskij in modo il più possibile fedele e metodico e li traduce, attraverso esercizi appositi, per il contesto americano.

Un elemento chiave del suo metodo consiste nell'analisi minuziosa di ogni scena in frammenti, ciascuno dei quali caratterizzato da un'azione. Ogni scena presenta invece un obiettivo del personaggio, che l'attore deve puntare a realizzare. Essi si esprimono con il verbo volitivo, ad esempio: "I want to confess", "I want to kill him". Le azioni invece, di natura psicologica, devono essere il più complete e specifiche possibile e si esprimono con il gerundio: "I am confessing to my mother that I believe I am a better artist than her"<sup>332</sup>.

Seguendo le orme dell'analisi contenuta nel primo volume del Sistema, Adler punta quindi su due elementi base: giustificazione e immaginazione. La giustificazione di ogni gesto, battuta o azione è un fattore che come abbiamo visto era stato introdotto da Stanislavskij per portare alla coesione totale tra attore e personaggio: l'"io sono". Stella Adler riprende questo concetto applicandolo alle esigenze del teatro americano. Non solo i gesti, e le pause, ma anche tutti gli elementi scenici, il costume, gli oggetti di scena devono avere un valore specifico per l'attore, vanno rivestiti di significato nell'ottica del raccontare il personaggio aderendo integralmente al linguaggio dell'opera.

L'immaginazione, che in Stanislavskij era definita la facoltà trasversale tra i processi di "reviviscenza" e "personificazione", viene da Adler enfatizzata ulteriormente per evitare i personalismi emotivi che invece Strasberg allenava. L'attore non deve in alcun modo rivivere situazioni personali, ma immaginare di essere nelle circostanze del personaggio e reagirvi concretamente in modo motivato e credibile.

Il Metodo nella versione di Adler è considerato una tecnica molto valida soprattutto nella recitazione teatrale, obiettivo per il quale d'altronde è stato concepito il Sistema Stanislavskij, a cui la tecnica americana si rifà in modo puntuale.

Un discorso analogo può essere fatto per il metodo Meisner. Sanford Meisner lavorò fin da giovanissimo al Theatre Guild, dove conobbe Clurman e Strasberg, che lo diressero, negli anni successivi, al Group Theatre. Qui cominciò come attore per poi affiancare Clurman nelle regie, andando man mano sviluppando la propria visione del Metodo.

---

<sup>330</sup> «Imagination is the reality of the artist! Imagination is the material the artist work with. Truth must not be made into a static, stultifying thing. In art truth should be the search for truth»; R. Lewis, *Method - or madness?*, cit., p. 182. Non a caso sia Lewis che Adler condivisero l'approccio di Čechov allontanandosi da Strasberg.

<sup>331</sup> Stella Adler, *The art of acting*, Applause Theatre & Cinema Books, New York, 2000.

<sup>332</sup> L'esempio è tratto da *Il gabbiano*.

Anch'egli, come Stella Adler, intende allontanarsi dall'impostazione del metodo Strasberg che connette l'intimità dell'attore con quella del personaggio attraverso la rielaborazione creativa di episodi del vissuto dell'attore. La sua intenzione, comune a tutti i maestri russi e americani, è quella di creare una fusione tra attore e personaggio, ma per una via differente. Il centro della sua tecnica è la dimensione dell'ascolto. L'attore deve sapere costantemente ascoltare, notare e percepire ogni singola variazione dell'essere e del comportamento del proprio *partner* in scena e sapere reagire di conseguenza.

Gli esercizi proposti<sup>333</sup> sono orientati all'idea che il "senso del vero" non sia il prodotto di un'attività interiore, ma di una continua successione di momenti di presenza nel meccanismo di azione-reazione con il proprio *partner*. Lo sforzo dell'attore non deve essere quello di trasformare il suo collega attraverso la *substitution*, connettendolo al ricordo di dettagli emotivi ulteriori, ma di stare con ogni singolo gesto e azione che egli compie, costantemente pronto a registrare il cambiamento e a modificare anche il proprio comportamento di conseguenza.

Naturalmente, questo aspetto di allenamento all'ascolto e alla presenza porta l'attore a non focalizzarsi su se stesso ma sull'azione, e ad essere costantemente disponibile alla scoperta dell'inatteso, all'improvvisazione. Improvvisazione e immaginazione sono infatti i due principi basilari del metodo Meisner, insieme all'ascolto. In linea teorica l'attore di Metodo, sia Strasberg, che Adler, che Meisner, arriva a provare la scena solo dopo numerose improvvisazioni. La presenza e l'ascolto, allenati nel training di base, vengono utilizzati anche in scena quando il comportamento viene modificato da una dimensione immaginaria legata alle circostanze della storia. Quando si costruisce il comportamento del personaggio, anche per Meisner si ha un obiettivo di scena, un volere che si scontra con quello dell'altro attore. I due interpreti dovranno quindi partire con un'idea specifica dei propri obiettivi e della situazione immaginaria a cui reagire, ma dovranno poi costantemente connettere questi aspetti a ciò che accade in scena, momento per momento. Diversamente da Adler, che proponeva un approccio più dettagliato sull'analisi delle scene, Meisner punta sulla spontaneità e istintiva reattività degli attori, come chiave di quell'onestà teatrale così centrale nel mondo dei metodi figli di Stasnislavskij.

La tecnica Meisner può essere considerata sia un'alternativa che un'integrazione a quella di Strasberg, poiché lavora su aspetti diversi e complementari. Infatti, a differenza del metodo Adler che trova maggiore efficacia in campo teatrale, il metodo Meisner è ritenuto molto valido per la recitazione cinematografica. Molti attori di successo del cinema si sono formati con lui o con suoi allievi che hanno tramandato la tecnica: Sam Rockwell, Michael Shannon, Naomi Watts, Grace Kelly, Jeff

---

<sup>333</sup> Vd. "The repetition exercise" in Sanford Meisner e Dennis Longwell, *Sanford Meisner on acting*, Random House Inc., New York, 1987.

Goldblum, Christoph Waltz, Gregory Peck, Diane Keaton, Anthony Hopkins, James Caan, Kathy Bates. Alcuni attori, formatosi con la tecnica di Meisner, sono anche celebri membri dell'Actors Studio come Robert Duvall e Jack Nicholson.

Adler, Strasberg e Meisner appartengono alla stessa generazione e costituiscono le tre ramificazioni fondamentali del Metodo americano. Dal punto di vista americano possiamo considerare Michail Čechov come a metà strada fra la generazione dei “padri” russi e quella dei “figli” statunitensi. Egli, come Boleslavskij, è da ritenersi l’anello di congiunzione tra Stanislavskij e lo sviluppo autonomo di un Metodo americano. Quanto a Meisner e Adler, sebbene coetanei di Strasberg<sup>334</sup>, dal punto di vista pedagogico hanno ricevuto gli insegnamenti di Lee al Group Theatre, quando questi andava già rielaborando la propria versione del Metodo. Pertanto si può considerare che se da un lato essi appartengono alla generazione dei “figli” di Stanislavskij, dall’altro, poiché hanno potuto impostare la propria pedagogia grazie a una volontà di diversificarsi dalle tecniche di Strasberg, si possono ritenere coloro che aprono alla generazione artistica successiva: i “nipoti”.

### **Da Hagen a Batson, l'intimità dell'attore al servizio del business**

A partire dagli anni '60 la tendenza di ciascun maestro a specializzarsi nella propria visione del Metodo diventa sempre più marcata, portando lo stesso Strasberg ad aprire il proprio Lee Strasberg Institute, in risposta alle polemiche che altre tecniche come Adler e Meisner suscitavano attorno alla sua pedagogia. Da quel periodo in avanti assistiamo quindi al proliferare di varianti delle tecniche suddette e al nascere di molti metodi, ciascuno legato al nome del suo ideatore o ideatrice principale. Se da una parte va quindi segnalata una sempre maggiore commistione tra i metodi, poiché le scuole di teatro attingono sincretisticamente dai diversi metodi, dall'altra si può assistere a una certa radicalizzazione dei principi e delle tecniche, che vengono racchiuse sotto una specifica etichetta e coltivate negli appositi Studi.

Si può dire che questo fenomeno sia stato influenzato da aspetti di marketing, come ricorda Barba ne *I cinque continenti del teatro*<sup>335</sup>, in quanto scomponendo le varie tradizioni, si vende l'illusione che solo quella particolare scuola possa riprodurre una sorta di originaria ispirazione dell'ideatore principale e della tradizione ad esso correlata, conservando e praticando la propria specifica tecnica.

---

<sup>334</sup> Lee Strasberg (1901-1982) è coscritto di Stella Adler (1901-1992), Sanford Meisner (1905-1997) è più giovane di quattro anni.

<sup>335</sup> Vd. *Florilegio sul valore del teatro* in E. Barba, N. Savarese, *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Edizioni di pagina, Roma, 2017.

Tra i metodi più noti sviluppatosi dagli anni '60, abbiamo il metodo Hagen, da Uta Hagen, il Chubbuck, da Ivana Chubbuck e il Batson, da Susan Batson. Le tre figure pedagogiche sono tutte attrici, insegnanti e *acting coach*.

La Hagen è stata un'attrice tedesca che dagli anni '50 ha ottenuto grandi riscontri in America, vincendo anche due Tony Awards. Ha formato molti attori importanti, tra cui anche Lisa Minnelli, Geraldine Page e Al Pacino. Inoltre è stata l'insegnante della stessa Susan Batson prima del suo ingresso all'Actors Studio. Ha raccolto gli esercizi principali della sua tecnica nel libro *A challenge for the actor*<sup>336</sup>.

Ivana Chubbuck, anch'essa attrice e *acting coach*, ha aperto il proprio studio a Los Angeles dove insegna tutt'ora la tecnica Chubbuck, in modo analogo a quanto Susan Batson ha fatto a New York. La sua tecnica si concentra fondamentalmente sugli obiettivi del personaggio e sulle strategie che mette in atto per ottenerli, non su aspetti emotivi<sup>337</sup>. Tra gli attori più noti che adottano il suo metodo troviamo Charlize Teron e James Franco.

Sul metodo Batson vale soffermarsi maggiormente. Susan recita sin da bambina; dopo il *college* si specializza con Uta Hagen e lavora, già negli anni '60, con Harold Clurman. Da questi ha modo di apprendere le tecniche di analisi del testo che il regista ha sviluppato a partire dal Group Theatre, rielaborandole poi in modo personale. Successivamente diventa membro dell'Actors Studio, dove recita con Strasberg. Affianca la propria carriera di attrice, soprattutto teatrale, a quella di *coach*, collaborando con attori e attrici del calibro di Tom Cruise, Juliette Binoche e Nicole Kidman. Quest'ultima la ringrazia pubblicamente alla cerimonia degli Oscar 2003, dove era stata premiata come miglior attrice per il film *The hours*<sup>338</sup>. Questo gesto dà notorietà universale a un lavoro fatto nell'ombra, quello di *acting coach*, che era in genere conosciuto solo dagli addetti ai lavori. Inoltre la menzione pubblica, che va ad aggiungersi a quella di Tom Cruise per il Golden Globe del 2000<sup>339</sup>, dà visibilità e fama anche al Susan Batson Studio, fondato nel 1996 dal figlio di Susan Carl Ford, anch'egli professionista dello spettacolo e insegnante, e crea interesse internazionale intorno alla sua tecnica.

La tecnica Batson si può considerare una originale rielaborazione del metodo Strasberg, per gli esercizi e la filosofia di fondo, con l'influenza di Clurman per l'analisi, il quale le ha insegnato: «il dono inestimabile della responsabilità verso il testo»<sup>340</sup>. Batson riprende diversi esercizi dell'Actors

---

<sup>336</sup> Uta Hagen, *A challenge for the actor*, Scribner, New York, 1991.

<sup>337</sup> Vd. Ivana Chubbuck, *Il potere dell'attore*, a cura di V. Leotta e A. Piersimoni, trad. it. Valeria Brucoli, Dino Audino, Roma, 2016.

<sup>338</sup> *The hours*, diretto da Stephen Daldry, Paramount Pictures, Miramax e Scott Rudin Productions, 2002.

<sup>339</sup> Tom Cruise vinse il premio per la propria interpretazione di Frank T. J. Mackey in *Magnolia*, diretto da Paul Thomas Anderson, Ghouardi Film Company e New Line Cinema, 1999.

<sup>340</sup> S. Batson, *L'arte di formarsi come attori, e di costruire personaggi*, cit., p. 175.

Studio come l'esercizio dell'animale e il momento privato, integrandoli con i tre fondamenti della propria metodologia. Il personaggio viene concepito come frutto di tre strati che interagiscono tra loro. Quello fondamentale è il "Bisogno primario" (*Need*), una necessità non corrisposta, che risale all'infanzia, sviluppata verso i propri genitori e che è alla base della costruzione della personalità. Si tratta di una sensazione totalizzante, radicale, che ciascun essere umano matura indipendentemente dalla capacità dei suoi genitori di accudirlo ed educarlo. Il *Need* si esprime al passivo: esempi possono essere il bisogno di essere visto, di essere accudito, di sentirsi speciale.

Crescendo abbiamo l'esigenza di celare questa profonda vulnerabilità e costruiamo per questo la nostra "persona pubblica", una maschera con la quale ci identifichiamo innanzitutto, e per lo più, nella vita di tutti i giorni. Grazie alla "persona pubblica" nascondiamo la nostra mancanza intima risalente all'infanzia: essa è il modo in cui prevalentemente appariamo agli altri e interagiamo. Una buona recitazione deve quindi saper identificare i due strati e permettere di far percepire il "bisogno", nascosto dietro la maschera della "persona pubblica"<sup>341</sup>. I due livelli possono entrare in conflitto ed è qui che subentra il terzo strato essenziale della tecnica Batson, l'"errore tragico":

la relazione tra "bisogno" e "persona pubblica" è costruttiva. È ciò che definisce le nostre personalità. Anche se è un processo inconscio, la formazione della "persona pubblica" per coprire il nostro "bisogno" è un processo creativo. L'"errore tragico" è il potenziale distruttivo latente che sussiste nella relazione tra il nostro "bisogno" e la "persona pubblica"<sup>342</sup>.

Quando la "persona pubblica" non riesce a contenere la forza del "bisogno", si mettono in atto dei comportamenti compulsivi per non sentire il dolore. Spesso ciò accade nel centro di conflitto drammatico della storia, laddove l'"errore tragico", che fa parte del personaggio fin dall'inizio, emerge compiutamente. Nel climax della vicenda, se il personaggio rimane intrappolato nel proprio "errore tragico" oppure se lo supera determina il finale positivo o negativo della sua parabola.

Gli esempi proposti nel testo sono molteplici, dal teatro al cinema, e spaziano dall'antica Grecia, ai classici del teatro, fino ai film hollywoodiani più recenti<sup>343</sup>: si può analizzare lo stesso Edipo in *Edipo re*, che ha il "bisogno" di "essere figlio". La sua "persona pubblica" è quella del re; il suo "errore tragico", "continuare un ciclo di abusi incestuosi".

Se prendiamo un personaggio di tutt'altro contesto come la protagonista di *Pretty woman*<sup>344</sup>, Vivian, interpretata da Julia Roberts, presenta il "bisogno" di "essere speciale", la "persona pubblica" di colei

---

<sup>341</sup> Vd. *ivi*, pp. 18-19.

<sup>342</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>343</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>344</sup> *Pretty woman*, diretto da Garry Marshall, Silver Screen Partners e Touchstone Pictures, 1990.

che si vende agli altri e l'”errore tragico” di “svalutarsi”. Possiamo notare come la “persona pubblica” sia in diretta opposizione al “bisogno”, mentre l'”errore tragico” emerge nel climax delle storie citate. È interessante evidenziare come una tale concezione psicologica della personalità umana<sup>345</sup>, che incide sul metodo di creazione del personaggio, richieda all'attore una grande apertura emotiva e onestà. Non è infatti possibile accedere al “bisogno” del personaggio se non si ha sperimentato il proprio “bisogno” personale e l'esercizio del “momento privato” nella versione di Batson serve a questo. Oltre al contesto di *privacy* dato anche dall'attività privata, come per Strasberg, in questa versione l'attore è chiamato a indagare il proprio “bisogno”. Per applicare al personaggio questi strati occorre infatti che l'attore crei una forte connessione emotiva, mettendo la propria intimità e vulnerabilità più profonda al servizio del ruolo.

In un periodo in cui l'impronta emotiva della recitazione sembra quasi perdere importanza rispetto al passato, la tecnica Batson rinnova istanze e tecniche di Strasberg, integrandole con altri elementi e adattandoli a un contesto di *show business* più moderno. Il lavoro sulla *affective memory* è infatti centrale nella pedagogia di Susan Batson, che propone undici *step*<sup>346</sup> per far accedere l'attore all'intimità e alla specificità del proprio ricordo in tempi più ristretti rispetto alle esplorazioni dell'Actors Studio, così da venire incontro alle esigenze produttive, con ritmi molto serrati.

In un contesto di polarizzazione tra i vari metodi, e particolarmente tra Adler e Strasberg, ovvero tra un'impostazione che predilige l'immaginazione e una la memoria sensoriale ed emotiva, Susan pende per un'integrazione tra i due che poggia sempre sull'autenticità emotiva personale dell'attore:

la verità della vita personale dell'attore - ciò che ha visto, i suoni, le sensazioni, i pensieri, e i sogni che porta dentro di sé - è ciò che nutre la memoria e attiva l'immaginazione. Sarebbe uno spreco delle risorse personali dell'attore se l'energia e l'autenticità della propria vita non venisse utilizzata. E non sarebbe arte se l'attore non innalzasse questa esperienza con l'immaginazione. La Memoria sensoriale<sup>347</sup> completa l'immaginazione, non è un'alternativa alla stessa<sup>348</sup>.

Questa citazione sembra davvero un sentito e motivato omaggio alla concezione del Metodo, per cui l'intimità è il cuore pulsante della recitazione. Il valore della proposta di Strasberg, attuale ancora oggi, consiste quindi nel liberare le energie creative dell'attore facendolo attingere all'immenso patrimonio della propria esperienza di essere umano.

---

<sup>345</sup> Susan Batson riprende la teoria del bisogno primario inappagato espressa dalla psicologa e psicoanalista Alice Miller in *Il dramma del bambino dotato e la ricerca del vero sé*, trad. it. M.A. Massimello, Bollati Boringhieri, Torino, 2008 (tit. originale *Das drama des begabten Kindes* 1979).

<sup>346</sup> Vd. *ivi*, p. 54.

<sup>347</sup> Con Memoria sensoriale si intende qui un'integrazione di memoria sensoriale ed emotiva.

<sup>348</sup> *Ivi*, p. 53.

Naturalmente, non si tratta di portare confessioni personali in scena: il materiale emotivo va rielaborato artisticamente attraverso l'immaginazione e le tecniche apposite. La connessione con la propria memoria emotiva altro non è che un ponte che permette all'autenticità umana dell'attore di rivelarsi, ma sempre nella trasformazione creativa della parte. La *affective memory* dà nutrimento di esperienze all'immaginazione, per poter rielaborare e innalzare il materiale, connettendo la vita dell'attore con quella del personaggio.

Se, a distanza di quasi un secolo dal contatto con Stanislavskij, ancora oggi l'autenticità emotiva, l'onestà, la profondità dell'attore sono criteri fondamentali della recitazione in America, soprattutto nel cinema, molto dobbiamo all'apporto di Strasberg, che fin dai tempi del Group Theatre ha impostato la propria ricerca sulla verità e l'appropriatezza del sentimento, da «fanatic on the subject of true emotion»<sup>349</sup>, tramandando una visione di recitazione che è ancora oggi uno dei paradigmi fondamentali negli Stati Uniti e non solo.

### **In conclusione: tradizione o tradimento?**

Per riepilogare in che cosa l'accoglienza delle teorie pedagogiche di Stanislavskij negli Stati Uniti ha costituito un proseguimento coerente con la sua origine (“tradizione”) e in che cosa e perché sia avvenuto un distacco (“tradimento”), svilupperemo una analisi in quattro punti.

In primo luogo è opportuno un chiarimento di tipo lessicale: se con “Sistema Stanislavskij” non sorgono dubbi sull'oggetto, per lo meno dal punto di vista letterario, quando si parla di “Metodo”, o “Il Metodo”, si può incorrere in un'ambiguità. Si è cercato, per chiarezza, di chiamare Sistema la proposta di Stanislavskij e Metodo il filone americano sviluppato da Strasberg e colleghi a partire dagli anni '30. A livello storico questo passaggio è corretto e documentato. Attualmente, però, la questione in America è più complessa. Infatti, come abbiamo accennato nel precedente paragrafo, non esiste *un* metodo, ma tanti metodi, ognuno associato alla propria figura di riferimento. Qui si è analizzato primariamente il Metodo Strasberg, citando altre versioni collateralmente.

Da un punto di vista cronologico la versione di Strasberg, mutuata dagli insegnamenti di Boleslavskij e Ouspenskaja, è stata la prima ad affermarsi, nel periodo del Group Theatre, e la prima a utilizzare l'espressione “a method of work”, da cui “Method”. Successivamente però negli Stati Uniti si è assistito a due fenomeni complementari<sup>350</sup>.

---

<sup>349</sup> Strasberg, p. 82.

<sup>350</sup> Cfr. Garff Bell Wilson, *Three hundred years of american drama and theatre*, Prentice-Hall, Englewoods, Cliffs (N.J.), 1973.

Da una parte il paradigma realista si è imposto, sia nel cinema che nella recitazione, come quello predominante. Grazie al successo degli attori definiti all'epoca "di Metodo", vennero forgiati i gusti del pubblico, abituandolo ad aspettarsi necessariamente un certo livello di credibilità, di autenticità e di verità scenica, sia nelle performances teatrali, che in quelle cinematografiche o televisive. Gli insegnamenti di Stanislavskij si diffusero in modo capillare e trovarono terreno fertile in un contesto in via di sviluppo che non aveva avuto ancora i propri maestri, una propria tradizione, un proprio stile di riferimento. D'altra parte, però, l'eredità del Sistema fu accolta con molte varianti, generando il proliferare dei metodi di cui si parlava.

Noi, da europei che ricercano una prospettiva critica, possiamo notare l'omogeneità stilistica della recitazione americana, la quale, pur nella differenza tra i vari approcci, attinge sempre primariamente da Stanislavskij; e possiamo pertanto chiamare "di Metodo" una performance secondo una chiave storico interpretativa.

Al di fuori dei contesti critici però<sup>351</sup> l'utilizzo dell'espressione cambia. Proprio perché all'atto pratico negli Stati Uniti si dà per scontato un certo livello di "stanislavskismo", un attore che, al giorno d'oggi, debba definirsi "di Metodo" è considerato in modo negativo e può apparire quasi snob. Con "Method actors" gli americani intendono comunemente quegli attori che portano la tecnica di immedesimazione del personaggio agli estremi, permanendo nella parte anche oltre il tempo delle riprese e ostentando in questo modo la loro tecnica e il loro appartenere al filone americano che traduce quello che noi, a livello filologico, chiamiamo Sistema, ma che a livello discorsivo viene in America chiamato Metodo Stanislavskij.

Per questo sviluppo radicale dei principi realisti<sup>352</sup> si parla di Metodo Stanislavskij o semplicemente di Metodo, intendendo quindi che, come temeva Robert Lewis, la tecnica prevale sul contenuto<sup>353</sup>, tanto che si mette davanti l'etichetta della propria formazione alla performance.

Una tale radicalizzazione del Metodo (Strasberg) può comunque portare a esiti lodevoli, se è utile all'attore per migliorare la propria interpretazione, e non è quindi nei nostri intenti biasimare tali pratiche. È invece filologicamente importante attestare come non sia presente in Strasberg alcun riferimento esplicito o invito a tali modalità di approccio alla parte.

L'unico esercizio a cui si può fare riferimento è quello di Stanislavskij, ripreso poi da Strasberg, che invitava gli allievi a cercare la fisicità del personaggio anche in certi momenti nella vita (fino a un massimo di una giornata), per assorbire i suoi schemi motori, la sua energia tipica e la sua visione del mondo. Questo lavoro era costituito da *step* progressivi sia nel tempo che nel livello

---

<sup>351</sup> Questo vale anche per i testi critici in lingua inglese presenti in bibliografia, dove l'espressione è usata propriamente, in senso storico, come sinonimo di un determinato stile di recitazione.

<sup>352</sup> Vd. "Intervista a Lella Heins", qui in "Appendice".

<sup>353</sup> «Why are so many actors who have studied for the Method recognizable for their technique, rather than for the part they are supposedly playing?»; R. Lewis, *Method - or madness?*, cit., p. 74.

dell'immedesimazione psicologica ed era uno studio che serviva primariamente per ampliare il tempo di preparazione, non per esasperare una fusione attore-personaggio nella vita privata, cosa che era considerata pericolosa<sup>354</sup>.

Sono poi andate sviluppandosi nel tempo, sulla base dei principi di Stanislavskij e Strasberg, pratiche che portano agli estremi la tecnica di immedesimazione e applicano alla lettera le idee del Sistema sulla fusione tra attore e personaggio. Questa tendenza è riscontrata soprattutto nel cinema, dove in alcuni casi ha riscosso grande successo, il che ha fatto sì che a livello comune al giorno d'oggi questa sia l'idea prevalente della recitazione "di Metodo", sebbene non trovi diretta corrispondenza negli scritti dei maestri di riferimento.

La formula "attore di Metodo" qui adottata non implica gli eccessi suddetti, ma solo l'appartenenza al filone di Metodo Strasberg che, essendo il più noto e applicato, viene spesso definito, anche dalla critica, semplicemente Metodo, poiché la definizione risale al Group Theatre.

Il secondo punto intreccia una prospettiva storico-cronologica con un'analisi teorica. Mettiamo in fila alcuni degli eventi principali del nostro percorso<sup>355</sup>, per evidenziare come la distanza tra di essi abbia influenzato le modalità di trasmissione del patrimonio teatrale del maestro russo ai suoi allievi americani. Le date di riferimento sono le seguenti: la tournée del Teatro d'Arte nel 1923-24, l'apertura del Group Theatre nel 1931, la pubblicazione del primo volume del Sistema nel 1936, l'apertura dell'Actors Studio nel 1947 e la pubblicazione del secondo volume del Sistema, nel 1949.

Se consideriamo questi avvenimenti emerge un fattore essenziale: la tradizione americana è nata come un proseguimento pratico, basato sulla concreta sperimentazione delle tecniche del Sistema e successivamente ha ricevuto una propria giustificazione teorica compiuta su cui basarsi. Possiamo dividere il periodo in due fasi: la prima dalla tournée all'uscita di *An actor prepares*, e la seconda da questa data fino all'uscita di *Building a character* nel 1949. Nel primo periodo abbiamo tredici anni di attività teatrale nel quale viene aperto l'American Laboratory Theatre dove si formano coloro che, nel 1931, fonderanno il Group Theatre. L'uscita del primo volume del Sistema accade dopo cinque anni di attività del Group, nel 1936: in questo momento la pratica dei principi di Stanislavskij è già in atto da oltre un decennio, con inevitabili cambiamenti, apportati prima da parte degli insegnanti dell'American Laboratory Theatre e poi dei loro allievi che vanno maturando il proprio metodo, attraverso le prime esperienze professionali e di docenza. A questa esperienza si somma, all'uscita di *An actor prepares*, una maggiore consapevolezza teorica che corrobora le pratiche già in uso da Strasberg e colleghi, poiché la loro versione del Sistema si basa sui principi espressi nel volume.

---

<sup>354</sup> «Agirai sempre con la tua doppia personalità di uomo-attore. Non rinunciare mai al tuo "io". Se lo fai ti perdi: non c'è niente di peggio»; Stanislavskij, 1936, p. 184.

<sup>355</sup> Cfr. "Cronologia", qui in "Appendice".

Infatti, come si è già visto<sup>356</sup>, il primo testo del Sistema Stanislavskij predilige il lavoro psicologico, che è alla base del Metodo<sup>357</sup>, poiché riporta le ricerche della “fase realista”.

Il primo passo che potrebbe ufficialmente “contraddire” le metodologie degli eredi americani di Stanislavskij avviene solo tredici anni dopo, con la pubblicazione di *Building a character* nel 1949. In quel momento, la generazione dei “figli” è già attiva da oltre venticinque anni e ha già aperto da due anni il luogo più simbolico del Metodo Strasberg, l’Actors Studio. L’unica personalità che ha contrastato l’idea che il Metodo di Strasberg sia fedele a Stanislavskij è Stella Adler. Il suo incontro con il Maestro era stato però personale e non poteva avere lo stesso impatto, su larga scala, di un testo completo di Stanislavskij stesso, come quello del 1949.

Si può dire quindi che nel contesto americano, che più di ogni altro accolse l’eredità di Stanislavskij, la rielaborazione della tradizione sia avvenuta in modo naturale, come un passaggio di consegne e di pratiche teatrali tramandate dall’American Laboratory Theatre al Group Theatre e da questi all’Actors Studio, con un approccio di ricerca e non dogmatico. Inevitabilmente la tradizione americana di Stanislavskij non è fedele alla totalità delle idee di Stanislavskij (cosa impensabile peraltro, vista la complessità e la vastità cronologica che esse abbracciano), ma al filone realista che è stato prima sviluppato nella pratica e successivamente legittimato teoricamente. Al momento dell’uscita di *An actor prepares*, i membri del Group Theatre che si ispiravano a Stanislavskij stavano già producendo un originale e americano “method of work” (come attestato dallo stesso Strasberg<sup>358</sup>). A partire dalla pubblicazione del secondo volume del Sistema, il Metodo americano si prospetta come la cristallizzazione e il proseguimento di una fase del cammino teatrale di Stanislavskij che, nei suoi primi venticinque anni di ricerca, aveva maturato una piena autonomia. Il contributo degli artisti americani ha permesso un rinnovamento dell’eredità del primo Stanislavskij, che prosegue fino al giorno d’oggi.

Analizzando il discorso dal punto di vista della genealogia artistica, notiamo come gli Stati Uniti siano il paese dove il collegamento con la pedagogia di Stanislavskij sia più esplicito e univoco. È vero che ponderare l’influenza del Maestro sulle diverse scuole teatrali nel mondo è un discorso complesso, che non può, data la vastità spaziale e temporale del tema, esaurirsi in questa sede. Tuttavia possiamo suggerire una prospettiva generale: se ci soffermiamo sulla stessa Russia, dove la tradizione di Stanislavskij è stata tramandata fedelmente, l’apporto di altri pedagoghi, a cominciare

---

<sup>356</sup> Vd. “Metodo o mania”, qui nel “Secondo Capitolo: figli”.

<sup>357</sup> In questa fase ha senso parlare di Metodo, poiché, non si erano ancora sviluppate correnti alternative. L’influsso di Strasberg, che era la figura di riferimento del *training* nel Group, era fondamentale, tuttavia la natura cooperativa dell’esperienza comprende anche influenze, principalmente, di Clurman, Crawford, Lewis.

<sup>358</sup> Vd. *The Voyage Continues: I. Discoveries at the Group Theatre* in Strasberg, pp. 83-93.

dai suoi allievi come Vachtangov o Mejerchol'd, ha reso il panorama artistico più differenziato<sup>359</sup>. Non sono invece presenti nella tradizione americana alternative pedagogiche egualmente diffuse e in grado di resistere nel tempo. Considerando ad esempio figure centrali nel teatro del Novecento come Brecht e Grotowski, entrambi hanno avuto seguito negli Stati Uniti: Brecht, tramite Piscator<sup>360</sup>, è tra i riferimenti fondamentali per Judith Malina e il Living Theatre; e Grotowski trova proprio in America il suo continuatore più ufficiale, Thomas Richards. Tuttavia queste correnti, seppure fondamentali nel campo della sperimentazione e della cosiddetta “seconda avanguardia”<sup>361</sup> si possono considerare una minoranza rispetto alla tendenza generale dello “stanislavskismo” di matrice realistica che domina non solo nel campo cinematografico, ma anche teatrale. Altrove, maestri come Alsina e Vassiliev<sup>362</sup> propongono con successo una pedagogia incentrata sul “secondo Stanislavskij”, basandosi sul metodo delle azioni fisiche e sugli *études* esposti nel testo del 1949; negli Stati Uniti, per i motivi suddetti, l'impronta rimane prettamente psicologica e tali tecniche non trovano una significativa diffusione.

Se, come è naturale, gli esercizi e l'approccio pratico alla recitazione hanno subito diverse modifiche con il tramandarsi delle tecniche dal Sistema al Metodo e relative varianti, tutti i principi base della ricerca possono essere ricondotti a Stanislavskij: analisi, improvvisazione, rilassamento, “memoria emotiva”, “solitudine in pubblico”<sup>363</sup>, “io sono”, “reviviscenza” e “personificazione”, solo per citare quelli fondamentali. Da questo punto di vista il percorso americano può considerarsi un proseguimento di una certa tradizione russa e la visione estetica del teatro e del cinema che negli Stati Uniti è andata formandosi nel Novecento deve la propria paternità ideologica in modo inequivocabile a Stanislavskij.

Un fattore fondamentale che consente di operare un “tradimento” del patrimonio culturale ereditato è il cambiamento del contesto produttivo. Nel momento storico in cui il Teatro d'Arte di Mosca ha portato i propri spettacoli a New York, dando il via al processo di trasmissione del Sistema, negli Stati Uniti stava nascendo il teatro professionale. A livello di strutture assistiamo alla diffusione di teatri all'Italiana dotati di mezzi tecnici e con alle spalle investimenti economici incomparabilmente

---

<sup>359</sup> Si è visto come già durante il governo di Stalin le sperimentazioni degli Studi e le Avanguardie convivessero, spesso in modo problematico, con l'imporsi del paradigma realista, ritenuto più in accordo con le idee del regime. Cfr. *Dopo la rivoluzione* in Fausto Malcovati, pp. 81 e ss.

<sup>360</sup> Cfr. qui, p. 53.

<sup>361</sup> L'espressione è utilizzata in E. Barba, N. Savarese, *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*.

<sup>362</sup> Carlos Alsina, regista e docente di origini argentine attivo in Europa e in America del Sud, è famoso per l'elaborazione di una sua versione del metodo delle “azioni fisiche”; Anatoli Vassiliev, già regista al Teatro d'Arte di Mosca, poi direttore della scuola d'arte drammatica, è tra i Maestri più stimati della scena europea e tiene workshop in tutto il mondo.

<sup>363</sup> Il concetto era presente, ma solo come accenno, in Stanislavskij; diventa centrale per Strasberg e allievi con la formula di “privato in pubblico”.

superiori alla Russia di inizio secolo. Si sta affermando il modello dello *show business*<sup>364</sup> che punta a replicare lo spettacolo come un prodotto vendibile. In quest'ottica l'intrattenimento diventa fondamentale e il paradigma di spettacolo realista ben si adatta alle esigenze imprenditoriali e agli spazi a disposizione, poiché comprensibile da tutti oltre che, per i tempi, innovativo.

Ma è soprattutto guardando al cinema che possiamo porre una distinzione tra gli esiti performativi del Sistema e del Metodo. Il Sistema di Stanislavskij è stato concepito per venire incontro alle esigenze degli attori e del teatro russo. Lo scarto generazionale di Stanislavskij con Strasberg e colleghi fa sì che il maestro russo, che muore nel 1938, in un paese ancora fortemente arretrato, non riesca a cogliere i frutti dello sviluppo e della diffusione dell'arte cinematografica<sup>365</sup>.

A livello teatrale invece, come abbiamo visto, tutte le tournée internazionali della compagnia sono un successo, segno che la ricerca, la sperimentazione e lo studio avevano prodotto degli esiti spettacolari validi, con una recitazione "di Sistema" apprezzabile universalmente.

Per quanto riguarda il Metodo, se la stagione del Group Theatre ha prodotto spettacoli di qualità nel panorama americano e molti attori attivi nel cinema hanno coltivato in parallelo una carriera teatrale di successo, l'Actors Studio come compagnia teatrale ha fallito la prova internazionale, con *Tre sorelle* nel 1964. A livello internazionale sono le *star* del cinema ad aver reso noto il Metodo nel mondo. Questo ci porta al quesito fondamentale: cosa rende la tecnica del Metodo Strasberg così adatta alle esigenze della recitazione cinematografica?

L'analisi si pone su due binari: il rapporto con la telecamera e quello con i meccanismi di produzione sul set. Dal punto di vista della relazione tra l'attore cinematografico e la cinepresa, tutti gli elementi basilari della tecnica del Metodo sono consoni al *medium*. Infatti, l'attore di Metodo Strasberg si allena a rimanere rilassato, con uno stato di massima presenza e sensibilità fisica e spirituale, per poter esprimere il proprio potenziale emotivo senza alcuno sforzo o fatica, ma con un'apparente semplicità e naturalezza. Questa condizione, unita a uno studio realistico del rapporto con gli oggetti e con la gestualità, permette all'attore di rivelare l'emotività del personaggio con ogni piccolo spostamento del corpo, della mimica, della postura e alla telecamera di cogliere questi aspetti che, se attuati nella stessa forma in ambito teatrale, non verrebbero altrettanto valorizzati.

Un altro aspetto tecnico specifico di Strasberg e decisivo per la recitazione davanti alla telecamera è la concezione di *privacy* in pubblico. Attraverso gli esercizi appositi, come il *private moment*, un attore dell'Actors Studio si prepara a rivelare la propria intimità al pubblico, comportandosi con la stessa libertà espressiva e verità di quando è solo. Se chi recita è in grado di immergersi in uno stato

---

<sup>364</sup> Vd. *Le avventure del Sistema negli Stati Uniti*, in Mel Gordon.

<sup>365</sup> In realtà allo stesso Stanislavskij venne proposto negli anni '30 di recitare in alcuni film americani, ma la cosa non andò in porto anche per motivi di salute. Resta comunque che gli scritti del Sistema sono pensati per la recitazione teatrale.

di profonda connessione con il proprio mondo interiore, dando quasi l'impressione che la telecamera non sia presente, essa cattura un momento di vitalità in cui il pubblico dimentica di stare assistendo a una finzione filmica e, grazie all'empatia con l'attore, si immerge completamente nella storia raccontata.

Inoltre, come abbiamo analizzato, l'attore che impara a essere "privato in pubblico" lavora per mettere da parte la dimensione performativa, intesa come ansia da prestazione e obbligo a "fare di più" o "fare qualcosa" per farsi capire dal pubblico e concentrarsi sulla ricerca di un livello di verità interiore profondo. Questo passaggio comporta che, anche a livello espressivo, il volume, il tono di voce, la gestualità si muovano in un *range* mediamente vicino alla realtà, cosa che si adatta alle richieste della sceneggiatura realistica di cui il cinema americano è in gran parte strutturato, oltre che allo strumento della cinepresa che, amplificando ogni piccolo movimento, riterrebbe enfatici e volgari comportamenti che in ambito teatrale sarebbero più che accettati.

Il lavoro sulla memoria emotiva e sensoriale è la chiave del Metodo Strasberg: ritengo che si adatti alle esigenze produttive cinematografiche per almeno tre motivi specifici. In primo luogo, se consideriamo la tecnica della *substitution* relativa alla personalizzazione del personaggio con cui si svolge la scena, essa consente non solo di fornire un livello di profondità interiore nelle scene in cui il *partner* è presente, ma soprattutto di rimanere in una relazione credibile quando esso non è in scena. Diversamente da quanto avviene in teatro, dove la presenza fisica del collega di scena è una condizione essenziale, nel cinema può spesso accadere che, per girare con delle inquadrature particolari, non vi sia il collega, ma solo la telecamera. L'attore dovrà quindi riprodurre l'intensità emotiva della relazione con l'altro personaggio avendo a disposizione solo la propria immaginazione. Il meccanismo di *substitution* permette quindi di ovviare a questo problema e ad altri analoghi, come per esempio il fatto di dover guardare in una direzione diversa da dove si trova il *partner*, mantenendo continuità e coerenza tra le scene.

Un secondo fattore che dimostra la validità del Metodo per gli attori cinematografici è la capacità, attraverso il lavoro di memoria sensoriale ed emotiva, di ricreare interi ambienti immaginari, vividi e credibili e di saperli evocare anche con una gestualità contenuta. Questa capacità, che è utile anche in ambito teatrale, è efficace davanti alla cinepresa perché consente all'attore, anche con inquadrature ristrette come i primi piani, di inglobare l'ambiente circostante, facendo emergere, attraverso la sua intimità, la specificità del luogo, dell'evento o delle circostanze.

Infine, è opportuna una considerazione generale sul ruolo dell'attore nel meccanismo produttivo del set. Diversamente dall'ambito teatrale, dove le scene vengono interpretate in modo consequenziale e, sul set esse vengono frammentate in diversi ciak e le riprese seguono un ordine dettato dalla produzione, non dalla sceneggiatura. Questo comporta che l'attore debba essere in grado di ricreare

la verità emotiva del personaggio in momenti diversi, senza avere a disposizione le arcate di scene e atti, come avviene in teatro.

In questo senso l'immedesimazione nel personaggio e la comprensione soggettiva e intima di tutti gli eventi del copione sono la chiave che permette all'attore di raccontare un'unica storia. Non è la logica consequenzialità delle azioni, come nel Sistema Stanislavskij, a essere la linea guida della performance, ma la verità della connessione emotiva dell'attore. Questa, motivata da una corretta analisi della sceneggiatura, momento per momento, consente a una performance che è frutto del montaggio di dare l'impressione di unità e fluidità. Nel cinema l'unità di misura diventa il frammento, non più la scena. La profonda connessione con il personaggio e la minuziosa consapevolezza della storia permettono dunque all'attore di Metodo, attraverso gli strumenti della personalizzazione emotiva, di orientarsi tra i frammenti senza dipendere dalla consequenzialità della sceneggiatura, ma grazie alla loro specifica comprensione intima ed emotiva.

In conclusione, possiamo affermare che il passaggio dal Sistema al Metodo si basa su una consolidata tradizione, il cui legame fondativo è evidente tutt'oggi, ma costituisce al contempo un tradimento del patrimonio originale, perché il Metodo si è sviluppato in un contesto storico, in un'epoca e in un luogo differenti, partecipando in modo decisivo all'affermarsi di un nuovo *medium*, non contemplato dagli scritti del Sistema.

## **APPENDICE**

## Intervista a Lella Heins<sup>366</sup>

Lella Heins è scrittrice, regista e docente di recitazione. Nata a Milano, ha vissuto in Inghilterra e negli Stati Uniti. Ammessa all'Actors Studio di New York nel 1988 come membro del corpo sceneggiatori e registi, quando Paul Newman ne era presidente, ha studiato recitazione e regia con alcuni dei suoi membri più noti, tra cui Shelley Winters, vincitrice di due Oscar, e Frank Corsaro, direttore artistico dello Studio e docente alla Juilliard School. Ha completato la sua formazione studiando con altri veterani di quella istituzione, tra cui Marcia Haufrecht e Diane Shalet Strong. Alla New School University ha frequentato i corsi di scrittura creativa del professor Sidney Offit e i seminari di teatro tenuti da Saul Galin, professore emerito del Brooklyn College.

Sempre a New York, si è specializzata nell'innovativa tecnica di Movimento Autentico con la ballerina e docente Rebecca Vernoy presso lo studio di Trisha Brown. Per oltre dieci anni ha fatto parte, come scrittrice e moderatrice, dei gruppi di scrittura creativa presso The Field, un'organizzazione per artisti sponsorizzata dal National Endowment for the Arts.

La passione per lo stile di recitazione americano l'ha portata alla New York Film Academy dove, per diversi anni, ha insegnato il Metodo Strasberg in qualità di docente di Advanced Acting Technique a studenti americani e di tutto il mondo. Ha inoltre ideato e insegnato il seminario di scrittura creativa Method Writing al Barnard College della Columbia University.

Tra i vari riconoscimenti che ha ricevuto si contano la borsa internazionale per scrittori della Sacatar Foundation e le borse per migliori testi teatrali del Lower Manhattan Council for the Arts e New York Jump Start Series. I suoi testi sono stati presentati all'Actors Studio e vari teatri di New York, in Brasile, Svizzera e Italia.

A Milano conduce classi di recitazione e scrittura creativa oltre a curare la regia di spettacoli della sua compagnia teatrale On the Spot.

Mantiene viva la collaborazione con l'American Renaissance Theater Company di New York attraverso il progetto International Reading Exchange, uno scambio annuale di letture e video di testi originali.

- Come afferma Eugenio Barba, il teatro si può definire una storia di uomini, di migrazioni e di eredità culturali. Per il teatro americano è stata decisiva la tournée del Teatro d'Arte di

---

<sup>366</sup> L'intervista è stata realizzata con tre incontri in modalità telematica tra novembre e dicembre 2021 ed è stata rivista e approvata dall'intervistata ad avvenuta trascrizione.

Mosca negli U.S.A. degli anni '20, con cui il Sistema Stanislavskij ha portato i suoi frutti oltreoceano. Qual è, a tuo avviso, l'eredità fondamentale di Stanislavskij nei confronti di Strasberg?

Indubbiamente l'eredità fondamentale di Stanislavskij, con una recitazione emotivamente connessa, ha permesso a Strasberg, con i suoi collaboratori, di staccarsi dalla tradizione europea più enfatica e declamatoria prima di allora in uso.

Ritengo che la differenza principale sia di tipo culturale. Credo che, alla fine, Strasberg, essendo un ebreo newyorkese di inizio '900, fosse una personalità molto più individualista, rispetto a Stanislavskij che ha sempre lavorato con la propria compagnia<sup>367</sup> in un contesto russo di fine '800, e che ha poi attraversato la rivoluzione socialista. Lo scopo di Stanislavskij era di rendere la recitazione dei suoi attori vera, credibile, con l'obiettivo finale che l'attore si connettesse al gruppo di lavoro. Quindi, nella sua visione, l'attore come individuo aveva meno importanza. Strasberg invece non parla molto spesso dell'*ensemble*, ma sempre dell'esperienza individuale, personale dell'attore. Quindi anche gli esercizi sono mirati allo strumento che ciascun attore deve coltivare, se stesso, e meno alla visione d'insieme o di teatro come comunità. Ripensando alla mia esperienza all'Actors Studio, in effetti i lavori erano soprattutto monologhi, scene a due, mentre lavori di gruppo erano presentati solo raramente.

- In che cosa consiste, per la tua esperienza, la tipicità, modellata sulla cultura americana, del Metodo così come lo ha formulato Strasberg nelle sue esperienze al Group Theatre e all'Actors Studio?

L'atteggiamento americano, soprattutto a New York che è sempre stata una città dinamica, mirata ai risultati, si vede anche nel Metodo che propone uno stile molto pratico, non accademico o teorico, che attraverso l'esplorazione di questa tecnica e dei suoi esercizi, porta a dei risultati.

- Tramite l'industria hollywoodiana il Metodo si è imposto come lo stile di recitazione più adottato da attori di cinema internazionali, non solo americani. Dall'australiana Nicole Kidman, allo spagnolo Javier Bardem, all'italiano Pierfrancesco Favino e, più di recente, persino i protagonisti della recente serie coreana *Squid Game*, solo per citarne alcuni. A tuo parere cosa rende la tecnica americana così capace di parlare ad attori di etnie, lingue e culture così diverse?

---

<sup>367</sup> Il Teatro d'Arte di Mosca, fondato da Stanislavskij con Vladimir Nemirovich-Danchenko nel 1898.

La praticità del Metodo guida l'attore da subito a praticare degli esercizi per farlo arrivare alla connessione e alla realtà emotiva e situazionale indicata dal copione senza parlarne troppo, esplorando come arrivarci. Se si fa troppa teoria l'attore rischia di rimanere confuso perché è uno strumento che deve suonare da solo. Deve quindi essere consapevole di cosa fa e perché lo fa in scena o sul set, capendo dal punto di vista psicologico e fisico il proprio personaggio. Questo approccio trascende i linguaggi perché ha a che fare con l'esperienza umana che è universale.

- Storicamente si è riconosciuta la capacità del Metodo di essere in grado di guidare gli attori nel processo di creazione sia di spettacoli dal vivo, che di performance audiovisive. A tuo avviso che cosa consente questa trasversalità, e in che cosa le due recitazioni si differenziano?

Una delle espressioni fondamentali del Metodo è che l'attore sia *full*, ovvero che sia arrivato, attraverso il lavoro di rilassamento, concentrazione, memoria sensoriale, memoria emotiva a essere pienamente il personaggio e ad avere piena proprietà di quel linguaggio. Si arriva così a una semplicità apparente, con dietro molta tecnica. Risulta efficace a teatro perché il pubblico vede un attore credibile, vivido, pieno di energia vera, priva di tensione. Già Stanislavskij diceva che ogni gesto deve essere un moto dell'anima, concetto ripreso poi da Michail Chekhov. Il teatro richiede di saper proiettare la voce, di avere consapevolezza gestuale nello spazio, spesso molto limitato, del palcoscenico e di comunicare con il pubblico.

La cinepresa invece ingrandisce tutto. Un attore connesso viene catturato già perfettamente dalla camera, deve lavorare a togliere, a evitare gli eccessi. Il risultato è come guardare una persona negli occhi e sentire che ci sta dicendo la verità. Quando sei *full*, sei connesso con il personaggio, la cinepresa farà il resto. Michael Caine in un'intervista ha detto che per l'attore la telecamera deve diventare come un'amante.

- Come è tipico dei grandi maestri, la figura di Strasberg ha diviso le opinioni tra estimatori devoti e critici accaniti, perfino tra i suoi allievi o ex allievi (Stella Adler su tutti). Tu hai frequentato l'Actors Studio nel periodo in cui a Lee Strasberg, dopo Al Pacino, succedette alla direzione Frank Corsaro. Che differenze potevi notare nei due approcci all'insegnamento e alla direzione (per come Strasberg ti veniva raccontato) e come veniva vista la sua figura a pochi anni dalla sua scomparsa?

Sono stata ammessa al corpo sceneggiatori e registi dell'Actors Studio nel 1988, sei anni dopo la morte di Lee Strasberg. C'erano i devoti di Strasberg, soprattutto tra coloro che lo avevano conosciuto o avevano studiato con lui, a cui aveva magari anche cambiato la vita. In effetti, secondo un meccanismo di transfert psicologico, per molti il maestro poteva essere visto come una figura paterna. Pensiamo ad esempio alla relazione molto personale con Marilyn Monroe, orfana, che trovò in Strasberg un riferimento come maestro e anche come figura adulta in cui avere rifugio. Strasberg è stato poi accusato di essersi quasi innamorato del successo di alcuni suoi allievi famosi. Aveva però la reputazione di essere molto severo, piuttosto esigente e forse non dotato del senso dell'umorismo e della giocosità che possedeva Frank Corsaro. Frank, di origine italiana, cresciuto nel Bronx, era una persona eclettica, giocosa e questo influenzava il suo approccio all'insegnamento, che era esuberante, gioioso, ma sempre con un'enorme serietà di fondo. Avrebbe voluto aprire l'Actors Studio a registi e attori europei di quel momento, mentre con Strasberg l'impronta era più americana. Frank solitamente era molto gentile con gli attori, si arrabbiava soltanto quando vedeva che un'interpretazione "nevrotica" del Metodo o delle ansie e insicurezze personali portavano a risultati insoddisfacenti.

- In una recente intervista hai parlato di "Method police"<sup>368</sup>. Puoi spiegare meglio in cosa consiste e come il tuo stile di insegnamento vi differisca?

Fu Frank Corsaro a coniare questa espressione. C'era una fazione di attori e registi all'Actors Studio che era molto legata alle regole del Metodo, così come Strasberg lo aveva proposto, anche, a volte, a scapito dell'immaginazione. Il Metodo sicuramente poteva insegnarti ad arrivare alla credibilità in scena, a essere connesso, ma Frank chiedeva anche un senso di giocosità per stimolare la creatività e il piacere di recitare. Ad esempio alcuni, molto ligi alla tecnica di Strasberg, potevano criticare un attore perché in un certo momento, bevendo il bicchiere di vino, non ricreava l'azione come se questo fosse pieno o cose di questo tipo che, pur essendo la base, a volte Frank non considerava così importanti, concentrandosi su altro. Gli attori spesso nelle sessioni, data la realtà storica del luogo, erano già carichi di tensioni; per questo Frank tendeva a sdrammatizzare.

- Alcuni critici esprimono il timore che il lavoro sulla memoria emotiva personale dell'attore potrebbe risultare sterile o esaurirsi davanti a situazioni dove essa non basti a rievocare eventi della trama di grande drammaticità (es: è difficile che un attore abbia partecipato a una rapina

---

<sup>368</sup> Franco Di Leo intervista Lella Heins, *Il mistero del Metodo Strasberg risolto*, [www.teatrodinessuno.it](http://www.teatrodinessuno.it), 2020.

o commesso un omicidio, eventi consueti nella drammaturgia contemporanea). Come si può ovviare a questa problematica?

Questa critica, a mio avviso, proviene da chi non conosce a fondo il Metodo. Basti pensare alla potenza del *Magic If* che, attraverso improvvisazioni, aiuta l'attore ad aprire la sua immaginazione a situazioni che non ha esperito. Come mi comporterei *se* fossi la vittima di una violenta rapina o il rapinatore stesso? Usando improvvisazioni, attingendo a stimoli di situazioni di cronaca, posso nutrire la mia immaginazione ed esplorare, in scena o sul set, una situazione molto distante da me. È uno dei principi di base.

- Altra questione cardine nel processo di immedesimazione nel personaggio è quella che porterebbe, attraverso un ossessivo lavoro di identificazione, alla nevrosi degli attori, incapaci di porre un limite tra sé e il proprio lavoro artistico. Esperimenti di questo tipo hanno tuttavia fatto la fortuna di varie produzioni (si pensi alle oculate violenze psicologiche del regista Kubrik sulla protagonista di *The Shining*, Shelley Duvall). Che argini si possono porre a tali estremi e quali procedimenti alternativi possono funzionare senza mettere a rischio la salute mentale dell'attore?

Ritengo che questo abbia a che fare più che con la tecnica di Metodo che con le personalità a volte un po' sadiche dei registi. Anche Hitchcock è risaputo che abbia trattato molto male alcune sue attrici, come ad esempio durante *Gli uccelli*. Qui, usando uccelli veri, Tippi Hedren rimase ferita e traumatizzata. Ci sono personalità forti e fanatiche che per ottenere il loro risultato non si fanno scrupoli. Quando si parla di nevrosi degli attori, in generale la nevrosi è già esistente. Spesso sono persone già fragili, come ad esempio James Dean. Frank, che lo aveva conosciuto in gioventù, lo definì "a troubled personality", così come Marilyn Monroe.

Ci sono poi alcuni attori che per ottenere il loro risultato portano agli estremi le tecniche. Renée Zellweger è rimasta per oltre un anno "in character" ma dato che il suo personaggio<sup>369</sup> era dipendente da droghe ed alcol, questo ha avuto un impatto, negativo forse, sulla vita personale dell'attrice, che pure è stata premiata con il premio Oscar. Quando un artista raggiunge in nome del suo lavoro questi estremi c'è un prezzo da pagare, ma questo vale in ogni arte.

---

<sup>369</sup> Si tratta di Judy Garland nel film biografico *Judy*, diretto da Rupert Goold, BBC Films, Calamity Films, Pathé UK, 20th Century Fox, 2019.

- La connessione tra una recitazione ispirata ai principi dell'azione così come si svolge nella vita di tutti i giorni (il cosiddetto "naturalismo") e la psicologia è stata fondamentale tanto per Stanislavskij, attraverso lo studio della psicologia delle emozioni di Ribot, quanto per Strasberg con la Gestalt. Puoi spiegare i motivi e gli scopi di questo collegamento nel Metodo?

Innanzitutto non dimentichiamoci che, al di là dei primi testi di psicologia, Stanislavskij aveva potuto attingere ai meravigliosi ritratti psicologici della letteratura russa, da Dostoevskij a Tolstoj a Turgenev e a poesia e musica eccellenti che andavano in quella direzione. Quanto a Strasberg, la Gestalt è una terapia che nasce in Germania a inizio '900, che fu molto praticata in America negli anni '70 e che aiuta, attraverso l'immedesimazione, a capire le proprie nevrosi e le proprie motivazioni. Propone una teatralizzazione delle proprie emozioni, con cui il paziente interagisce. La persona deve essere davvero connessa per poter esprimere i propri sentimenti liberamente. Ci sono, in effetti, diverse comunanze con la recitazione di Strasberg, pensiamo ad esempio alla tecnica della *substitution* con la quale l'attore immagina di rivolgersi a una persona che conosce.

Non bisogna però, per quanto possibile, risvegliare dei traumi, la recitazione non è psicanalisi. L'attrice premio Oscar Shelley Winters, che è stata mia insegnante, diceva che bisogna aspettare che siano passati cinque-sette anni da traumi molto importanti prima di attingervi per la recitazione.

- Lee Strasberg si è ispirato anche allo studio della psicologia delle emozioni, secondo la teoria di James e Lange. Che significato assume il principio "vedo l'orso, scappo, e quindi ho paura", nella ricerca creativa del regista americano?

Ho imparato che attraverso gli *step* di rilassamento fisico, memoria sensoriale e memoria emotiva puoi arrivare a ricreare la realtà della situazione scenica. L'opposto mi è alieno come processo. Per me la frase funziona al suo contrario: "vedo l'orso, ho paura e quindi scappo". Se evochi qualcosa dalla tua memoria, noterai che l'emozione precede la reazione. Le emozioni a volte nascono da cose non tangibili, sottili e va esplorato anche l'inconscio. Se vai in un bosco dove sai che ci possono essere degli orsi, hai già il timore, sei già sull'allerta perché vedi internamente, hai un presentimento dell'orso. Quindi la reazione fisica parte già da un'emozione situativa.

- Nelle tue lezioni utilizzi un lessico molto specifico per riferirti al lavoro degli attori, mutuato dall'Actors Studio. Puoi spiegare cosa intendi definendo un attore "autentico" e "connesso"?

Autentico per me significa che è credibile nel personaggio, senza distanza tra il testo, la realtà emotiva del personaggio e la connessione dell'attore con questo materiale e con se stesso. Quando un attore è connesso, comunica semplicemente, anche parole arcaiche o auliche come quelle di autori classici risultano comprensibili e credibili. Autenticità e connessione sono due concetti in simbiosi. Vediamo subito quando una persona è un po' "artificiale". Un attore rilassato desidera essere in scena ed è consapevole, risultando autentico al pubblico. Questo processo si basa su degli elementi di collegamento umano con la vicenda dei personaggi, che non va semplificata, ma in cui va trovata una chiave di empatia. Un attore deve amare i propri personaggi, altrimenti non verranno amati, deve trovare una forma di compassione umana che lo connetta a essi. Nessuno è bianco o nero, siamo fatti di sfumature e a questo deve attingere un attore per incarnare senza giudizio il suo personaggio.

- Perché l'attore di Metodo è presentato come *instrument* e la sua arte è *work* o *craft*?

L'attore è come uno strumento che suona attraverso il suo corpo, la sua voce, le sue emozioni, le corde del personaggio, come lo ha inteso l'autore del testo. È essenziale, soprattutto agli inizi, che un insegnante o regista monitori che lo strumento-attore rimanga rilassato, evitando tic nervosi, manierismi e quel surplus di energia che spesso diventa tensione. Il Metodo è un approccio di pratica immediata, di "artigianato" perché la costruzione di un personaggio arriva in un processo a strati, una fase alla volta, come ad esempio un liutaio che costruisce un violino. Così, un pezzo alla volta, l'attore, se entra nel lavoro, reincarna il personaggio.

- Entriamo nello specifico delle tecniche e degli esercizi (i *tools*) che Strasberg propone nel suo *A dream of passion* e analizziamo insieme gli scopi e i benefici che questi portano sia in termini di formazione dell'attore che di ricaduta sulla performance. Cominciamo dal principio cardine: il rilassamento, con i celeberrimi esercizi della sedia.

Devo fare una premessa: ogni insegnante sviluppa il suo stile integrando le proprie esperienze di altre tecniche con la base classica di Metodo. C'è chi rimane più ligio agli esercizi pedissequi che proponeva Strasberg e chi li aggiorna e modifica, secondo le sue esigenze. Ad esempio io ho integrato tecniche di Movimento Autentico, Costellazioni Familiari e Yoga. Uso molto musica e canto mentre tradizionalmente Strasberg la usava poco e anche gli esercizi della sedia più classici li ho ampliati con altri di mia invenzione.

Il rilassamento ti guida a rimanere con te stesso, nel qui e ora, concentrato e consapevole delle tue reazioni fisiche ed emotive. L'attore deve partire da questo stato e usarlo per la sua performance. Nelle classi di Strasberg, su quattro ore, ben due erano dedicate al rilassamento.

- Spesso il rilassamento mentale è più difficile da ottenere di quello fisico. Come gestisci quella che chiami “la scimmia sulla spalla” (il chiacchiericcio nella nostra testa) nelle tue lezioni?

Spesso quando l'ansia e i pensieri ci distraggono, non siamo presenti con il nostro corpo. Quindi esercizi di base come sentire i propri piedi per terra, il peso del nostro corpo sulla superficie sopra cui siamo e focalizzarsi sul respiro, possono riportarci nel qui e ora o, per dirlo all'americana, *here, today, now*. Altre tecniche le ho riprese dallo yoga, come immaginare che la propria mente sia un cielo sereno e i pensieri nuvole passeggero. Spesso chiedo ai miei attori di ripetere a se stessi “respira, lascia andare”. Se riusciamo a rilassare la mente automaticamente si rilassa anche il corpo.

- Un altro elemento chiave è la memoria sensoriale, con gli esercizi della tazza di tè o dell'arancia.

La tazza di tè può essere qualsiasi bevanda calda della colazione (tè, cioccolata, caffè). Questo richiede di coinvolgere tutti i sensi per esplorare la forma, il peso, della tazza e il calore del liquido che contiene. Dapprima prendi l'oggetto reale e lo esplori fisicamente in tutti i modi, poi riproponi l'esperienza con l'oggetto immaginario, fino al punto in cui sentendo stimoli sensoriali vividi inizi a rivivere l'esperienza e a sentire l'impulso di gustare la bevanda immaginaria. L'esercizio dell'arancia è meno praticato oggi, mentre gli *overall* come l'esercizio della doccia, il bagno, il vento o altri richiedono che l'allievo stimoli tutti i sensi. Un attore di Metodo dovrebbe arrivare in scena percependo i dettagli del lavoro sensoriale, gli odori, i colori, i suoni di un ambiente immaginario, il sapore di un cibo o una bevanda di scena.

- C'è poi un lavoro di ricostruzione delle piccole azioni quotidiane (*daily actions*) come vestirsi, lavarsi i denti, guardarsi allo specchio, sbarbarsi o truccarsi.

Le *daily actions* sono azioni che facciamo tutti ogni giorno, ma spesso in modo automatico. Attraverso la loro esplorazione, l'attore si connette a queste azioni in modo autentico e rilassato. Anche qui si procede per livelli, ad esempio serve una grande concentrazione per guardarsi veramente

allo specchio, vedendo il proprio volto in tutti i dettagli, come un pittore farebbe guardando un modello. Dall'azione reale poi va ricreata quella verità in scena senza l'oggetto. Gradualmente poi si inseriscono altre azioni come truccarsi o radersi o rifare il letto per arrivare a uno degli scopi del Metodo, che è quello di aiutare l'attore ad avere un comportamento privato davanti al pubblico o alla cinepresa.

- Arriviamo così al lavoro che oltre alla memoria sensoriale suscita anche la memoria emotiva: l'iconico *private moment*.

La memoria emotiva aiuta l'attore a rievocare un evento personale che può usare in assonanza con il personaggio. Gli permette, attraverso esercizi specifici, di rievocare emozioni attingendo al suo vissuto ed eventualmente di metterle al servizio della scena. Ci vuole grande concentrazione in questo processo da parte dell'attore e grande attenzione da parte di chi lo guida.

Il *private moment* è un esercizio di livello avanzato che richiede all'attore di ricreare un'azione così intima e così privata che, se entrasse qualcuno, la interromperebbe. La prima cosa che viene in mente è un atto sessuale, ma spesso, sorprendentemente, i nostri più intimi momenti non hanno a che fare con questa sfera. Magari si tratta di ballare o cantare, azioni che in pubblico farebbero sentire in imbarazzo e che in un contesto di *privacy* siamo liberi di fare. Un esempio eccellente è la scena in cui un giovanissimo Tom Cruise balla da solo in mutande in casa in *Risky business*<sup>370</sup>. In quella scena c'è un'enorme libertà, una gioia sfrenata ed è esilarante seguire un attore così.

- Come non citare poi l'esercizio dell'animale, che, ripreso da Stanislavskij, è stato riformulato da Strasberg in modo innovativo. Cosa significa “sentirsi nella pelle dell'animale”?

È un processo affascinante cercare di essere dentro l'animale, non di imitarlo. È un esercizio molto utile da integrare per creare il personaggio. Credo che Al Pacino utilizzi il serpente ne *L'avvocato del diavolo*, Marlon Brando il gorilla in *Un tram che si chiama desiderio* e ne *Il padrino*<sup>371</sup>. L'animale va esplorato a fondo, ripreso, indagato sotto vari aspetti. Ad esempio: cosa significa essere un elefante? Il peso, la mole, la proboscide... Ma anche la memoria, l'intelligenza, oppure avere una pelle così spessa. E poi il ritmo interno con cui pensa, agisce, si muove: un topo, con un ritmo così

---

<sup>370</sup> *Risky business - Fuori i vecchi... i figli ballano* (tit. originale *Risky business*), diretto da Paul Brickmann, The Geffen Company, 1983.

<sup>371</sup> Si fa riferimento alla scena, peraltro improvvisata dagli attori, in cui il personaggio di Don Vito Corleone gioca con il nipotino Anthony, poco prima di cadere a terra per un attacco di cuore e di perdere la vita. Nel resto del film l'attore lavora sul bulldog ferito alla gola: vd. “Dagli esercizi più complessi al lavoro sulle scene”, qui nel “Secondo Capitolo”.

veloce, è diverso da un leone, che sta ore sdraiato a dormire, poi esplora cercando con la vista la preda e infine inizia a muoversi piano per poi scagliarsi sulla sua vittima. Quali bisogni ha il tuo animale? Qual è il senso predominante? Sono tantissimi gli spunti pratici e divertenti che questo esercizio offre.

- Infine, un principio basilare sia per stimolare la creatività dell'attore, che per esplorare la sua conoscenza del personaggio: l'improvvisazione. Raccontaci di come utilizzi questa tecnica nelle tue classi e dei benefici che ciò porta nei tuoi allievi attori.

Le improvvisazioni hanno come scopo quello di aiutare l'attore a restare connesso con la situazione che viene data, ad ascoltare i propri colleghi, senza prevaricare o anticipare. Va creata una trama in accordo con le proposte altrui e con le circostanze date. È una tecnica molto utile a stimolare la creatività e la giocosità dell'attore che, senza la zavorra del copione, può sentirsi più libero. Ci sono tante possibili variazioni, da piccole frasi di partenza a parole singole da utilizzare, a situazioni specifiche. Si possono usare nel training e soprattutto nella costruzione di uno spettacolo indagando i personaggi e le loro relazioni. Allena ad essere presenti nel qui ed ora. Un regista intelligente che rispetta i suoi attori potrà attingere dalle improvvisazioni per collaborare con loro come suoi pari nel processo creativo.

- Un fattore basilare per Strasberg è quello di motivare la creatività dell'attore, artefice fondamentale dell'evento teatrale. Quali altre competenze, abitudini o accorgimenti deve sviluppare un attore, in parallelo al lavoro di Metodo, per nutrire la sua sensibilità artistica?

La base di tutto è l'osservazione. Osservare, analizzare, studiare la realtà che ci circonda con interesse, attenzione e sensibilità. Un attore deve sapersi stimolare con letture, ascolti, visioni di opere di arte, cultura, musica. Deve coltivare la sua mente attraverso la cultura al di là dei propri interessi personali. Nutrire costantemente la propria creatività nella vita ti permette, come già Stanislavskij diceva, di avere più materiale a cui attingere per la tua recitazione.

- Approcciando il lavoro su un personaggio, c'è chi parte dal pratico, cercando i gesti psicologici (Chekhov), chi dalle improvvisazioni per azioni fisiche (Stanislavskij, seconda fase), chi dall'analisi (Stanislavskij, prima fase). Nella tua esperienza come è più prolifico avviare il processo di conoscenza del testo e del personaggio da interpretare?

Ci sono moltissimi approcci. Puoi partire dalle improvvisazioni o dall'analisi, non solo a seconda dei metodi ma anche dei testi scelti o degli obiettivi di lavoro. Trovo utile partire da una serie di domande molto concrete: chi sono, da dove vengo, in che situazione mi trovo, dove sono, qual è il mio stato emozionale, qual è la mia relazione con gli altri personaggi, cosa voglio, come posso fare ricerca sul mio personaggio. Chiedersi cosa voglio come personaggio è la motivazione principale dell'azione ed è stimolante ed energizzante per l'attore<sup>372</sup>. Un ulteriore passo riguarda come soddisfare le richieste interpretative che arrivano dal regista, coerentemente con il mio personaggio.

- Pensi che il Metodo favorisca lo sviluppo del talento individuale? Cos'è per te il talento?

Lo definirei la volontà della persona di andare nella direzione della sua vera natura. Esige di essere sempre coltivato e richiede disciplina. Lo dividerei in tre tipi. Il cosiddetto *it factor* è un'energia, una presenza impattante, spesso anche nella vita, ma soprattutto in scena. Penso a John Malkovich che incendiava la scena, nonostante la sua fisicità non prestante. Aveva un'energia e una passione prive di vanità che lo facevano calare completamente nel personaggio. Il secondo tipo è il talento che va scoperto passo passo grazie a un buon insegnante che ti aiuta a prenderne consapevolezza e a farlo fiorire con il tempo. "Il talento è una lunga pazienza" diceva Flaubert. Il terzo tipo di talento è quello che è stato quasi completamente soppresso ed è da rianimare. Ci sono persone che, schiacciate da insegnanti o colleghi demotivanti, hanno perso l'entusiasmo, la motivazione e l'ingenuità che avevano all'inizio. Un bravo insegnante deve quindi "rianimare" queste persone facendo riscoprire loro la fiducia in se stessi e l'entusiasmo.

- Il problema principale della ricerca di Strasberg è la creatività. Cos'è per te, e come si coltiva?

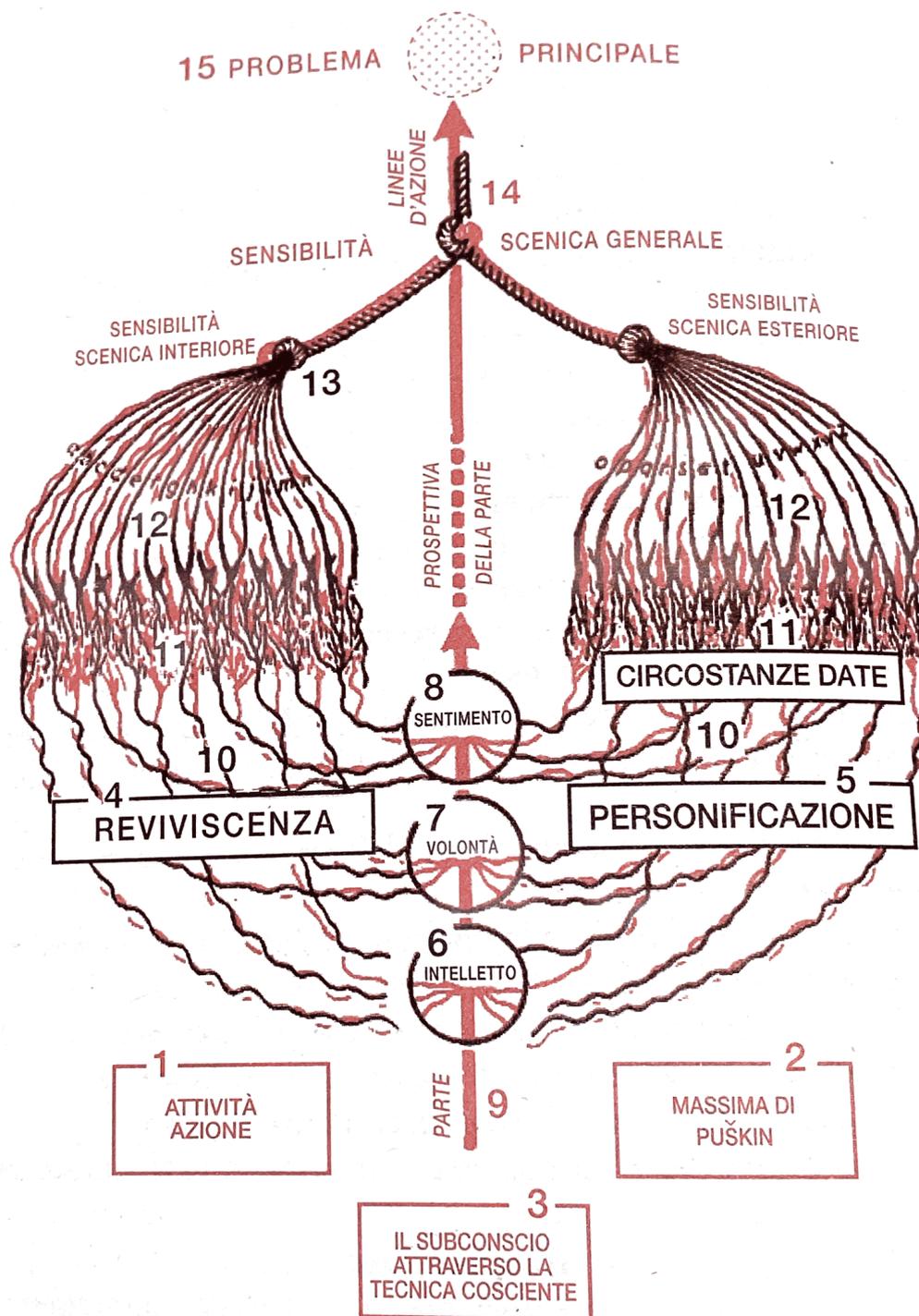
La natura della creatività è misteriosa. Non necessariamente occorre tanto tempo, ma dedizione e continuità permettono di coltivarla e praticarla. La creatività è quello che ci fa sentire vivi come esseri umani. Può dare sollievo alla nevrosi delle fatiche quotidiane.

È importante mantenere la giocosità per controbilanciare l'ansia di produrre. Questo si può fare allenandosi a mantenere leggerezza, liberare la mente e aprirsi alla sperimentazione senza paura di sbagliare. Inoltre è utile ricordarsi di restare aperti a critiche e consigli, mantenendo una propria visione. Riassumendo direi che la creatività richiede, delle linee guida chiare ma flessibili, dedizione, giocosità e dei buoni maestri.

---

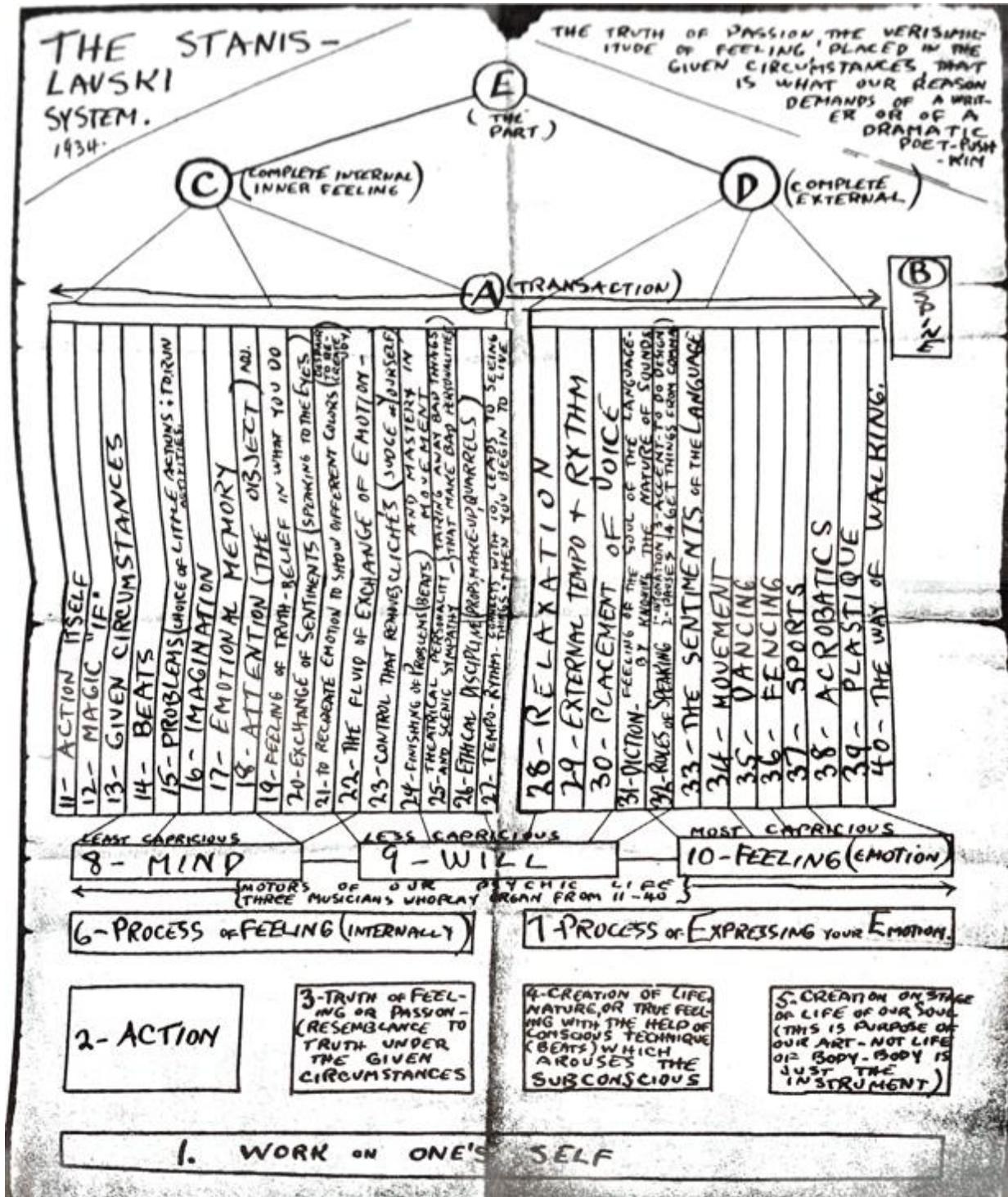
<sup>372</sup> Cfr. il "supercompito" in Stanislavskij.

## DIAGRAMMA SULLA SENSIBILITÀ SCENICA GENERALE<sup>373</sup>



<sup>373</sup> Stanislavskij propone questo schema ne *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., a p. 514, per sintetizzare visivamente gli elementi della "psicotecnica" spiegati nel volume. *Intelletto*, *volontà* e *sentimento* sono i "motori della vita psichica", e creano la prospettiva della parte, che viene espressa dalla linea d'azione e guidata dal superobiettivo (problema principale). I tre elementi sono l'anello di congiunzione tra i processi, visivamente speculari, di reviviscenza e di personificazione, ovvero l'immedesimazione interiore nel personaggio e la capacità di caratterizzarlo esteriormente. Le *circostanze date* e l'*immaginazione* (facoltà presente in più fasi) chiudono il cerchio.

DIAGRAMMA RIASSUNTIVO DEL SISTEMA STANISLAVSKIJ<sup>374</sup>



<sup>374</sup> Lo schema che riassume tutti i principi e le tecniche contenute nel primo volume del Sistema (compreso il diagramma sulla sensibilità scenica generale) viene pubblicato nell'edizione americana *An actor prepares*, del 1936.

## CRONOLOGIA DI RIFERIMENTO

1898	Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko e Konstantin Sergeevič Stanislavskij fondano il <b>Teatro d'Arte di Mosca</b> .
1998-1905	La “ <b>fase realista</b> ”: la compagnia di Stanislavskij inscena drammi di Čechov e Gorkij e sperimenta i primi elementi del “Sistema”.
1906	<b>Tournée europea</b> : il Teatro d’Arte e il Sistema ottengono i primi riconoscimenti internazionali.
1907-1917	La “ <b>fase di sperimentazione</b> ”: drammaturgie simboliste, ricerca di nuovi linguaggi, collaborazione con Craig (1912), <b>apertura degli Studi</b> , i laboratori diretti dagli allievi più talentuosi (Mejerchol’d, Vachtangov, Michail Čechov).
1923-1924	<b>Tournée americana del Teatro d’Arte di Mosca</b> : il clamoroso successo delle rappresentazioni avvicina i giovani statunitensi al teatro realista e al Sistema di Stanislavskij.
1924	Viene pubblicata l’autobiografia artistica di Stanislavskij <i>My life in art</i> ; Maria Ouspenskaja e Richard Boleslavskij, attori del Teatro d’Arte, fondano l’ <b>American Laboratory Theatre</b> , prima scuola di Sistema in America; vi studiano anche Stella Adler, Harold Clurman e Lee Strasberg.
1931	Harold Clurman, Cheryl Crawford e Lee Strasberg fondano il <b>Group Theatre</b> ; il collettivo autogestito, ispirato ai principi di Stanislavskij, farà sbocciare i talenti di Elia Kazan, Robert Lewis, Sanford Meisner, Stella Adler etc.
1928-1938	Stanislavskij rivede i propri appunti sul Sistema e dirige gli ultimi spettacoli con il <b>metodo delle “azioni fisiche”</b> .
1936	Esce, edito dalla Theatre Art Books di Elizabeth Reynolds, il primo tomo del Sistema Stanislavskij, <i>An actor prepares</i> ; contiene i procedimenti di “psicotecnica” e le ricerche della “fase realista”.
1938	<b>Muore Konstantin Sergeevič Stanislavskij</b> , al secolo Konstantin Sergeevič Alekseev, all’età di settantacinque anni.
1941	Harold Clurman, rimasto solo alla direzione, <b>conclude l’esperienza del Group Theatre</b> .
1942-1955	<b>Michail Čechov</b> si trasferisce a Hollywood; qui reciterà in diversi film e darà lezioni a molte stelle del cinema (Ingrid Bergman, Anthony Quinn, Gary Cooper, Marilyn Monroe, Gregory Peck etc.).
1947	Cheryl Crawford, Elia Kazan e Robert Lewis fondano l’ <b>Actors Studio</b> , un laboratorio di specializzazione rivolto ad attori professionisti.

1949	Viene pubblicato postumo il secondo volume del Sistema Stanislavkij, <i>Building a character</i> , contenente le ricerche e le procedure degli ultimi anni del Maestro.
1951	Lee Strasberg, già attivo da due anni come docente, diventa <b>direttore artistico</b> dell'Actors Studio.
1954	<b>Marlon Brando</b> interpreta Terry Malloy in <i>Fronte del porto</i> ; grazie alla brillante performance diventa il primo di una lunga serie di attori “di Metodo” membri dello Studio a ottenere il <b>premio Oscar</b> (1955).
1955	Muore <b>James Dean</b> , all'età di ventiquattro anni; la qualità delle sue performances nei tre film in cui aveva lavorato e l'attenzione mediatica attorno alla sua vicenda personale lo rendono un'icona degli anni '50 e un simbolo di Hollywood.
1962	Muore <b>Marilyn Monroe</b> , al secolo Norma Jeane Mortenson, all'età di trentasei anni; già celebre come modella e attrice, a partire dal 1955 aveva studiato con Strasberg, vedendo maggiormente riconosciuta la sua capacità attoriale in film come <i>Fermata d'autobus</i> (1956) e <i>Il principe e la ballerina</i> (1957), dove dà prova di una buona tecnica “di Metodo”.
1964	Si chiude il progetto dell' <b>Actors Studio Theatre</b> (1960-64), dopo il fiasco della ripresa londinese di <i>Tre sorelle</i> .
1966	Viene fondato l' <b>Actors Studio West</b> , a Los Angeles, sede gemella concepita per operare in parallelo con quella storica di New York.
1969	Strasberg fonda il <b>Lee Strasberg Institute</b> a New York.
1974	Lee Strasberg fa il suo debutto come attore cinematografico ne <i>Il padrino parte II</i> ottenendo la <i>nomination</i> per il premio Oscar; nella stessa pellicola figurano Al Pacino e Robert De Niro, entrambi membri dello Studio; verranno premiati rispettivamente come protagonista e non protagonista con l'Oscar del 1975.
1982	<b>Muore Lee Strasberg</b> , nato Israel Lee Strassberg, all'età di ottantuno anni.
1987	Viene pubblicato postumo <i>A dream of passion</i> , di Lee Strasberg; contiene la storia, l'evoluzione e l'accurata spiegazione dei procedimenti del Metodo dall'American Laboratory Theatre in avanti.

## BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA

### **Alle origini del Sistema, opere di Stanislavskij**

Stanislavskij, Konstantin S., *La mia vita nell'arte*, a cura di Fausto Malcovati, trad. it. Raffaella Vassena, la casa Usher, Firenze, 2009 (tit. originale *My life in art*, 1924).

Stanislavskij, Konstantin S., *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri, trad. it. Elena Povoledo, Laterza, Roma-Bari, 2011 (tit. originale *An actor prepares*, 1936).

Stanislavskij, Konstantin S., *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, a cura di Fausto Malcovati, trad. it. Anna Morpugno e Maria Rosaria Fasanelli, Laterza, Roma-Bari, 2015 (tit. originale *Работа актера над собой*, 1948).

Stanislavskij, Konstantin S., *L'attore creativo*, a cura di Fabrizio Cruciani e Clelia Faletti, Ponte alle Grazie, Firenze, 1980.

Stanislavskij, Konstantin S., *Le mie regie - Il gabbiano*, a cura di Fausto Malcovati, Cue Press, Imola, 2016.

### **Il Metodo in America, i maestri**

Adler, Stella, *The art of acting*, Applause Theatre & Cinema Books, New York, 2000.

Batson, Susan, *L'arte di formarsi come attori, e di costruire personaggi*, trad. it. Chiara Palmisciano, Dino Audino, Roma, 2014 (ed. originale *Truth. Personas, needs and flaws in the art of building actors and creating characters*, 2006).

Boleslawsky, Richard, *Acting: the first six lessons*, Routledge, New York, 1933.

Chekov, Michail, *To the actor, on the technique of acting*, Routledge, London, 2002.

Chubbuck, Ivana, *Il potere dell'attore*, a cura di V. Leotta e A. Piersimoni, trad. it. Valeria Brucoli, Dino Audino, Roma, 2016.

Clurman, Harold, *The fervent years: the story of the Group theatre and the thirties*, Hill and Wang, New York, 1945.

Hagen Uta, *A challenge for the actor*, Scribner, New York, 1991.

Kazan, Elia, *Elia Kazan: a life*, Da Capo, New York, 1997.

Lewis, Robert, *Method – or madness?* Samuel French Inc., New York, 1958.

Meisner, Sanford and Longwell, Dennis, *Sanford Meisner on acting*, Random House Inc., New York, 1987.

Strasberg, Lee, *A dream of passion*, London Penguin, Boston, 1987.

## Letteratura critica

Adams, Cindy, *Lee Strasberg, the imperfect genius of the Actors Studio*, Doubleday & Company, Inc., Garden City (NY), 1980.

Alsina, Carlos Maria, *Il metodo delle azioni fisiche*, trad. it. Carlo Zanetto, Dino Audino, Roma, 2015.

Benedetti, Jean, *Stanislavski, an introduction*, Methuen, London, 1982.

Caine, Michael, *Acting in film*, Hal Leonard Corporation, New York, 1997.

Ciment, Michel, *L'Actors' Studio*, in *Kazan par Kazan*, éd. M. Ciment, Paris, 1973.

Cole, Tobi, *Acting. A Handbook of the Stanislavski Method*, Crown Publishing Group, New York, 1963.

Colombani, Florence, *Marlon Brando. Anatomy of an actor*, Phaidon, Paris, 2013.

De Sanctis, Francesco Maria, *Origini e influenze dell'Actors' Studio*, in "Bianco e nero", marzo-aprile 1960.

Easty, Edward Dwight, *On method acting*, Alloraph Press, New York, 1966.

Edwards, Christine, *The Stanislavsky heritage. Its contribution to the Russian and American theatre*, New York University Press, New York, 1965.

Fonda, Jane, *My life so far*, Ebury press, London, 2006.

Frome, Shelly, *The Actors Studio: a history*, McFarland & Company, Jefferson (NC), 2001.

Garfield, David, *A player's place: the story of the Actors Studio*, MacMilian, New York, 1980.

Gordon, Mel, *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors studio*, a cura di Claudio Vicentini, trad. it. Giovanna Buonanno, Marsilio, Venezia, 2004.

Hirsch, Foster, *A method to their madness: the history of the Actors Studio*, Da capo, New York, 1984.

Hull, Susan Loraine, *Strasberg's method as taught by Lorrie Hull*, Ox Bow Publishing, Inc., Woodbridge (CT), 1985.

Lo Gatto, Ettore, *Storia del teatro russo*, Sansoni, Firenze, 1952.

Malcovati, Fausto, *Stanislavskij, vita, opere e metodo*, Laterza, Roma-Bari, 1994.

Marowitz, Charles, *Stanislavsky. The method*, Citadel, New York, 1964.

Marsh, Florence, *The case against the Stanislavski "System" of acting*, Vantage Press, New York, 1966.

- Mejerchol'd, Vsevolod E., *L'Ottobre teatrale 1918-1939*, a cura di Fausto Malcovati, trad. it. Silvana De Vidovich, Feltrinelli, Milano, 1977.
- Mollica, Fabio, *Del significato di perezivanie in Stanislavskij*, in "Teatro e Storia" n.2, Il Mulino, Bologna, 1991.
- Moore, Sonia, *The Stanislavski System*, Gollancz, London, 1966.
- Pierini, Mariapaola, *Attori e Metodo. Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean; e Marilyn Monroe*, Editrice Zona, Arezzo 2006.
- Pierini, Mariapaola, *Il lavoro con gli attori: appunti sul Metodo secondo Kazan*, in «La valle dell'Eden», anno VIII, n. 17, luglio-dicembre 2007, pp. 126-137.
- Ripellino, Angelo Maria, *Il trucco e l'anima*, Einaudi, Torino, 1965.
- Smith, Wendy, *Real life drama: the Group Theatre and America, 1931-1940*, Knopf, New York, 1990.
- Spoto Donald, *Marilyn Monroe, the biography*, New Publisher, New York, 2021.
- Strasberg at the Actors Studio: tape-recorded sessions*, R.H. Hethmon, New York, 1965.
- Strasberg, John, *Per scelta, per caso. Oltre l'Actors Studio*, trad. it. Pietro Dattola, Dino Audino, Roma, 2016.
- Stuart, West Little, *Off-Broadway, the Prophetic Theatre*, Coward, McCann & Geoghegan, New York, 1972.
- Toporkov, Vasilij, O., *Stanislavskij alle prove, gli ultimi anni*, Ubu libri, Milano, 1991.
- Vachtangov, Evgenij, B., *É l'inconscio che crea. La transizione da Stanislavskij all'Avanguardia, dall'immedesimazione alla distanza dal ruolo*. a cura di Francesca Gori e Monica Guerini, trad. it. di Alessio Bergamo, Dino Audino, Roma, 2018.
- Valderrama, Carla, *This was Hollywood: forgotten stars and stories*, Running press adult, Philadelphia, 2020.

### **Testi di carattere generale**

- Alonge, Roberto, *Il teatro dei registi*, Laterza, Roma-Bari, 2006.
- Angelini, Franca, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1988.
- Artioli, Umberto, *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo, 1- Dai Meningen a Craig*, Sansone, Firenze, 1972.
- Barba, Eugenio e Savarese, Nicola, *Cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Edizioni di pagina, Roma, 2017.

Brockett, Oscar Gross, *Storia del teatro*, A cura di Claudio Vicentini, trad. it. Angela De Lorensis, Marsilio, Venezia, 2010.

Cappelletti, Salvatore, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro. Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*, Longo, Ravenna, 1986.

Cavalli, Marina, *Lo spettacolo nel mondo greco*, Mondadori, Milano, 2008 (introduzione).

Chaikin, Joseph, *La presenza dell'attore*, Einaudi, Torino, 1976.

Chiappori, Sara (a cura di), *Strehler il gigante del Piccolo*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2022.

Mark Cousins, *The Story of film*, Pavillion, London, 2020.

Diderot, Denise, *Il paradosso dell'attore*, a cura di Paola degli Esposti, Dino Audino, Milano, 2014.

Di Giammatteo, Fernando, *Storia del Cinema*, Marsilio, Venezia, 2019.

Gregori, Maria Grazia, *Il Signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Feltrinelli, Milano, 1979.

Grotowski, Jerzy, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970.

Heins, Lella intervista a cura di Di Leo, Franco, *Il mistero del Metodo Strasberg risolto*, [www.teatrodinessuno.it](http://www.teatrodinessuno.it), 2020.

Molinari, Carlo, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano tra i due secoli*, Bulzoni, Roma, 1984.

Molinari, Cesare, *Storia del teatro*, Laterza, Roma-Bari, 2014.

Nepi, Marco, *La scena di stupro che ha messo sotto accusa Marlon Brando e Bernardo Bertolucci*, "The post internazionale", [www.tpi.it/news/ultimo-tango-a-parigi-scena-stupro-2019021925944/](http://www.tpi.it/news/ultimo-tango-a-parigi-scena-stupro-2019021925944/), 19 febbraio 2019.

Ruffini, Franco, *Teatro e Boxe. L' "Atleta del cuore" nella scena del Novecento*, il Mulino, Bologna, 1994.

Salvini, Tommaso. *Qualche pensiero sull'arte teatrale*, «Artist» n. 14, 1894.

Schneider, Vanessa, *Tu t'appellais Maria Schneider*, LGF, Paris, 2018.

Intervista a Schneider, Vanessa di Elena Tebano, [www.27esimaora.corriere.it](http://www.27esimaora.corriere.it), 24 Novembre 2018.

Steiner, George, *La morte della tragedia*, trad. it. G. Scudder, Garzanti, Milano, 2021 (tit. originale *The death of tragedy*, 1961).

Vacis, Gabriele, intervista a cura di Roberto Camarlinghi, *Sviluppare una pratica dell'attenzione, quel che il teatro può insegnare al lavoro sociale*, [www.animazione sociale.it](http://www.animazione sociale.it).

Wickham, Glynn, *Storia del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1988.

Wilson, Garff Bell, *Three Hundred Years of American Drama and Theatre*, Prentice-Hall, Englewoods, Cliffs (N.J.), 1973.

## Opere di consultazione

*Enciclopedia dello spettacolo Garzanti*, Milano 1986.

*Il Morandini 2022, Dizionario dei film e delle serie televisive*, di Morandini Laura, Morandini Luisa e Morandini Morando, Zanichelli, Roma, 2021.

Rondolino, Gianni e Tomasi, Dario, *Manuale di storia del cinema*, UTET Università, Torino, 2014.

## Altri testi citati

Čechov, Anton Pavlovič, *Teatro, tutte le opere*, trad. it. Gian Piero Piretto, Garzanti, Milano, 2014.

Eliot, Thomas S., *Hamlet and his problems*, in *The sacred wood*, Macat, London, 2017 (ed. originale 1920).

Gor'kij, Maksim, *Bassifondi*, trad. it. Alice Farina, Clichy, Firenze, 2016 (tit. originale *Ha dne*, 1902).

Miller, Alice, *Il dramma del bambino dotato e la ricerca del vero se*, trad. it. M.A. Massimello, Bollati Boringhieri, Torino, 2008 (tit. originale *Das Drama des begabten Kindes*, 1979).

Proust, Marcel, *Swanns way, volume 1 in search of lost time*, tr. ingl. C. K. Scott Moncrieff, Vintage books, New York, 1970 (tit. originale *À la recherche du temps perdu*, 1913-1927).

Ribot, Théodule Armand, *La psychologie des sentiments*, Félix Alcan, Paris, 1896.

Wordsworth, William e Coleridge, Samuel Taylor, *Lyrical ballads*, Routledge, London, 2015, (ed. originale 1800).

## Filmografia

*Cape fear - Il promontorio della paura* (tit. originale *Cape Fear*), diretto da Martin Scorsese, Universal Pictures e Amblin Entertainment, 1991.

*Fermata d'autobus* (tit. originale *Bus stop*), diretto da Joshua Logan, 20th Century Fox, 1956.

*Fronte del porto* (tit. originale *On the waterfront*), diretto da Elia Kazan, Horizon Pictures, 1954.

*Gioventù bruciata* (tit. originale *Rebel without a cause*), diretto da Nicolas Ray, Warner Bros. Pictures, 1955.

*The hours*, diretto da Stephen Daldry, Paramount Pictures, Miramax e Scott Rudin Productions, 2002.

*Io ti salverò* (tit. originale *Spellbound*), diretto da Alfred Hitchcock, United Artists, 1945.

*Judy*, diretto da Rupert Goold, BBC Films, Calamity Films, Pathé UK, 20th Century Fox, 2019.

*Magnolia*, diretto da Paul Thomas Anderson, Ghoullardi Film Company e New Line Cinema, 1999.

*Il padrino* (tit. originale *The godfather*) diretto da Francis Ford Coppola, Paramount Pictures, 1972.

*Il padrino parte II* (tit. originale *The godfather part II*), diretto da Francis Ford Coppola, Paramount Pictures e Coppola Company, 1974.

*Pretty woman*, diretto da Garry Marshall, Silver Screen Partners e Touchstone Pictures, 1990.

*Il principe e la ballerina* (tit. originale *The prince and the showgirl*), diretto da Laurence Olivier, Marilyn Monroe Production, 1957.

*Risky Business - Fuori i vecchi... i figli ballano* (tit. originale *Risky Business*), diretto da Paul Brickmann, The Geffen Company, 1983.

*Il selvaggio* (tit. originale *The wild one*), diretto da László Benedek, Stanley Kramer Production e Columbia Pictures, 1953.

*Toro scatenato* (tit. originale *Raging bull*), diretto da Martin Scorsese, United Artists, 1980.

*Un tram che si chiama Desiderio* (tit. originale *A streetcar named Desire*), diretto da Elia Kazan, Warner Bros. Pictures e Charles K. Feldman Group, 1951.

*Ultimo tango a Parigi*, diretto da Bernardo Bertolucci, PEA e Artistes Associés, 1972.

*Gli uomini preferiscono le bionde* (tit. originale *Gentlemen prefer blondes*), diretto da Howard Hawks, 20th Century Fox, 1953.

*Un uomo da marciapiede* (tit. originale *Midnight cowboy*), diretto da John Schlesinger, Jerome Hellman Productions, 1969.

*La valle dell'Eden* (tit. originale *East of Eden*), diretto da Elia Kazan, Warner Bros. Pictures, 1955.