



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI
DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI
Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

**Konstantin Stanislavskij e Lee Strasberg:
due maestri a confronto**

Relatrice: Prof.ssa Paola Degli Esposti

Laureando: Massimo Filoso

Matricola: 1231075

Anno Accademico 2021/2022

INDICE

Introduzione	3
Capitolo I: Stanislavskij e il Sistema	5
1. La riviviscenza.....	9
2. La personificazione.....	23
3. Il metodo delle azioni fisiche.....	31
Capitolo II: Strasberg e il Metodo	38
1. Cenni storici e biografici.....	38
2. Una suddivisione del Metodo.....	42
3. Il Metodo e il Sistema a confronto.....	59
Bibliografia	63

INTRODUZIONE

La tesi prende in esame due tra i più famosi sistemi di training attoriale del mondo: il Sistema Stanislavskij e il Metodo Strasberg. Si tratta di due percorsi di formazione dell'attore mirati allo sviluppo della cosiddetta "recitazione immedesima" che, in parte a causa di questo obiettivo comune, in parte perché nel suo lavoro Strasberg prende a piene mani dall'operato di Stanislavskij, risultano estremamente simili tra loro. Tuttavia, obiettivo del seguente testo è stato soprattutto quello di evidenziare, oltre che i numerosi elementi di contatto, anche i diversi punti di divergenza fra questi due sistemi attoriali, al fine di meglio comprendere se esista una reale differenza sostanziale tra questi due sistemi e, in caso affermativo, in che cosa essa consista.

Per raggiungere questo obiettivo si è dedicata la prima parte dell'elaborato ad una sintetica, seppur il più esaustiva possibile, esposizione del Sistema Stanislavskij. Premessa fondamentale è stata quella di evidenziare come il Sistema presenti essenzialmente due anime: una legata al *Lavoro dell'attore su stesso*, incentrata sulle tecniche per indurre la riviviscenza e arrivare poi alla personificazione, l'altra legata al *Lavoro dell'attore sul personaggio*, in cui viene introdotto per la prima volta il metodo delle azioni fisiche. Dopo aver evidenziato come queste due diverse anime siano riconducibili a specifici e rilevanti episodi della vita artistica di Stanislavskij, si sono esposti in maniera più sistematica gli elementi che compongono il Sistema.

Nella prima fase del *Lavoro dell'attore su se stesso*, in cui Stanislavskij si concentra sulla riviviscenza, il pedagogo russo spiega che questa può essere raggiunta dall'attore attraverso una serie di psicotecniche, ovvero azioni mentali cosce e volontarie, volte a stimolare il subconscio dell'interprete e fargli credere davvero a ciò che sta accadendo in scena. Volendo citare solo le più importanti e note tra le psicotecniche da lui considerate, Stanislavskij tratta qui ad esempio dell'azione fondata e utile, del magico se e delle circostanze date, del cerchio dell'attenzione, della segmentazione, del super-compito e della memoria emotiva.

La seconda grande sezione del *Lavoro dell'attore su se stesso* è dedicata alla personificazione. Qui l'obiettivo messo a fuoco non è più solamente far rivivere la parte all'attore, ma anche fare in modo che egli sia in grado di esprimersi esteriormente in maniera efficace. Infatti, se durante la fase della riviviscenza il lavoro si concentra sulla sfera interiore e, in un certo senso, psicologica dell'attore, ora il focus si sposta principalmente sull'apparato esteriore, ovvero il corpo. Dopo aver sviluppato la necessaria abilità di rilassarsi, l'attore deve dedicarsi ad una serie di attività ginniche e vocali mirate a sbloccare le potenzialità espressive

del suo apparato motorio. Non solo: l'interprete deve prendere confidenza con i concetti di sottotesto, pause logiche/psicologiche e tempo-ritmo, interiore ed esteriore.

Con il *Lavoro dell'attore sul personaggio* il regista russo rivede la sua teoria. Si tratta di un'opera la quale, pur nella sua incompiutezza – il lavoro viene edito postumo a partire dagli appunti di Stanislavskij –, lascia intravedere la volontà da parte del maestro moscovita di un ribaltamento del suo Sistema. Se nel *Lavoro dell'attore su se stesso* si è assistito ad un tentativo di far abbandonare il corpo ai moti dell'anima, ora la tendenza viene invertita: è l'azione esterna a determinare il sentimento interno. Infatti, a caratterizzare questa fase del lavoro stanislavskiano è il cosiddetto "metodo delle azioni fisiche", diviso in quattro momenti: conoscenza, riviviscenza, personificazione e forza comunicativa (sulla quale però il pedagogo non giunge ad un'elaborazione).

La seconda parte della tesi è invece dedicata al lavoro di Lee Strasberg. Dopo aver chiarito in che modo egli sia venuto a contatto con gli insegnamenti stanislavskiani, si è proceduto ad una sintetica presentazione del Metodo, in maniera non dissimile da quanto fatto per il Sistema Stanislavskij.

Il *Method Acting* può essere diviso in due grandi sezioni. Una prima parte in cui si prevede che gli attori, attraverso una variegata serie di esercizi, sviluppino quattro fondamentali abilità, le quali rappresentano anche i pilastri del Metodo Strasberg – il rilassamento, la concentrazione, la memoria dei sensi e la memoria emotiva – e una seconda parte in cui invece gli attori, pur continuando a lavorare sui quattro elementi fondamentali del Metodo tramite esercizi resi sempre più complessi, iniziano a lavorare su delle vere e proprie scene. Queste sono affrontate come materiale di studio e sperimentazione, e non come materiale da presentare davanti ad un pubblico o in un qualsiasi contesto professionale. Poiché nel suo *Songo di una passione* lo stesso Strasberg impiega gli esercizi proposti all'Actors Studio come strumento principale di illustrazione del Metodo, in questa parte dell'elaborato se n'è offerta una campionatura a fini esplicativi.

Nel corso di quest'ultima parte della disamina si è ritenuto utile e necessario puntualizzare quali aspetti della pedagogia strasberghiana siano in perfetto accordo con quella di Stanislavskij e quando invece le due divergano. Per esempio, i due maestri non sono perfettamente sovrapponibili nell'indicare le cause della comparsa dei punti di tensione nel corpo di un individuo, e quindi nemmeno nel procedimento per affrontare tali irrigidimenti nel corso della formazione attoriale. Ancora, Strasberg e Stanislavskij sono in evidente disaccordo circa l'annosa questione della memoria emotiva, contrasto che si rifletterà emblematicamente su un particolare episodio della vita di Strasberg, quello dell'abbandono del Group Theatre nel 1937. Si è cercato così di porre in rilievo i diversi punti di contatto tra i due maestri, dall'altra i punti di divergenza – pochi, ma molto significativi – i quali, a nostro avviso, costituiscono un mezzo fondamentale per meglio comprendere il pensiero sia di Konstantin Stanislavskij che di Lee Strasberg.

CAPITOLO I

Stanislavskij e il Sistema

Il Sistema presenta sostanzialmente due anime. Da una parte vi è quella del *primo* Stanislavskij, che trova la sua espressione letteraria nel *Lavoro dell'attore su se stesso*; dall'altra vi è quella del *secondo* (o dell'*ultimo*) Stanislavskij, la quale è rappresentata dal secondo tomo che compone il Sistema: il *Lavoro dell'attore sul personaggio*.

Sebbene queste due anime, così come i testi che le rappresentano, riportino non poche differenze tra loro, sia dal punto di vista contenutistico che formale, non devono essere concepite come la negazione l'una dell'altra. Ciò sarebbe legittimo nel caso in cui si guardasse al Sistema Stanislavskij come ad un manuale pratico o come ad una sorta di lista di esercizi che porterebbero in qualche modo ad una recitazione efficace.

Ma il Sistema è qualcosa di diverso: è un processo di ricerca che non si è mai fermato e che ha conosciuto fin dal suo inizio, risalente all'apertura del Primo Studio, il contributo di più personalità oltre a Stanislavskij: Suler, Vachtangov e Michael Čechov. È un percorso al quale è estremamente utile approcciarsi per chiunque si interessi di recitazione, sia dal punto di vista teorico che pratico, ma che, come tutti i percorsi non ancora battuti, non risulta essere privo di ripensamenti e, talvolta, di contraddizioni. Si tratta di un viaggio che non ha mai conosciuto una reale conclusione, poiché Stanislavskij proseguì nella sperimentazione fino agli ultimi giorni della sua vita.

Proprio per questo motivo, ciò che Stanislavskij afferma nel secondo tomo del suo Sistema può sembrare in larga parte una contraddizione, se non una vera e propria negazione di quanto detto in precedenza. Ma si tratterebbe di un'interpretazione degli scritti del maestro moscovita, se non errata, quantomeno incompleta. Il *Lavoro dell'attore sul personaggio* non è una negazione del Sistema, ma più che altro una riscrittura. Ciò che viene introdotto e trattato nel *Lavoro dell'attore su se stesso*, ovvero gli elementi fondamentali della riviviscenza, così come la necessità di un training fisico che dia accesso ad una corretta espressione di voce e corpo, non viene cancellato dal *Lavoro dell'attore sul personaggio*, ma ridimensionato e ricollocato all'interno del metodo delle azioni fisiche (il quale costituisce la vera novità rispetto al passato). In questo senso, si può dire che Stanislavskij reinventi il Sistema, ma senza ricrearlo da zero.

Volendo essere più specifici: il primo Stanislavskij corrisponde ad un periodo di ricerca e sperimentazione che si colloca «tra il 1906 e il 1917, tra lo “Scoglio in Finlandia” e la “Tragedia del Villaggio Stepančikovo”»¹.

¹ FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore su di sé*, Roma-Bari, Laterza, 2015, p. 46.

Con “Scoglio in Finlandia” ci si riferisce ad un evento molto problematico nella vita artistica (ma anche in quella privata) del maestro: in seguito ad una tournée del Teatro d’Arte in Germania e nell’Europa Centrale che riscosse un successo clamoroso, Stanislavskij ritornò a Mosca con la sua compagnia ed entrò in una profonda crisi. «Le sue regie e la sua recitazione diventarono incostanti. Stanislavskij spiegava che certe sere trovava facilmente la sua ispirazione, mentre altre volte si sentiva completamente vuoto»². I suoi colleghi e amici gli consigliarono quindi di prendersi una vacanza e lui fu d’accordo con loro. Si trasferì dunque con la moglie in una casa in riva al mare, in Finlandia.

Lì Stanislavskij trascorse tre mesi in cui riflesse a lungo sulla crisi, professionale e personale, che lo aveva colpito:

Recitare, nonostante la fama internazionale del Teatro d’Arte e nonostante i suoi personali successi, era diventato un lavoro tedioso e vuoto. Nella tournée tedesca la sua recitazione si era spesso risolta in una gestualità incerta e affettata, nell’uso di espressioni false, nel ricorso a tutti i trucchi che poteva cavare dal suo sperimentato mestiere. L’inerzia emotiva lo dominava durante le prove e sulla scena aveva finito per indebolire tutte le sue interpretazioni [...]. Proprio come uno sprovveduto attore dilettante Stanislavskij ricominciò a provare davanti allo specchio. [...] E la cosa peggiore di tutte era la totale incomprensione e l’assoluto disinteresse tanto della compagnia quanto del pubblico per quello che stava capitando³.

In altre parole: Stanislavskij si era accorto che, nonostante il successo che riscuotevano le sue interpretazioni, la loro buona riuscita non era più dovuta ad un’organica fusione con il personaggio, ma solo alla *memoria muscolare*, tanto da affermare che «i ricordi, le vive emozioni che giustificavano quelle azioni, sono perduti»⁴.

Iniziò quindi a pensare ad un modo per risolvere questi problemi. Dopo aver rivisto i suoi appunti e aver riflettuto nel corso di lunghe passeggiate, trovò la soluzione da principio in quello che lui chiamò: «stato d’animo creativo»⁵, ovvero uno stato involontario causato dall’ispirazione in cui l’attore era al contempo rilassato, ma anche pieno di energia concentrata; un’aura particolare, in cui l’attore era totalmente assorbito dall’evento teatrale e nella quale poteva recitare con straordinaria efficacia in maniera quasi inconscia⁶.

Stanislavskij si domandò quindi se fosse mai possibile provocare volontariamente un simile stato d’animo, senza rimettersi ai capricci dell’ispirazione, la quale a volte appariva spontaneamente e altre volte no. Giunse alla conclusione che l’unico modo per farlo era che l’attore credesse a tutto ciò che accadeva sulla scena. Per farlo doveva necessariamente

² MEL GORDON, *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d’Arte alle tecniche dell’Actors Studio*, con un saggio di Claudio Vicentini, Venezia, Marsilio, 1992, p. 36.

³ *Ivi*, p. 37.

⁴ FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., p. 12.

⁵ MEL GORDON, *Il sistema di Stanislavskij [...]*, cit. p. 37.

⁶ *Ibidem*.

«Sentire la verità della scena “come se” fosse la verità». Era solo l'inizio, poiché «ad attivare per via tecnica questo “come se”, Stanislavskij dedicherà gran parte della sua ricerca sul “sistema”, cercando di indurre prima di tutto “l'anima a credere”»⁷.

Si trattava, a tutti gli effetti della nascita del Sistema, nonché dell'inizio della prima fase dello stesso, quella che noi abbiamo definito del *primo* Stanislavskij, una fase che, tuttavia, si vedrà ulteriormente suddivisa a sua volta «in un periodo della reviviscenza, centrato prevalentemente sulle tecniche per rivivere i sentimenti, e un periodo della personificazione, centrato prevalentemente sulle tecniche per esprimere fisicamente i sentimenti rivissuti»⁸. A questa distinzione risponde anche la divisione del libro sul sistema, la quale dà conto di questa suddivisione del periodo di ricerca. Il *Lavoro dell'attore su se stesso* è infatti organizzato in due grandi sezioni: la prima dedicata alla *riviviscenza*, la seconda alla *personificazione*.

Questa prima fase di sviluppo teorico del Sistema incontrerà la sua fine, come già anticipato, nel 1917 con la già citata “Tragedia del *Villaggio Stepančikovo*”. Con questa espressione si indica un evento che «fu il drammatico punto di svolta tra un modo di operare affidato alla reviviscenza, e una nuova via in cui fosse il “corpo che vive” ad indurre l'anima a credere»⁹.

Era l'11 gennaio 1916 quando cominciarono le prove per lo spettacolo del *Villaggio Stepančikovo* di Dostoevskij. Stanislavskij era da poco reduce da *Mozart e Salieri* di Puškin: «Quello spettacolo gli aveva dimostrato che non basta che “l'anima creda”; e gli aveva fatto intuire anche la decisiva importanza della musica, o di un suo equivalente funzionale»¹⁰. Pertanto, per la nuova parte, Stanislavskij fece una variazione rispetto a quello che era diventato il suo modo di procedere: decise di porre l'accento sull'azione, sebbene la dipendenza dallo stato emozionale restasse fondamentale: «Per ogni più piccola sezione della parte, Stanislavskij cercò di immergersi a fondo nelle “circostanze date” del personaggio, e solo come risposta alla domanda su come avrebbe agito lui, l'attore, far scaturire l'azione»¹¹.

Per un anno intero Stanislavskij lavorò alla sua parte e a quella del collega Moskvina, ma senza successo. Nel febbraio 1917 arrivò ad intervenire addirittura Nemirovič-Dančenko, in quanto direttore del Teatro d'Arte, al fine di salvare lo spettacolo. Ma «alla prova generale del 28 marzo 1917 Stanislavskij non ce la fece quasi a portare a termine la rappresentazione, tanto grande era lo sforzo di vivere continuamente dentro il mondo del personaggio»¹². A Stanislavskij venne quindi tolta la parte e affidata ad un altro attore.

Quello che avvenne fu «lo scontro tra un “sistema” che cominciava ad irrigidirsi sul primato dell’“anima che crede”, ed un “sistema” che invece si disponeva a rinunciare a un tale

⁷ FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., p. 12.

⁸ *Ivi*, p. 46.

⁹ *Ivi*, p. 13.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

primato, per assicurare l'obiettivo essenziale»¹³. In altre parole, si incrinava il primato della riviviscenza, in favore di altre strade, che pur tenessero ben presente e anzi valorizzassero le scoperte fatte finora, ma approdando a lidi diversi.

In seguito a questo evento professionalmente drammatico avvenne infatti quella che Ruffini nel suo saggio chiama la «Rivoluzione della musica»¹⁴. Si tratta di una sorta di anello di congiunzione che lega il “primo” Stanislavskij all'ultimo e di conseguenza il *Lavoro dell'attore su se stesso* al *Lavoro dell'attore sul personaggio*. Essa trova il suo embrione fin dal 1914-15, con il problematico allestimento di *Mozart e Salieri*. È proprio per questo motivo che all'interno del *Lavoro dell'attore su se stesso* si può ritrovare un lungo capitolo dedicato al tempo-ritmo nella sezione dedicata alla personificazione. Tuttavia, essa si affermerà solamente «tra il 1918 e il 1922, con l'esperienza dello Studio operistico al Bol'šoj»¹⁵ e risulterà essere ben più di una tecnica finalizzata alla personificazione. Anzi, ne sarà a tutti gli effetti il superamento. Come si vedrà, Stanislavskij scoprirà innanzitutto che esiste, in generale, una corrispondenza tra tempo-ritmo, stato d'animo e azione fisica¹⁶. Una corrispondenza tale per cui, imponendo il giusto tempo-ritmo dall'esterno al proprio corpo, ovvero svolgendo le azioni sul palco in maniera logica e coerente, è possibile influenzare positivamente il processo di riviviscenza.

In quest'ottica, il capitolo dedicato al tempo-ritmo all'interno del *Lavoro dell'attore su se stesso* introduce un palese ribaltamento del Sistema: il lavoro dell'attore non è più un percorso che va dall'interno verso l'esterno, ma anche dall'esterno verso l'interno. La «Rivoluzione della musica»¹⁷, come la definisce Ruffini, funge quindi da collegamento tra il *Lavoro dell'attore su se stesso* e il *Lavoro dell'attore sul personaggio*. Infatti, la reale novità dell'ultimo Stanislavskij rispetto al primo, del *Lavoro dell'attore sul personaggio* rispetto al *Lavoro dell'attore su se stesso*, è proprio il primato dell'azione fisica. In questa seconda fase, che corrisponde ad un periodo di ricerca che va dalla “Tragedia del Villaggio Stepančikovo” e dalla rivoluzione della musica fino alla morte di Stanislavskij, a predominare è proprio il cosiddetto “metodo delle azioni fisiche”.

Laddove nel *Lavoro dell'attore su se stesso* la strada era condotta dall'interno verso l'esterno, dalla riviviscenza all'espressione, nel *Lavoro dell'attore sul personaggio* il percorso procederà dall'esterno verso l'interno, ovvero dalle azioni fisiche al sentimento. Tuttavia, è necessaria una precisione: Stanislavskij non riuscì mai davvero a completare questo secondo tomo:

¹³ *Ivi*, pp. 14-15.

¹⁴ *Ivi*, p. 76.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 78.

¹⁷ *Ivi*, p. 78.

Alla sua morte nel 1938, il libro ancora non esisteva. Era un ammasso di fogli senza ordine con qualche data e molte note a margine. [...] Un caos, soprattutto se confrontato con le due parti, organiche, ben strutturate [...] del lavoro del “Lavoro dell’attore su se stesso”. Un caos che negli anni non è diminuito. Uscì nel 1957 a Mosca, quarto volume della “Raccolta di opere in otto volumi” [...] con un sottotitolo che evidenzia il disagio dei curatori: “Materiali per un libro”¹⁸.

Il quadro del Sistema che si può ricavare dal tomo del *Lavoro dell’attore sul personaggio*, dunque, non è tanto qualcosa di leggibile e riscontrabile, quanto piuttosto di deducibile.

1. La riviviscenza

L’intenzione originaria di Stanislavskij, quando cominciò a pensare al Sistema durante il suo ritiro in Islanda, era riuscire a trovare una via che permettesse all’attore di entrare nel cosiddetto «stato d’animo creativo»¹⁹:

Il pubblico avvertiva che in questi attori c’era qualcosa di diverso. Apparivano rilassati eppure erano pieni di un’energia concentrata e, completamente assorbiti dall’evento teatrale, recitavano con una disinvoltura e una vivacità che rendevano le loro interpretazioni straordinariamente efficaci. La recitazione di questi attori ricordava a Stanislavskij la concentrazione e il coinvolgimento totale dei bambini intenti a costruire castelli di sabbia, uno stato d’animo simile a quello del pittore che sta per terminare un quadro [...].

Stanislavskij chiamò questa condizione di ispirazione artistica “stato d’animo creativo”²⁰.

Ben presto capisce che l’unico modo che l’attore ha per attivare la sua ispirazione e raggiungere il suddetto stato d’animo creativo è «credere a tutto ciò che avviene intorno a lui e principalmente a ciò che egli stesso fa. Ma si può credere soltanto alla verità. Perciò è necessario sentire continuamente questa verità»²¹. In altre parole, l’attore dev’essere in grado di ricreare la verità in scena e deve crederci fermamente. Soltanto in questo modo è possibile stimolare la tanto agognata ispirazione: pertanto, l’aspirazione del Sistema non potrà che essere quella di «riportare la scena alle leggi della natura: obiettivo del sistema è creare nell’uomo in scena una “seconda natura”. Natura, perché l’attore in condizione creativa non è

¹⁸ KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell’attore sul personaggio*, a cura di Fausto Malcovati, con prefazione di Giorgio Strehler, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. XI

¹⁹ MEL GORDON, *Il sistema di Stanislavskij [...]*, cit. p. 37.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., p. 12.

diverso dall'uomo in natura; ma seconda, perché in scena la natura dev'essere ricostruita attraverso il lavoro su se stessi»²².

Se per raggiungere la vera ispirazione l'interprete deve credere davvero a ciò che avviene riproducendo in scena una verità a cui lui creda: «un attore non può esprimere efficacemente sulla scena ciò che non prova effettivamente nel suo animo»²³. Si tratta del principio cardine di tutto il Sistema, nonché anche delle sue interpretazioni e riscritture successive (come quella che ne darà Strasberg). Rimarrà valido, solido e costante per tutto il periodo di ricerca di Stanislavskij, fino alla sua morte, passando quindi anche attraverso il metodo delle azioni fisiche, che caratterizza il *Lavoro dell'attore sul personaggio*, e rappresenta a tutti gli effetti la *conditio sine qua non* per parlare del Sistema Stanislavskij.

Tuttavia, quello su cui nel tempo divergeranno gli eredi di Stanislavskij (nonché, in un certo senso, lui stesso) sarà sul *come* possa l'attore provare qualcosa di effettivamente vero. Ci si domanderà anche come ricreare la verità in scena e come raggiungere la cosiddetta *riviviscenza*, definita come l'arte di rivivere davvero i pensieri, i sentimenti e le emozioni del personaggio. Ci si chiederà poi quale possa essere il lavoro che l'attore è tenuto a svolgere su sé stesso per raggiungere tali risultati.

La risposta a queste problematiche viene data per la prima volta da Stanislavskij nella prima parte del *Lavoro dell'attore su se stesso* intitolata «il metodo per attuare i sentimenti»²⁴, in cui definisce cosa sia la riviviscenza e cosa voglia dire “recitare nel modo giusto”:

Vuol dire: pensare, volere, desiderare, agire, esistere sul palcoscenico, nelle condizioni di vita di un personaggio e all'unisono col personaggio, regolarmente, logicamente, coerentemente e umanamente. Appena l'attore ha raggiunto tutto questo comincia ad avvicinarsi alla parte e compenetrarsene. Questo significa “rivivere una parte”. Questo processo e la parola che lo definisce “riviviscenza”, hanno nella nostra scuola un'importanza assoluta²⁵.

Insomma, la riviviscenza sembra essere un processo che consente all'attore di evocare, sentire e quindi, a tutti gli effetti, rivivere i pensieri, i sentimenti e le emozioni del personaggio che deve interpretare, in modo tale da arrivare ad agire e pensare in maniera coerente con esso. La riviviscenza si configura pertanto come un punto cardine all'interno del Sistema Stanislavskij.

In aggiunta, è necessario specificare che «uno dei fondamenti dell'arte della riviviscenza è: “Creazione del subcosciente della natura, attraverso la psicotecnica cosciente

²² FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., p. 46.

²³ CLAUDIO VICENTINI, *Le avventure del Sistema negli Stati Uniti*, in MEL GORDON, *Il sistema di Stanislavskij [...]*, cit., p. 187.

²⁴ KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri, prefazione di Fausto Malcovati, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 5.

²⁵ *Ivi*, pp. 20-21.

dell'attore"»²⁶. In sintesi, vi è l'idea che sia il subconscio, o inconscio (nel Sistema i due termini sono sinonimi), la fonte reale di ogni ispirazione attoriale, il reale motore del già citato stato d'animo creativo. Questa forza inconscia che dà accesso alla vera ispirazione è definita «forza creativa subcosciente»²⁷. È grazie a quest'ultima che l'attore è in grado di sentire davvero un sentimento, credere per davvero a ciò che avviene sulla scena, venire completamente trasportato dal suo personaggio. In altre parole: è per merito della forza creativa inconscia se l'attore è in grado di *rivivere la parte*.

Questa forza, la quale si potrebbe definire tranquillamente ispirazione, è comune a tutti gli artisti: gli scrittori la usano per i loro racconti, i poeti per trovare la combinazione di parole che renda giustizia ai loro versi, i pittori per decidere in che modo stendere il colore sulla tela, ecc. Tuttavia, l'ispirazione, pur nella sua incredibile potenza creatrice, presenta un difetto enorme: al suo stato naturale, essa agisce in maniera involontaria. A volte arriva e altre no, in maniera del tutto imprevedibile. Questo non risulta essere un problema eccessivamente grave per artisti come i pittori, i poeti, gli scrittori, ecc., i quali, per la natura della loro arte, hanno la possibilità di prendersi il tempo che occorre per dar vita alle loro opere. Ma ciò non può essere certo valido per gli attori, i quali devono essere in grado di evocare la loro ispirazione in un orario specifico e continuare a farla lavorare per tutta la durata dello spettacolo.

Stanislavskij, dunque, si pose l'obiettivo di trovare un modo per stimolare la "forza creativa subcosciente" in maniera volontaria, così che potesse in qualche modo funzionare a comando. Giunse presto alla conclusione che l'unico modo per arrivare a questo risultato era stimolare l'inconscio. Ma operare sul subconscio in maniera diretta risultò impossibile. Stanislavskij giunse quindi alla conclusione che l'unico modo per stimolare l'inconscio fosse per via indiretta, tramite la coscienza.

In altre parole, il regista moscovita ideò una serie di psicotecniche coscienti, le quali assieme andassero a costituire la macro-tecnica della riviviscenza stessa, che potevano agire indirettamente sul subconscio, stimolandolo e inducendolo a far lavorare la forza creativa subcosciente.

Precisando meglio, la riviviscenza consiste nell'apprendimento e nella messa in pratica di più strumenti, definiti anche psicotecniche appunto, le quali, sebbene vengano presentate e studiate separatamente nella prima sezione del *Lavoro dell'attore su se stesso*, nell'atto recitativo vanno utilizzate tutte assieme in una perfetta armonia, nonché, in parte, inconsciamente.

Il primo di questi strumenti è proprio l'*azione fondata e utile*.

²⁶ *Ivi*, p. 19.

²⁷ *Ivi*, p. 20.

Bisogna innanzitutto partire dal presupposto che «sulla scena bisogna agire. Azione, attività. Ecco su cosa si basa l'arte drammatica, l'arte dell'attore»²⁸. Non dev'esserci mai un singolo momento in cui sia presente in scena un interprete che non sta facendo nulla.

Tuttavia, non bisogna cadere in facili fraintendimenti: questo non vuol dire che l'attore si deve muovere in continuazione, tutt'altro. Il senso è che, anche quando l'attore rimane immobile in mezzo al palco senza dire una parola, in realtà sta agendo. Solo che la sua non è un'azione *esteriore*, fisica, ma un'azione *psichica*, che cioè avviene all'interno della sua mente:

L'immobilità di una persona che siede in scena, non vuol dire passività [...] tu puoi essere immobile e, nello stesso tempo, in piena azione, solo che non è esterna, fisica, ma interiore, psichica.

Non solo: ma l'immobilità fisica spesso deriva da un'intensa azione interiore. [...] «in scena si deve sempre agire. Interiormente ed esteriormente»²⁹.

A prescindere che l'azione sia interiore o esteriore, essa dev'essere sempre giustificata. Come afferma Torcov (alter-ego letterario del Stanislavskij maestro nel *Lavoro dell'attore su se stesso*) rimproverando Marija, una sua allieva:

Non si corre a vanvera sul palcoscenico – continua Torcov – [...] non si corre per correre, o si soffre per soffrire. In scena non si agisce, così, per la smania di agire, bisogna che l'azione sia «fondata» e «utile»». [...]

L'azione vera – precisa Torcov – è proprio quella fondata e corrisponde a uno scopo³⁰.

In altre parole, quando un attore agisce in scena deve fare in modo che la sua azione non sia mai gratuita o imitativa. Al contrario: l'azione dev'essere per lui motivata da una precisa intenzione e da un preciso scopo. Ciò darà vita ad un'azione che sarà logica e coerente, e pertanto vera.

Per costruire un'azione fondata si deve ricorrere al *magico se*³¹. In sostanza esso prevede di «guardare alla finzione scenica “come se” fosse realtà»³² e dunque agire di conseguenza. Tuttavia, il *se* risulta una psicotecnica piuttosto debole se non si lega ad un altro concetto fondamentale del Sistema Stanislavskij: le *circostanze date*. Queste

sono l'intreccio della commedia, i fatti, gli avvenimenti, l'epoca, il momento e il posto dell'azione, le condizioni di vita; la nostra interpretazione personale, di attori e di registi, quello che abbiamo aggiunto

²⁸ *Ivi*, p. 42.

²⁹ *Ivi*, p. 42.

³⁰ *Ivi*, p. 44.

³¹ *Ivi*, p. 50.

³² FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., p. 47.

all'opera. La messa in scena, l'allestimento, le scene e i costumi, l'arredamento, le luci, i suoni e i rumori [...] tutto quello insomma che si offre all'attore perché ne tenga conto nel suo processo creativo³³.

Detto in altri termini, per un attore le circostanze date sono gli ambienti, gli avvenimenti e, in generale, le situazioni in cui si viene a trovare il personaggio da interpretare.

Unendo i concetti di *magico se* e *circostanze date* si arriva al quesito che l'attore deve porsi quando affronta una parte, e costituisce la prima vera e propria psicotecnica fondamentale della riviviscenza: *se mi ritrovassi nelle circostanze del personaggio, che cosa farei io?* La risposta a questa domanda corrisponde ciò che l'attore deve svolgere in scena.

Volendo fare un esempio concreto:

“Se quello che si è precipitato alla porta fosse stato un pazzo, se fossi stato con i miei compagni alla festa di Marija, se la serratura fosse guasta e non si potesse chiudere la porta a chiave, se fosse necessario barricarla, eccetera, eccetera..., che cosa avrei fatto, come avrei agito?”.

Questo interrogativo desterà immediatamente la vostra dinamica interiore. Rispondetegli con un'azione³⁴.

Quanto più specifica è la definizione delle circostanze date, tanto più precisa e coerente sarà la risposta dell'attore, e dunque l'azione in scena. Bisogna infatti evitare sempre le azioni o i sentimenti generici, poiché essi danno vita ad una recitazione imitativa, e quindi finta.

In questo processo è essenziale l'utilizzo dell'*immaginazione*. Al suo uso corretto ed efficace è dedicato un intero capitolo nella prima sezione del *Lavoro dell'attore su se stesso*. L'immaginazione è uno strumento di primaria importanza nelle mani di un attore: è tramite essa, infatti, che l'attore è in grado di ricreare nella sua mente le circostanze date dall'opera, anche (e soprattutto) quelle non specificate dall'autore:

[Torcov] A che serve, secondo te, all'attore, la fantasia?

[Paša] A che serve? A creare il “se” magico e le “circostanze date”» [...]

[Torcov] Ma non li ha creati già l'autore senza bisogno di noi? La commedia è una finzione [...]

Ma l'autore dice tutto quello che un attore deve sapere della commedia? [...] È possibile, in un centinaio di pagine, dare un quadro completo della vita di tutti i personaggi? O non ne resta un bel po' da indovinare?³⁵

Gli autori di opere teatrali, infatti, tendono a lasciare un certo margine di incertezza circa determinati aspetti dell'opera. Per esempio, di rado si preoccupano di chiarire cosa avvenga o cosa faccia un personaggio finché è fuori scena, o cosa avvenga prima dell'inizio

³³ KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 55.

³⁴ *Ivi*, pp. 55-56.

³⁵ *Ivi*, p. 61.

della commedia, se non in termini estremamente generici. Stessa cosa vale per le azioni che avvengono in scena o per gli stati d'animo dei personaggi. A ciò l'autore spesso dedica solo poche e scarse didascalie, come «si alza», «cammina agitato», «muore». È necessario che con l'ausilio dell'immaginazione l'attore colmi i vuoti del testo:

Tutto questo dev'essere approfondito e completato dall'attore. Solo così tutto quello che viene dato dall'autore, dal regista e dai suoi collaboratori, comincia a vivere, e commuovere sia chi crea in scena, sia chi assiste in sala. [...]

In questo lavoro la nostra migliore "alleata" è l'immaginazione, con il "se magico" e le "circostanze date". Essa non solo completa ciò che è lasciato in sospeso dall'autore, dal regista e dagli altri, ma anima il lavoro di chiunque collabori a uno spettacolo³⁶.

Tuttavia, affinché risulti efficace, è necessario che l'immaginazione rispetti certi criteri. Innanzitutto, essa dev'essere logica e consequenziale: «Nella natura (salvo qualche piccola eccezione) tutto è logico e conseguente, e così devono essere le finzioni dell'immaginazione»³⁷. In secondo luogo, dev'essere precisa e dettagliata. Una fantasia generica non potrà che produrre una recitazione generica, imitativa, la quale, nella peggiore delle ipotesi, potrebbe scadere nella recitazione di mestiere e nell'utilizzo di clichés (considerati da Stanislavskij il male del teatro)³⁸.

Al fine di evitare questo risultato,

tutto quello che inventa l'immaginazione deve essere giustificato e fissato punto per punto. Le domande "chi, quando, dove, perché, a che scopo, come" che ci rivolgiamo per risvegliare l'immaginazione ci aiutano a creare un quadro sempre più preciso della vita falsa e immaginaria che cerchiamo.

L'attore deve insomma porsi moltissime domande riguardo alle circostanze dell'opera, cercando di approfondirne sempre di più la conoscenza.

L'attore non si deve preoccupare di approfondire solamente i dettagli delle proprie scene, ma anche quelli relativi ai punti salienti della vita del proprio personaggio (quindi anche prima e dopo la diegesi dell'opera), nonché quelli relativi all'ambiente in cui esso vive. La precisione porterà così a quella che è la terza caratteristica fondamentale dell'immaginazione attoriale: la capacità di provocare nell'interprete un impulso all'azione:

Ricorrete alla solita domanda: "Che cosa farei se la mia invenzione diventasse realtà?". Voi sapete già per esperienza che per una particolare attitudine della vostra natura artistica, siete portati a rispondere a questa domanda con l'azione. L'azione, a sua volta, è un ottimo incentivo all'immaginazione. Non

³⁶ *Ivi*, p. 62.

³⁷ *Ivi*, p. 68.

³⁸ *Ivi*, p. 27, 30.

importa che l'azione si realizzi subito, e resti temporaneamente un impulso non soddisfatto. Conta che esso sia provocato, e che noi lo sentiamo non solo psichicamente ma anche fisicamente. È una sensazione che rafforza la finzione³⁹.

È così importante questo aspetto dell'immaginazione che Torcov/Stanislavskij arriva ad affermare che: «ogni nostro movimento, ogni parola in scena, devono essere il risultato della vita verosimile dell'immaginazione»⁴⁰. La fantasia dell'attore deve dunque lavorare non soltanto in una fase preliminare del lavoro (quella in cui si immagina la scena per come potrebbe/dovrebbe essere), ma anche durante l'atto stesso della recitazione.

Per un'interprete è assai difficile, però, riuscire a stimolare la propria immaginazione in scena se egli non possiede una perfetta padronanza della cosiddetta *attenzione scenica*. Con questo termine ci si riferisce alla capacità dell'attore di direzionare la sua attenzione durante la sua interpretazione. Si tratta di un'abilità fondamentale, soprattutto quando si recita, come normalmente accade, davanti ad un pubblico:

È incredibile come l'apparire del buco nero del boccascena riesca a violare ogni senso di intimità. [...] se si apre la quarta parete, allora la parte più importante, quella verso la quale ti devi sempre voltare, diventa proprio il vuoto del boccascena. È questa quarta parete dalla quale ti guardano che devi badare sempre⁴¹.

Il buco nero del boccascena, e gli occhi degli spettatori che vi si celano dietro, costituiscono quindi un elemento destabilizzante per l'attore, poiché lo agitano e lo distraggono, riducendo l'efficacia della sua interpretazione. È necessario trovare quindi un modo per non prestare attenzione a questi elementi di disturbo, nonostante si debba al contempo recitare rendendo chiaro ogni gesto al pubblico che guarda): «Come “non prestare attenzione” al buco nero del boccascena? “Prestando attenzione” a un oggetto dentro la scena. [...] L'oggetto al quale badare per non badare al pubblico è il “cerchio d'attenzione”»⁴². Il *cerchio d'attenzione* è il modo in cui Stanislavskij indica sostanzialmente la zona del palco nella quale si deve direzionare la propria attenzione. Esso è composto da una serie di punti focali, definiti anche come «oggetti-punto⁴³», poiché rappresentano gli oggetti importanti per il personaggio, ai quali l'attore deve prestare particolare attenzione. L'interprete, continuando a spostare la sua attenzione da un punto focale all'altro, va a creare una sorta di cerchio, il quale si può allargare e restringere a seconda del numero e della collocazione dei suddetti *oggetti punto* sul palco.

³⁹ *Ivi*, p. 82.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ivi*, p. 83-84.

⁴² FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., p. 54.

⁴³ KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 88.

Questi ultimi possono essere di due tipi: da una parte ci sono gli oggetti punto *reali* (una lampada, una lettera, un compagno attore, ecc.), dall'altra ci sono gli oggetti punto *immaginari*.

Sono proprio questi ultimi ad essere particolarmente problematici:

La difficoltà sta nel fatto che gli oggetti della vita immaginaria sono instabili e spesso inafferrabili. Se il mondo sensibile, materiale che ci circonda sulla scena esige un'attenzione ben allenata, gli instabili oggetti dell'immaginazione esigono attenzione ed allenamento centuplicati⁴⁴.

Con questo tipo di oggetti, non si può fare altro che affidarsi al magico se, allenando questa psicotecnica il più possibile.

Direzionare adeguatamente l'attenzione significa guardare e vedere davvero sulla scena e non solo fingere di vedere. Ciò risulta un'abilità fondamentale per l'attore, poiché:

Guardare e ascoltare realmente [...] è di grande aiuto per l'azione reale. Alle motivazioni che provengono dalle circostanze date e dalla vita interiore dell'attore, si aggiungono quelle derivanti dalla "realtà" della scena, tanto più potenti ed efficaci quanto più l'attore le registra e deve reagirvi in diretta⁴⁵.

Un'altra psicotecnica essenziale all'attore per condurre efficacemente le sue azioni è la *segmentazione*, ossia la divisione della scena in *sezioni e compiti*. Secondo Stanislavskij, «l'errore della maggior parte degli attori è di non preoccuparsi dello scopo e dello sviluppo dell'azione. Mirano diritto alla conclusione e finiscono per recitare solo quella, enfaticamente, cadendo inevitabilmente nel mestiere⁴⁶». Quella che manca in questi casi è una conduzione dell'azione produttiva e funzionale, che cioè venga condotta momento per momento con attenzione.

Per risolvere questo problema il teorico russo propone anzitutto di segmentare l'azione scenica in più segmenti, definiti appunto *sezioni*. Poiché le sezioni corrispondono esse stesse ad azioni, queste ultime si dividono fra *azioni maggiori*, le macro-azioni che compongono un'intera scena, e *azioni ausiliari*, le micro-azioni che unite insieme vanno a comporre l'azione maggiore.

Ma questo non basta. Per ogni sezione è necessario individuare un *compito* che motivi e giustifichi l'azione, rendendola così reale. Ogni singola sezione, condotta in tal modo, acquisisce una certa vitalità. Ciò si deve anche al fatto che la psicotecnica della segmentazione permette all'attore di conquistare la *presenza*:

La segmentazione è, in sostanza, un modo per bloccare il tempo. In virtù della segmentazione, la durata diventa una successione di "momenti di presente". Agendo in modo produttivo e funzionale, l'attore è,

⁴⁴ *Ivi*, p. 100.

⁴⁵ FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., p. 55.

⁴⁶ KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 127.

in ogni momento, “nel presente”. Qui e ora: senza che testa e anima si proiettino nel futuro o, viceversa, si attardino nel passato del corpo in azione⁴⁷.

Sentire e vivere nel presente è dunque un tassello fondamentale nel percorso che porta alla riviscenza e la suddivisione dell’opera in sezioni e compiti gioca un ruolo di primaria importanza in questo processo.

Non meno importante risulta un’ulteriore tecnica, forse fra le più conosciute (e fraintese) di tutto il Sistema: la *memoria emotiva*, quel tipo di ricordo che permette di richiamare alla coscienza eventi del passato e far rivivere all’attore le sensazioni e i sentimenti associati a quelle circostanze. Per spiegare il suo funzionamento, Stanislavskij utilizza un’efficace metafora:

Che cos’è la “memoria emotiva”? Immaginate molte case e dentro una di esse una quantità di stanze e nelle stanze una quantità di armadi, di cassetti con una quantità di scatole e scatolette. Nella scatoletta più piccola ci sono delle perline. Non è difficile individuare la casa, la stanza, l’armadio, il piano. Un po’ più difficile sarà trovare la scatola e la scatoletta con le perline. Ma se vi cade una perline chi la ritroverà? Solo il caso può aiutarci a farci sbattere il naso sopra.

Anche la nostra memoria è un archivio. Anche lì scaffali, scatole e scatolette. Alcune a portata di mano, altre meno⁴⁸.

Si tratta quindi di trovare il ricordo giusto, o lasciare che esso emerga naturalmente. Per spiegare come si possa evocare una simile memoria è necessario prima fare una distinzione. Si può infatti dire che esistano due versioni della memoria emotiva: una versione *estrema* e una versione *ordinaria*, «La prima appartiene alla leggenda di Stanislavskij, la seconda alla sua concreta pedagogia». Nel caso della versione estrema «[...] la memoria emotiva è la capacità di “reagire fisicamente” al semplice ricordo d’un’esperienza viva.»⁴⁹. Un esempio classico è il rossore che appare sul volto di una persona quando ricorda un episodio tremendamente imbarazzante della sua vita. «Se sei capace di impallidire o di arrossire per un ricordo, se hai paura di pensare a una disgrazia passata molto tempo fa, hai la memoria dei sentimenti, la “memoria emotiva”»⁵⁰. In questo senso, si potrebbe dire che la memoria emotiva «è una via immediata alla riviscenza»⁵¹.

Tuttavia, questa versione della memoria emotiva presenta un problema che per Stanislavskij è impossibile trascurare: «A caratterizzare la versione estrema della memoria emotiva sono l’immediatezza della reazione fisica e, preliminarmente, la potenza “elementare”

⁴⁷ FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., p. 58.

⁴⁸ KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell’attore su se stesso*, cit., p. 181.

⁴⁹ FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., p. 64.

⁵⁰ KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell’attore su se stesso*, cit., p. 175.

⁵¹ FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., p. 64.

del sentimento che l'ha generata la prima volta»⁵². Questo aspetto della memoria emotiva estrema rappresenta una terribile arma a doppio taglio poiché «Quando cediamo ai sentimenti elementari non siamo più noi i padroni, ma sono loro che ci guidano»⁵³.

La memoria emotiva, in questa versione estrema, è talmente efficace che il rischio è che l'attore si lasci prendere anche troppo dalle emozioni, arrivando a non essere più in grado di portare a termine lo spettacolo per l'eccessivo peso di rivivere così intensamente la parte (proprio come accadde a Stanislavskij nel 1917 durante le prove del *Villaggio Stepančikovo*). Pertanto, il consiglio dell'artista russo è quello di utilizzare questo tipo di memoria emotiva solo in pochi momenti dello spettacolo; e, comunque sia, di non affidarsi troppo ad essa.

La versione ordinaria della memoria emotiva è, invece, quella realmente indicata da Stanislavskij:

Nella versione ordinaria, la memoria emotiva è piuttosto la "forma mentis" dell'attore, che gli permette di attingere al proprio patrimonio di esperienze, per riattivarne con rapidità ed efficacia lo stimolo. In questa accezione estesa – e dunque al di fuori di qualsiasi riduzionismo- è vero che la riviviscenza coincide con la memoria emotiva.

[...] Al di là dell'occasione estrema – e pericolosa – di arrossire al ricordo di uno schiaffo, la memoria emotiva torna ad essere un'ordinaria questione di "richiami" e "riserve"⁵⁴.

Per *richiami* si intendono gli elementi in grado di stimolare la memoria emotiva. «E che altro sono il "se magico", le "circostanze date", le finzioni della fantasia, le "sezioni e i compiti", gli "oggetti dell'attenzione", il senso del "vero" delle azioni interne ed esterne, se non stimoli per la "memoria emotiva"? »⁵⁵. In questo senso la memoria emotiva funge da base per ogni psicotecnica esposta finora. Per esempio, il magico se risulta molto più efficace se, invece di limitarsi a supporre in teoria cosa si farebbe in una data situazione, si prende anche spunto da un'esperienza di vita vissuta. Oltre a questi richiami *interni* esistono poi dei cosiddetti richiami *esterni*, legati alla scenografia, ai costumi, agli oggetti di scena, ecc., che hanno la stessa funzione.

Con il termine *riserve*, invece, ci si riferisce al bagaglio di esperienze esperite, direttamente (quindi in prima persona) o indirettamente (quindi da spettatore o tramite libri, articoli, racconti, ecc.), il "serbatoio" emozionale dell'attore. Per Stanislavskij queste riserve vanno costantemente alimentate:

Le riserve della "memoria emotiva" devono guardare e alimentarsi a tutti gli aspetti della vita umana, buoni e cattivi.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 182.

⁵⁴ FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., pp. 64-65.

⁵⁵ KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 199.

Per raggiungere questo il vero artista deve avere una vita intensa, elevata, ricca di fantasia e di emozioni⁵⁶.

Tutto ciò di cui si è parlato finora, dalle azioni fondate e utili, passando per il magico se, le circostanze date, il corretto uso dell'immaginazione, fino ad arrivare all'attenzione scenica, alla segmentazione dell'opera e alla memoria emotiva, hanno in comune un unico grande obiettivo: creare il *sensu del vero* sulla scena e nell'animo dell'artista. Con questa espressione Stanislavskij intende una dinamica per la quale l'attore è portato a credere a ciò che avviene sul palco, come se si trattasse della realtà, e dunque a sentire dentro di sé qualcosa di altrettanto vero: «È della verità dei sentimenti che parliamo. Questo è il "vero scenico" necessario all'attore nel momento della creazione. Non ci può essere vera arte senza questo "vero" e senza che vi si creda»⁵⁷. Tuttavia, il vero da raggiungere in scena non dev'essere per forza uguale alla verità che ci offre la vita:

[Torcov] Non tutta la verità che ci viene dalla vita è buona per il teatro.

La verità scenica non deve essere truccata, ma deve essere purgata di tutti i dettagli superflui della realtà. Deve essere "vera" come nella realtà, ma poeticizzata dalla finzione creativa.

[Ivan] Ma che cosa intende per verità artistica? [...]

[Torcov] Potrei rispondere che tra verità artistica e verità non artistica c'è la stessa differenza che passa tra un quadro e una fotografia. La fotografia riproduce tutto, il quadro solo l'essenziale. Per cogliere questo essenziale ci vuole il talento dell'artista⁵⁸.

A scanso di equivoci, quindi, sebbene Stanislavskij e suoi seguaci vengano spesso associati al Naturalismo in campo teatrale, ciò non rientra esattamente nella poetica del regista moscovita, perlomeno nella fase matura.

Per spiegare meglio è utile parlare di un altro grande tassello relativo alla riviviscenza: il tema del *super-compito* e della *linea d'azione*. Sue quando si parla di *compito* ci si riferisce alla motivazione di un personaggio nel condurre una determinata azione, quando si parla di *super-compito* si fa riferimento allo scopo generale dell'intera opera:

Dostoevskij [...] per tutta la sua vita ha cercato nell'uomo Dio ed il Demonio. Su questo tema ha scritto "I fratelli Karamazov", ed ecco che il problema principale dell'opera è la ricerca di Dio.

[...] Tutto quello che succede in un dramma, tutti i singoli compiti grandi e piccoli, tutte le intenzioni e le azioni creative, purché analoghe alla parte, tendono a realizzare il problema principale della commedia. E tutto quello che si fa in uno spettacolo è così legato e dipende talmente dal problema principale che il dettaglio più insignificante, se non è in rapporto con esso, diventa nocivo⁵⁹.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 200-201.

⁵⁷ KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 135.

⁵⁸ *Ivi*, p. 168.

⁵⁹ *Ivi*, p. 261.

In altre parole, in un'opera teatrale, ciò che dev'essere ricercato non è il realismo fine a sé stesso, il naturalismo per il naturalismo. Ciò a cui bisogna puntare è la costruzione di una recitazione (e di un allestimento in generale) che punti sì al senso del vero, che quindi faccia rivivere nell'attore i pensieri e i sentimenti del personaggio, ma solo nella misura in cui ciò è utile e funzionale al supercompito dell'opera. Si afferma quindi l'idea che l'attore deve comprendere e interpretare la sua parte a seconda della funzione e dello scopo del suo personaggio nei confronti del tema principale dell'opera. Così facendo l'attore possiederà una bussola tramite la quale orientare tutte le diverse sezioni dell'opera, che altrimenti potrebbero risultare logiche e coerenti internamente (cioè prese singolarmente), ma del tutto sconnesse e distaccate tra loro. Solo nel momento in cui si assumerà il supercompito come punto di riferimento imprescindibile nella costruzione del personaggio, si andrà a creare la cosiddetta «linea d'azione principale»⁶⁰, ossia una forza, un flusso, una dinamica che lega e unisce tra loro tutte le sezioni, le azioni ausiliarie e gli stimoli messi in atto nell'interpretazione della parte.

Tutto questo percorso risulterebbe inutile se l'attore non sviluppasse l'essenziale capacità di *comunicare*. Affinché la riviviscenza possa dirsi attuata appieno, infatti, gli attori devono essere in grado di comunicare tra loro, con il pubblico e addirittura con sé stessi. Tutti gli esseri umani sono costantemente in contatto mentale, cioè in comunicazione, con qualcuno o qualcosa. Se questa connessione è assente sul palco, l'attore cade inevitabilmente nel cosiddetto *sguardo vuoto*:

Vi ho già detto tante volte che, in scena, si può guardare e vedere e si può guardare e non vedere nulla. Per essere più esatti: si può guardare e vedere o sentire tutto quello che vi si fa, oppure sentire ed interessarsi a quello che fanno gli spettatori in sala; o, addirittura pensare a quello che si fa fuori dal teatro. Infine si può guardare, vedere, assorbire ciò che si vede, ma si può anche guardare, vedere, ma non assorbire niente di quello che succede in scena.

In altre parole esiste un modo di guardare vero e uno esteriore, formale, "lo sguardo vuoto" come si dice.

[...] Gli occhi sono lo specchio dell'anima. Lo sguardo vuoto è lo specchio di un'anima vuota⁶¹.

A riprova di come tutti gli elementi della *riviviscenza*, sebbene studiati ed esposti separatamente tra loro, si debbano in realtà intendere come operanti all'unisono nella pratica attoriale, la capacità di comunicazione, nella concezione di Stanislavskij, è intrinsecamente legata al giusto utilizzo dell'attenzione. Infatti,

l'attore dà tutto se stesso a una parte solo nel momento in cui ne è preso a fondo. Allora si confonde con il personaggio e lo personifica creativamente, ma basta che si distraiga un momento ed è dominato

⁶⁰ *Ivi*, p. 267.

⁶¹ *Ivi*, p. 204.

di nuovo dalla sua vita personale, che lo trasporta oltre la ribalta, in sala o più lontano, e là cercherà l'oggetto con cui stabilire un contatto mentale. In quel momento la parte che sta recitando risulterà meccanica ed esteriore.

La linea della "comunicazione" è continuamente interrotta da simili deviazioni e i vuoti che ne derivano vengono colmati da intercalazioni della vita personale dell'attore, che non hanno alcun rapporto con quella del personaggio⁶².

Al fine di evitare appunto lo *sguardo vuoto* e, in generale, una recitazione meccanica, nel Sistema sono ammessi solamente quattro tipi di contatti:

- l'autocontatto: la connessione che l'attore riesce ad instaurare con il proprio io (come quando si pensa ad alta voce);
- il contatto con esseri assenti o immaginari
- il contatto diretto con i compagni attori sul palco, (a questi se ne aggiunge un quarto, vale a dire il contatto indiretto con lo spettatore⁶³).

Quest'ultimo tipo di contatto è fra i più importanti poiché:

Se il processo di comunicazione e assimilazione ha luogo, lo spettatore, proprio come quando si assiste casualmente a un colloquio, penetrerà senza accorgersi il significato delle parole e delle azioni dei personaggi. [...]

Da quanto ho detto è chiaro che lo spettatore capisce e partecipa indirettamente a quanto succede in scena solo quando ha luogo il processo di comunicazione tra i protagonisti⁶⁴.

Si riafferma quindi il concetto per il quale l'attore non deve preoccuparsi di creare un collegamento con il pubblico. Esso si creerà da solo nel momento in cui vi sarà un vero e profondo legame con gli altri oggetti della scena ed in particolare con gli altri personaggi.

Per chiarire in che cosa consiste esattamente la comunicazione, bisogna anzitutto specificare che ne esistono di due tipi: quella *esteriore* e quella *interna*. Da una parte, infatti, il tipo di contatto che si può creare con un oggetto in scena è anzitutto fisico ed esteriore: si può guardare attentamente un oggetto, concentrarsi su tutti i suoi particolari, essere rapiti dalla sua esteriorità. Inoltre, vi si può interagire fisicamente in molti modi diversi. Il contatto che si crea con le parole avviene invece quando queste vengono captate come suoni e tradotti razionalmente in pensieri con una loro logica e significato.

Molto diverso è il discorso per la comunicazione interna. Si tratta infatti di un contatto «interiore, invisibile»⁶⁵, ma al contempo chiaramente percepibile quando si assiste all'interpretazione di un buon attore. Quando un attore recita, infatti, è come presente la

⁶² *Ibidem.*

⁶³ *Ivi*, p. 215

⁶⁴ *Ivi*, p. 205.

⁶⁵ *Ivi*, p. 217.

«sensazione di una corrente di desiderio che fluisce da voi – attori – attraverso gli occhi, la punta delle dita, i pori della pelle»⁶⁶. Stanislavskij decide di chiamare queste sorte di invisibili vie di contatto *radiazioni o percezioni*:

Nei momenti di calma le cosiddette radiazioni e percezioni sono appena sensibili. Ma nel momento di intensa immedesimazione, di ispirazione o di rievocazione, si fanno più precise e sensibili sia per chi le emana che per chi le riceve⁶⁷.

È importante capire come questo tipo di comunicazione, quella interiore, non sia sostitutiva di quella esteriore, ma integrativa. Infatti:

Ma lo sentite che oltre la discussione a parole, cosciente, oltre lo scambio di opinioni, si svolge contemporaneamente tra voi un altro processo, in cui gustate e assorbite il fluido che scorre attraverso i vostri occhi?

Ecco, è questo contatto invisibile, che come una corrente sottomarina, si agita ininterrottamente, sotto le parole e dietro ogni silenzio, è questo contatto che crea il legame invisibile fra gli oggetti, e provoca la fusione interiore⁶⁸.

È solo quando questi fluidi invisibili vengono trasmessi con lo sguardo che l'attore sta realmente comunicando qualcosa, un sentimento vero e palpabile. «Questo è il processo che noi chiamiamo “radiazione”. [...] Effettivamente i nostri sentimenti e i nostri desideri emanano dei raggi che trapelando attraverso gli occhi e il corpo, investono gli altri⁶⁹». Questa energia, questo flusso, questa forza mistica che permette di comunicare sentimenti ed emozioni tramite il solo utilizzo dello sguardo trae origine, secondo Stanislavskij, nel plesso solare:

Mi hanno insegnato che oltre al solito, conosciuto, centro della vita nervosa e psicologica, il cervello, ne esiste un altro, situato vicino al cuore: il plesso solare. [...] La mia impressione è stata non solo che erano due centri distinti, ma che parlassero anche tra loro. Il cervello rappresentava la coscienza e il plesso solare le emozioni⁷⁰.

Vale la pena specificare che nell'edizione americana del *Lavoro dell'attore su se stesso* (intitolata *An Actors Prepares*) viene precisato come Stanislavskij fosse venuto a conoscenza di una credenza indiana concernente l'esistenza di un'energia vitale, denominata *Prana*, dalla

⁶⁶ *Ivi*, pp. 217-218.

⁶⁷ *Ivi*, p. 218.

⁶⁸ *Ivi*, p. 220.

⁶⁹ *Ivi*, p. 222.

⁷⁰ *Ivi*, p. 206.

quale originerebbe tutta la vita del corpo. Il centro irradiatore per eccellenza di questa energia si situerebbe proprio nel plesso solare⁷¹.

In questo senso, tutto il discorso fatto finora circa la comunicazione interiore, potrebbe essere sintetizzabile con l'espressione *irradiazione del Prana*. Un'energia che quindi parte dal plesso solare e si irradia fino ai cuori di chi assiste all'interpretazione dell'attore, sia compagni attori, che pubblico.

Seppure si comunichi indirettamente con esso, il pubblico è infatti tutt'altro che un elemento di poco rilievo nell'atto della comunicazione attoriale. Lungi dall'essere solamente un elemento di disturbo per l'attore, esso rappresenta il fine ultimo della rappresentazione teatrale, nonché un punto di contatto imprescindibile per l'atto creativo:

Durante lo spettacolo non ci si deve sentire direttamente in contatto con il pubblico, ma indirettamente, sì... La difficoltà e la particolarità della comunicazione sta nel fatto che esso deve esistere contemporaneamente tra noi e il nostro partner e tra noi e il pubblico. Col primo immediato e cosciente, col secondo indiretto (attraverso il partner) e inconscio. L'importante è che il contatto sia sempre reciproco⁷².

Non è infatti solo l'attore a comunicare con il pubblico, ma vale anche il contrario:

[Paša] Bisognerebbe che il pubblico a sua volta desse qualcosa all'attore. Ma cosa ci dà? [...]

[Torcov] E le lacrime, le risa, gli applausi, i fischi a scena aperta, la commozione?⁷³.

2. *La personificazione*

Siamo entrati in una nuova, fondamentale fase del nostro programma. L'anno passato abbiamo dedicato allo sviluppo del corpo solo una quantità insignificante del nostro tempo, occupandoci quasi esclusivamente della parte interiore, e della psicotecnica. Da oggi, ci dedicheremo invece all'apparato fisico e alla tecnica fisica esterna. Nel nostro sistema essi hanno entrambi una funzione delicatissima: rendere "visibile l'invisibile vita creativa dell'attore"⁷⁴.

Con queste parole Torcov-Stanislavskij inaugura una nuova fase del lavoro dell'attore, quella dedicata al «metodo per creare i personaggi»⁷⁵, definita anche come

⁷¹ *Ibidem*, cfr. nota 1.

⁷² *Ivi*, p. 210.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ivi*, p. 299.

⁷⁵ *Ivi*, p. 297.

«personificazione»⁷⁶, ossia la tecnica che permette all'interprete di dare una dimensione fisica, visibile e tangibile del personaggio che vive dentro di lui. Se fino a questo punto, quindi, si è trattato di predisporre l'apparato interiore dell'attore, ora l'obiettivo è allenare il suo apparato esteriore, affinché sia in grado di esprimere quella vita interiore del personaggio che pulsa dentro di lui.

Per far sì che questo processo funzioni, è necessario che l'attore acquisisca una fondamentale capacità preliminare: il *rilassamento muscolare*. Secondo Stanislavskij,

la tensione muscolare è inevitabile in qualunque momento della loro vita. Poiché l'attore è un essere umano, anche lui, davanti al pubblico, è soggetto alla stessa tensione. La scaccerà dal dorso? Gli ricomparirà sulla spalla. La caccerà di là, passerà al diaframma. Ora qui, ora là, continuerà ad avvertire delle contrazioni muscolari per tutta la durata dello spettacolo⁷⁷.

Chiaramente, questo rappresenta un problema notevole per qualsiasi interprete, poiché pone una serie di ostacoli gravosi sulla scena⁷⁸. Il problema è di tale rilievo che il capitolo dedicato al rilassamento è collocato da Stanislavskij nella prima parte del *Lavoro dell'attore su se stesso*, addirittura prima delle pagine in cui si espongono le psicotecniche della segmentazione e della memoria emotiva. Il motivo che lo induce ad attribuire tale importanza al rilassamento sta nel fatto che, nel momento in cui l'attore è soggetto a queste contratture, non è possibile alcuna riviviscenza, né tantomeno alcuna personificazione.

Dato che la tensione muscolare in eccesso non è del tutto eliminabile, è necessario

sviluppare dentro noi stessi una specie di osservatore, un controllore cui tocca un compito difficile: deve badare continuamente, sia in scena, che nella vita, che non si producano mai, in nessun punto, sforzi superflui, contrazioni muscolari o crampi. Appena si avverte una contrazione, il controllore deve eliminarla⁷⁹.

Questo "controllo" si costruisce grazie al lavoro fisico, «un allenamento sistematico»⁸⁰, mirato allo sviluppo di un osservatore che possa costantemente sondare il nostro corpo e agire rilassando i muscoli tesi.

A tale scopo, Stanislavskij concepisce una serie di esercizi ad hoc. Per fare un esempio:

Avevano schierato gli allievi in fila, come per un'ispezione. Torcov ordina di alzare il braccio destro, e tutti obbediscono di scatto. Ma è una posizione faticosa e le braccia oscillano come stanghe di un

⁷⁶ FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., p. 46.

⁷⁷ *Ivi*, p. 113

⁷⁸ *Ivi*, p. 111.

⁷⁹ *Ivi*, p. 113.

⁸⁰ *Ibidem*.

passaggio a livello, mentre Rachmanov li passa in rassegna, tasta a ciascuno i muscoli osservando: - Non va bene, rilassare il collo, la schiena. La mano più tesa, ecc. ecc.

[...] Torcov pretende l'azione, per così dire, "isolata" solo del gruppo di muscoli che dirigono i movimenti delle spalle; tutti gli altri muscoli, del collo, della schiena e tanto più delle reni, avrebbero dovuto restare assolutamente liberi da qualunque tensione⁸¹.

Quello appena descritto è solo uno dei molti esercizi escogitati da Stanislavskij, ma fondamentalmente rispettano tutti lo stesso principio: sviluppare nell'attore una consapevolezza del proprio corpo tale da permettergli di rilassarlo a comando: «L'autocontrollo e l'abitudine a resistere alla tensione devono diventare, per l'attore in scena, uno stato normale»⁸². Il rilassamento deve quindi diventare una sorta di automatismo, sviluppato grazie ad un addestramento sistematico. Questo perché, in scena, l'attore non può concentrarsi sulle proprie contratture cercando di scioglierle, poiché ciò ruberebbe risorse all'attenzione, che invece dev'essere pienamente indirizzata su altro.

C'è però qualcosa che può essere sfruttato dall'attore direttamente in scena, durante l'interpretazione, per far sì che le sue tensioni muscolari superflue svaniscano: rendere le proprie posizioni e le proprie azioni fondate e utili tramite l'utilizzo del magico se e delle circostanze date⁸³. Stanislavskij arriva a sostenere che

in scena, per ogni posa assunta, per ogni posizione del corpo, esistono tre momenti.

"Primo": la tensione superflua, inevitabile in ogni nuova posizione, per l'agitazione che dà la presenza del pubblico.

"Secondo": il rilassamento meccanico della tensione superflua sotto l'occhio del "controllore".

"Terzo": la giustificazione della posizione nel caso che convinca l'attore⁸⁴.

Una volta acquisita la capacità preliminare di rilassarsi in scena, per l'attore giunge il momento di predisporre il suo apparato esteriore, affinché sia pronto ad esprimere adeguatamente la vita interiore del personaggio. Stanislavskij, quindi, prevede che gli allievi attori frequentino lezioni di ginnastica acrobatica, scherma, danza, ecc. Si tratta di una serie di discipline fisiche che hanno l'obiettivo di rendere i corpi degli attori belli e armoniosi.

Ma non si tratta solamente di un fattore estetico: l'attore deve applicarsi in queste discipline anche per sbloccare e sviluppare le potenzialità motorie del suo corpo:

La ginnastica che fate ogni giorno, prima di iniziare le lezioni, ha appunto lo scopo di correggere ed educare il vostro apparato esterno di personificazione. [...]

⁸¹ *Ivi*, p. 119.

⁸² *Ivi*, p. 113.

⁸³ *Ivi*, p. 116.

⁸⁴ *Ivi*, p. 117.

In breve, avete rinvigorito non solo i centri motori consueti, ma anche quelli minori, di cui nella vita normale in genere non ci si serve. Lasciati inattivi, stavano per atrofizzarsi. Rimessi in efficienza vi hanno procurato nuove sensazioni, vi hanno mostrato nuove possibilità di movimenti e di espressioni finora sconosciute⁸⁵.

Per fare qualche esempio: l'acrobatica è un ottimo esercizio non solo perché rende più bello e proporzionato il corpo, ma anche perché sviluppa la prontezza di decisione (abilità essenziale sul palcoscenico)⁸⁶; la pratica della danza, invece, è utilissima allo sviluppo di una postura corretta, all'elasticità del corpo e all'espressività di mani e piedi⁸⁷; e così via per tutte le altre discipline.

Similmente a come avviene per il corpo, anche la voce necessita di essere istruita:

Essere "in voce": è il massimo della felicità sia per il cantante, che per l'attore. Sentire che il suono obbedisce, rende ogni dettaglio, ogni passaggio, ogni sfumatura.

"Non essere in voce": che tormento! La voce non obbedisce, il suono non arriva più in là delle prime file della sala gremita di spettatori. Non riuscire ad esprimere quello che pure vive dentro di te, chiaro e profondo, sgorgato invisibilmente dalla tua forza creatrice interiore⁸⁸.

Nell'uso della voce l'attore può incorrere in svariati problemi: potrebbe avere solo un tono esteriore, falso, che storpia qualsiasi parola; potrebbe avere invece una bella voce, con un buon timbro, ma pochissima forza; oppure ancora potrebbe essere una voce che si esprima bene nei registri alti e bassi, ma che manchi completamente di toni intermedi⁸⁹:

Tutti questi difetti, siano essi congeniti o effetto di malattie, possono essere irreparabili, ma molto più spesso si possono eliminare con l'aiuto di una giusta impostazione della voce che annulli le contrazioni, la tensione, lo sforzo, la respirazione sbagliata, e l'articolazione delle labbra⁹⁰.

A tale scopo, gli aspiranti attori dovranno fin da subito iniziare a svolgere esercizi di respirazione, canto e dizione. In questo modo svilupperanno una piena padronanza del loro apparato fonatorio, il quale permetterà loro di esprimersi senza vincoli sulla scena.

Tuttavia, avere una voce allenata e ben funzionante, è una condizione necessaria ma non sufficiente affinché l'attore possa esprimersi al meglio. Non basta infatti dare sfoggio di una dizione perfetta o di una grande varietà di registri per interpretare le battute di un personaggio. Stanislavskij è molto duro a riguardo:

⁸⁵ *Ivi*, p. 303.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 304-305.

⁸⁷ *Ivi*, pp. 305-306.

⁸⁸ *Ivi*, p. 326.

⁸⁹ *Ivi*, p. 326-327.

⁹⁰ *Ivi*, p. 327.

Sono molti quelli che si servono del testo per esibire in pubblico il materiale del loro apparato sonoro: dizione, declamazione e tecnica dell'apparato vocale. Sono attori che hanno poca attitudine all'arte: non più di certi commessi di magazzini musicali, capaci di suonare, su strumenti diversissimi, complicati arpeggi e passaggi, non per interpretare un brano di musica, ma solo per mostrare la qualità della merce offerta⁹¹.

Per esprimersi al meglio anche vocalmente, è dunque necessario che l'attore impari ad interpretare e recitare un testo teatrale nella maniera corretta. Il primo passo su questo percorso è prendere coscienza di quello che è il *sottotesto*:

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. Il sottotesto comprende tutte le innumerevoli linee interiori della parte e del dramma, tracciate dai "se" magici e non magici, dalle finzioni dell'immaginazione, dalle circostanze date, dall'attenzione interiore, dagli oggetti dell'attenzione, dal vero, grande o piccolo che sia, e dalla convinzione che sia vero, dagli adeguamenti e da tutti gli altri elementi. Il sottotesto è ciò che costringe a dire le parole della parte⁹².

In altre parole, il sottotesto rappresenta le vere intenzioni dei personaggi e il vero significato delle loro battute, celato dietro il senso razionale e intellegibile delle parole che pronunciano. È come se nell'opera prendesse vita una sorta di *linea conduttrice* della parte e del dramma, tendente per sua natura al *tema principale dell'opera*. Questa linea conduttrice «per quel che riguarda i movimenti la chiameremo "azione" o "linea conduttrice", per quel che riguarda la parola la chiameremo "sottotesto"»⁹³.

Una battuta che dovesse venire pronunciata senza tenere conto del sottotesto risulterà sempre e comunque una frase vuota, priva di sentimento e di vita, poiché «il significato dell'opera sta tutto nel sottotesto. Senza il sottotesto le parole non avrebbero ragione di esistere in scena: le parole appartengono al poeta, il sottotesto all'attore»⁹⁴.

Oltre a dover tenere conto del sottotesto, la parola dell'attore deve soddisfare anche un altro requisito: essa dev'essere in grado di suscitare immagini mentali in chi ascolta:

"Ascoltare", nel nostro linguaggio, vuol dire "vedere quello che ci dicono". "Parlare", vuol dire "descrivere le nostre immagini visive".

La parola dell'attore non è soltanto insieme di suoni, ma è quella che provoca l'immagine. E quando comunicate con la parola in scena, non parlate tanto agli orecchi quanto agli occhi⁹⁵.

⁹¹ *Ivi*, p. 350.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ivi*, p. 351

⁹⁵ *Ivi*, p. 354.

A dire il vero, a questo proposito Stanislavskij non spiega in modo molto esaustivo come dovrebbe essere possibile raggiungere una tale capacità:

[Kostjia] Ma come riesce a comunicarci l'immagine?

Con l'intonazione? La mimica? Adeguandosi all'oggetto? [...]

[Torcov] Con questo, con quello e con altri venti sistemi diversi! [...] Chiedete alla natura, al subconscio, all'intuizione e non so a che altro ancora, come e con che cosa ci fanno comunicare altri quello che vediamo. Ma preferisco non fare troppe precisazioni⁹⁶.

Tuttavia, per l'attore esiste una strategia per suscitare immagini attraverso le parole e, in generale, rendere il senso logico e razionale delle sue parole. Si tratta di sviluppare la capacità di dividere le frasi e i monologhi previsti dalla sua parte in *battute*. Dice Torvoc rimproverando un suo allievo:

Non ho capito niente e continuerò a non capire niente, se seguiti a spezzare le frasi a quel modo. [...] Come vuoi parlare di sottotesto, di immagini e perfino di testo, se leggi a quel modo. [...] Prima di riprendere a leggere devi mettere un po' di ordine nelle parole del monologo, raggrupparle e dividerle in "battute", come si direbbe in musica. Solo così potrai distinguere quali parole hanno attinenza fra loro, e capire di quante parti è composta la frase o l'intero pensiero⁹⁷.

Per questa operazione sono necessarie le cosiddette *pause logiche*: «Per dividere un discorso in battute ci vogliono delle sospensioni, definite "pause logiche". [...] queste pause hanno due funzioni contrastanti: "legare le parole in gruppi (cioè in battute) e dividere i gruppi fra loro"»⁹⁸. In pratica si tratta di fornire al discorso la corretta intonazione e le corrette figure fonetiche, tramite le pause logiche, le quali devono essere in linea con la punteggiatura e con il filo logico del testo.

Esiste poi un altro tipo di pause: le *pause psicologiche*. Si tratta a tutti gli effetti di una significativa sospensione del discorso, un «silenzio eloquente», ovvero «un silenzio che parla da sé, senza parole, sostituendole con lo sguardo, la mimica, la trasmissione, l'adeguamento, con movimenti appena percettibili, e con molti altri mezzi di relazione coscienti e subcoscienti»⁹⁹. Questo silenzio non ha origine da un'esigenza comunicativa razionale, bensì emotiva. Con la pausa psicologica si comunica un moto interiore, un pensiero emotivo, un sentimento. Stanislavskij precisa così la differenza tra pause logiche e psicologiche:

⁹⁶ *Ivi*, p. 353.

⁹⁷ *Ivi*, p. 361.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ivi*, p. 369

La pausa logica arresta meccanicamente le battute e le frasi per aiutare a chiarirne il pensiero. La pausa psicologica invece dà vita al pensiero della battuta o della frase, e cerca di comunicarne il sottotesto. Senza pausa logica si parla scorrettamente, senza pausa psicologica si parla senza vita. La pausa logica è passiva, formale e inattiva. La pausa psico-logica è indiscutibilmente sempre attiva e ricca di contenuto interiore. La pausa logica è al servizio dell'intelligenza, la pausa psicologica del sentimento¹⁰⁰.

L'altro grande tema di cui tratta la seconda parte del *Lavoro dell'attore su se stesso* è il *tempo-ritmo*. Stanislavskij si rende conto dell'esistenza di un tempo-ritmo che regola le azioni interne ed esterne delle persone:

Noi pensiamo, sogniamo, ci rattristiamo dentro di noi, secondo un tempo-ritmo ben definito, poiché anche in quei momenti si manifesta la nostra vita. E quando c'è "vita" c'è "azione", e quando c'è "azione" c'è "movimento", quando c'è "movimento" c'è "tempo" e quando c'è "tempo" c'è "ritmo". [...] Ogni istante della nostra esistenza interiore od esteriore si svolge con questo o con quel tempo-ritmo¹⁰¹.

Stanislavskij nota che, a teatro, dotare le azioni fisiche del tempo ritmo-corretto, significa aumentare, se non addirittura determinare la loro logica e coerenza. Infatti: «l'"azione fisica logica e coerente" non è altro che l'"azione fisica dotata del tempo-ritmo giusto"»¹⁰². Allo stesso modo, esiste anche un tempo-ritmo legato ai sentimenti, tale per cui: «Primo, è impossibile sentire in modo giusto con un tempo-ritmo sbagliato e inadeguato; secondo, è impossibile trovare il tempo-ritmo giusto, senza vivere contemporaneamente le corrispondenti sensazioni»¹⁰³. Tuttavia, poiché esiste «un'immediata corrispondenza tra corpo e anima, tra azione e sentimento per cui l'azione esteriore aiuta la creazione interiore, e la creazione interiore provoca l'azione esteriore»¹⁰⁴, ne deriva che questi due tempi-ritmi, *tempo ritmo esteriore ed interiore*, non agiscono separatamente l'uno dall'altro:

Come si corrispondono logica e coerenza dell'azione e del sentimento, così sussiste una corrispondenza biunivoca tra tempo-ritmo esteriore e tempo-ritmo interiore. [...] Quando l'azione fisica diventa logica e coerente, il tempo-ritmo (esteriore) è giusto; e il sentimento che l'azione fisica esprime trova anch'esso il suo tempo-ritmo (interiore) giusto¹⁰⁵.

Ma c'è di più. Stanislavskij dice: «Prima di tutto mi interessa che voi siate contagiati dal tempo-ritmo e ve ne serviate per eccitare la vostra memoria emotiva, e che contagiati a

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 424-425.

¹⁰² FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., p. 79.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 144.

¹⁰⁵ FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., p. 79.

vostra volta il sentimento»¹⁰⁶. Non è solo la memoria emotiva, però, ad essere influenzata dal tempo-ritmo:

Non si può ricordare o sentire il tempo-ritmo, senza creare le immagini corrispondenti, senza pensare alle circostanze date, e senza sentire i compiti e l'azione. Sono così legati fra loro, che uno genera l'altro, cioè le circostanze date provocano il tempo-ritmo, e il tempo-ritmo costringe a pensare circostanze date che gli corrispondano¹⁰⁷.

Trovare il giusto tempo-ritmo significa, quindi, non solo favorire il processo di personificazione, ma anche la riviviscenza stessa. Quello che si va a creare è una sorta di rapporto circolare per il quale si può partire dalla riviviscenza e da lì arrivare al tempo-ritmo adatto con cui condurre l'azione e/o, viceversa, trovare il tempo-ritmo esterno giusto che stimoli la suddetta riviviscenza:

Dunque – riassume Torcov -, durante la prima metà della lezione voi avete ascoltato le vostre rievocazioni interiori e ne avete espresso esteriormente il tempo-ritmo, dirigendolo, cioè segnandolo col movimento delle mani. Ora invece avete colto un tempo-ritmo estraneo, e lo avete ravvivato con le vostre finzioni e rievocazioni. Siete dunque andati “dal sentimento al tempo-ritmo”, e “dal tempo-ritmo al sentimento”.

L'attore deve possedere tecnicamente sia il primo che il secondo modo di procedere¹⁰⁸.

Lo sviluppo del senso del ritmo è forse uno degli insegnamenti più importanti della sezione del *Lavoro dell'attore su se stesso* dedicata alla personificazione. Infatti, dopo aver rimosso tensioni e contratture superflue, dopo aver allenato il proprio corpo e la voce e aver quindi moltiplicato le loro potenzialità espressive, tramite il tempo-ritmo è possibile trovare la giusta via per l'espressione del personaggio.

Inoltre, il tempo-ritmo è ritenuto un argomento di grande importanza anche perché rende palese per la prima volta come l'azione interiore, svolta con un tempo-ritmo che la renda logica e coerente, possa influenzare la riviviscenza. Ciò rende il tema del tempo-ritmo il ponte di collegamento più solido ed evidente fra il *Lavoro dell'attore su se stesso* e il *Lavoro dell'attore sul personaggio*.

¹⁰⁶ KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 421.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 423.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 442.

3. Il metodo delle azioni fisiche

Riportare quelli che sono i contenuti del *Lavoro dell'attore sul personaggio* in modo schematico, sintetico e chiaro non è un compito semplice. Questo perché Stanislavskij non riuscì mai davvero a completare il secondo tomo sul Sistema. Lo iniziò, più volte, ma senza mai riuscire a trovare la formula giusta con cui disporre (ed esporre) gli argomenti.

Ciò che rimane oggi di quel lavoro è «un assemblaggio curato da un comitato editoriale, secondo le scarse indicazioni dell'autore»¹⁰⁹. In altre parole, tutti i tentativi di Stanislavskij di dare alla luce un secondo libro sul Sistema, che potesse essere la prosecuzione naturale del primo, vennero accorpati in un unico grande tomo che oggi è conosciuto con il nome di *Il lavoro dell'attore sul personaggio*. Nonostante la sua incompiutezza e la travagliata storia editoriale, però, fra le pagine di questa raccolta è rilevabile una strada, un processo, un metodo per la costruzione del personaggio: «E' questo complessivo "metodo per la costruzione del personaggio" che si chiamò "metodo delle azioni fisiche"»¹¹⁰.

Una delle grandi novità di questo metodo, rispetto al passato, è che, a tutti gli effetti, ribalta e riscrive gradatamente il Sistema. Dal monopolio del sentimento che deve assoggettare il corpo alla sua volontà, si passerà ad un focus sull'azione che stimolerà e determinerà il moto interiore. Dall'interno verso l'esterno prima, dall'esterno verso l'interno ora. Ma andiamo per ordine.

Nel primo capitolo del *Lavoro dell'attore sul personaggio*, dedicato alla preparazione di *Che disgrazia l'ingegno* di Griboedov, Stanislavskij afferma infatti che: «L'azione scenica [...] è un movimento che parte dall'anima per arrivare al corpo, che si muove dal centro verso la periferia, dall'interno verso ciò che è esteriore, dalla riviviscenza verso la personificazione»¹¹¹. Si tratta di una dichiarazione perfettamente in linea con quanto è sempre stato affermato fino ad ora: dalla riviviscenza alla personificazione, dall'intero verso l'esterno.

Anche la scansione in periodi in cui è stato diviso il capitolo sembra dare ragione a questo postulato. In questa sezione sono infatti rilevabili tre distinte fasi che l'attore deve attraversare per giungere al personaggio: *conoscenza*, *riviviscenza* e *personificazione* (a dir la verità viene presentata anche una quarta fase, la *forza comunicativa*, ma Stanislavskij non riuscì mai ad elaborarla).

La *conoscenza* a sua volta si articola in ulteriori sottofasi:

- *Primo impatto con il personaggio*: prima appassionata e trasporta lettura dell'opera;
- *Analisi della parte*: analisi più dettagliata dell'opera in cui si considerano vari aspetti dell'opera (narrativi, letterari, storico-culturali, psicologici, ecc.);

¹⁰⁹ FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., p. 91.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, cit., p. 44.

- *Creazione e animazione delle circostanze esteriori*: utilizzo dell'immaginazione per dar vita nella propria mente alle circostanze esteriori dell'opera (ambiente, edifici, persone, ecc.);
- *Creazione e animazione delle circostanze interiori*: utilizzo dell'immaginazione per mettersi nei panni del personaggio e interagire in prima persona con gli altri personaggi;
- *Valutazione dei fatti e degli avvenimenti*: interazione con l'ambiente e con i personaggi immaginati finora seguendo i fatti e gli avvenimenti dell'opera.

In tutti i casi, si tratta di operazioni mirate a sollecitare principalmente l'intelletto tramite appunto la rilevazione nel testo di quelli che sono i *compiti razionali* del personaggio (quelli cioè legati alla logica).

Successivamente si entra nel periodo della *riviviscenza*, il più delicato ed importante. «Ai compiti *razionali* si aggiungono ora i compiti *volitivi ed emozionali*, che sono quelli che hanno presa più diretta sulla vita spirituale, e cioè sull'azione interiore dalla quale prenderà vita, ineluttabilmente alla fine, l'azione esteriore»¹¹². Al fine di dare ordine a questi compiti, l'attore deve individuare il *supercompito* del personaggio, il quale determinerà la sua *linea trasversale* (il concetto è lo stesso della *linea conduttrice* della quale si è parlato nel paragrafo precedente). In questo modo potrà attuarsi la *riviviscenza attiva*, quella che solleciterà l'attore ad agire¹¹³.

Una volta individuati i compiti che richiamano l'attore all'azione, arriva il momento di creare la cosiddetta *partitura*. Similmente alla tecnica della *segmentazione* del *Lavoro dell'attore su se stesso*, si tratta di dividere l'intera opera in sezioni e di affidare ad ogni sezione un compito.

Nella definizione del compito è bene che l'attore utilizzi la formulazione «io voglio...», seguita da un verbo. Il verbo è infatti adatto ad esprimere, e quindi stimolare, l'azione, che è ciò che realmente dev'essere un compito¹¹⁴.

L'interprete, per ogni sezione e relativo compito, dovrà chiedersi di volta in volta «che cosa farei, io attore, se mi trovassi in queste circostanze?». In questo modo stimolerà l'azione e sarà portato ad agire. È importante che l'attore definisca gradualmente e nel dettaglio ogni azione che è chiamato a compiere per svolgere il suo compito. Solo così egli potrà realmente crederci e stimolare il sentimento.

Si noti come, paradossalmente, è proprio in questa fase, definita "riviviscenza" che inizia ad avvenire il ribaltamento del Sistema. È come se tutto il lavoro condotto sull'opera, seppur prevedesse una ricerca di stimoli interni, fosse costantemente mirato alla scoperta del modo migliore per condurre l'azione. In questo senso si passa dal corpo che deve abbandonarsi ai moti dell'anima, all'azione fisica esterna che determina il sentimento interno:

¹¹² FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., p. 93.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

«E' l'azione che, attraverso il relativo compito – ordinato poi dal supercompito e dalla linea trasversale – determina la riviviscenza. L'anima crede, ora, in quanto il corpo vive»¹¹⁵.

Una volta attuato il processo di riviviscenza, si entra nel periodo della *personificazione*. L'obiettivo, in questa fase, è riuscire ad arrivare nello stato definito «io sono»¹¹⁶. Si tratta di uno stato in cui fra attore e personaggio vi è totale coincidenza, in cui l'attore è in grado di pensare e agire come il personaggio e condividere con lui pensieri e sentimenti. Per arrivare a ciò l'attore non deve pensare di rappresentare il personaggio. L'attore, infatti, anche quando interpreta una parte, rimane sempre sé stesso. Paradossalmente, è proprio questa dinamica che rende possibile la coincidenza fra personaggio e interprete. Quest'ultimo dovrà, infatti, chiedersi costantemente «che cosa fare *io* se mi trovassi nelle circostanze del personaggio?». Invece di chiedersi cosa farebbe o cosa prova *l'altro*, il personaggio, meglio insomma che si chieda cosa farebbe *lui*. Concentrandosi su quali azioni farebbe nei panni del personaggio e perché, l'attore inizierà a provare anche i suoi stessi sentimenti.

Arrivato a questo punto, all'attore può capitare di compiere involontariamente gesti particolari, diversi rispetto al solito, ma che portano in loro grande spontaneità e verità. Questi gesti sono preziosi, perché vuol dire che l'attore è riuscito, tramite l'azione fisica, a stimolare a dovere l'inconscio e quest'ultimo, reagendo internamente, ha prodotto un gesto esterno nuovo, originale, ma soprattutto vero e autentico¹¹⁷.

Per quanto preziosi, sarebbe inutile cercare di fissare questi gesti venuti spontaneamente con la memoria, poiché se evocati razionalmente essi risulteranno sempre falsi e affettati. Piuttosto, per far sì che un gesto rifaccia spontaneamente la sua apparizione fino a quando non avrà messo radici nel personaggio rappresentato, è necessario tenere a mente non il gesto in quanto tale, ma la situazione che l'ha generato. In altre parole: ritrovare l'impulso interiore, a sua volta generato dall'azione fisica preliminare¹¹⁸.

Si pone un ultimo grande problema all'attore nella fase della *personificazione*: il rapporto con il testo.

Fino al momento della lettura delle parti, noi eravamo convinti che i personaggi fossero già stati a tal punto vivificati nell'anima, che sarebbe bastata la mera esposizione del testo per far sì che tutto prendesse vita.

Ma quale delusione¹¹⁹!

Il fatto è che l'attore, per quanto vicino allo stato dell'*io sono*, può non ritrovarsi in alcune parole del testo previste dall'autore. Alcune possono sembrare forzate, altre superflue, altre

¹¹⁵ *Ivi*, p. 95.

¹¹⁶ KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, cit., p. 81.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 86.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 88.

ancora insensate. Tuttavia, l'attore dovrà sforzarsi di trovare in loro un senso e una motivazione, poiché

il testo scritto di un'opera drammatica, tanto più se geniale, è il mezzo di trasmissione dei sentimenti e dei pensieri dell'autore attraverso gli eroi della sua opera. Sotto ogni parola [...] si cela o il sentimento o il pensiero che lo giustifica. [...]

Fino all'attimo in cui l'attore non sosterrà ogni parola del testo scritto con un sentimento vivo, giustificandole, esse rimarranno morte e superflue¹²⁰.

Per ovviare al problema, Stanislavskij arriva a togliere il testo agli attori e a limitare la loro capacità di movimento. Ad un primo livello dovranno recitare la parte solamente con gli occhi. Poi verrà concesso loro di usare la mimica facciale. Poi il corpo. Si arriverà ad un punto in cui essi potranno recitare le scene usando corpo e voce, ma senza parole, che saranno sostituite da un verso continuo, un «tarirara» che seguirà l'intonazione delle parole.

In seguito, agli attori verrà concesso di usare delle parole di senso compiuto, ma non quelle previste dal testo, bensì delle loro parole improvvisate, seppur coerenti con i fatti descritti dall'opera. L'obiettivo di queste esercitazioni è fare in modo che gli attori sviluppino man mano un grande impulso all'azione, approfondendo di pari passo il senso di ciò che accade in scena e, di conseguenza, anche il senso di ogni parola.

Una volta che l'attore avrà colto il significato di ogni parola del testo, dovrà essere in grado di pronunciarla con sentimento. Si badi bene che questo non significa che ad ogni parola va data la stessa importanza. Bisogna dare ad ognuna il rilievo che merita e, soprattutto, l'intensità della parola non dev'essere data in maniera razionale, ma deve partire da un sentimento interiore.

Quello esposto finora è, in generale, il metodo delle azioni fisiche per come è stato presentato nel primo capitolo del *Lavoro dell'attore su se stesso*. Nei successivi tre capitoli questo metodo viene ripresentato più volte, seppur in forma diversa, ma la sostanza rimane pressoché identica.

Tuttavia, seppur fra svariate le ripetizioni, all'interno dei capitoli successivi sono riscontrabili degli elementi che possono considerarsi non solo integrativi, ma fondamentali per la corretta interpretazione del metodo delle azioni fisiche. Si tratta di quattro «strategie per il personaggio», una «strategia per il personaggio-nella-parte» e una «strategia per la parte», come le definisce Ruffini nel suo saggio su Stanislavskij¹²¹.

Per chiarire meglio queste definizioni, bisogna fare un distinguo fra i termini "parte" e "personaggio". Nel primo caso ci si riferisce al personaggio per come è stato scritto dall'autore sul testo teatrale (battute, didascalie, note introduttive, ecc.). Nel secondo caso ci si riferisce

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., pp. 98, 104

al personaggio per come è effettivamente portato in scena dall'attore. Sebbene si tratti di due dimensioni teoricamente molto diverse, è praticamente impossibile nella pratica separare il lavoro sulla parte dal lavoro sul personaggio¹²². È poi importante sottolineare come esista un principio per il quale è possibile parlare di una distinzione fra parte e personaggio: il «“principio di decondizionamento”. La parte non esaurisce i comportamenti del personaggio; vale a dire, il personaggio dispone di una “misura maggiore” che gli consente di non essere univocamente condizionato dalle situazioni della parte»¹²³.

Detto questo, le prime quattro strategie prendono il nome di “flusso del giorno”, “racconto a occhi aperti”, “romanzo anteriore” e “caratterizzazione”¹²⁴; l'ultima è chiamata “acrobazia”¹²⁵.

Il flusso del giorno consiste, sostanzialmente, nel trasportare parte delle circostanze date del personaggio (per esempio l'ambiente) nella propria vita quotidiana. Un esempio è dato dalla biografia stessa di Stanislavskij:

Uno degli ultimi spettacoli del Circolo Alekseev era stata l'operina di ambiente giapponese “Mikado”, di Gilbert e Sullivan. [...] Per giorni, molte ore al giorno, insieme ai suoi familiari, Stanislavskij visse indossando il kimono, usando il ventaglio, salutando e inchinandosi secondo tradizione, e insomma incorporando progressivamente l'indole psico-fisica – la base comportamentale – di un giapponese, “prima” di qualsiasi parte un tale personaggio fosse chiamato ad interpretare¹²⁶.

Nonostante si tratti di un episodio tratto dalla giovinezza di Stanislavskij, questa pratica venne da lui riutilizzata svariate volte: nel 1926-1927 per *Il matrimonio di Figaro*, nel 1928 per preparare l'attore Toporkov alla sua parte nei *Dissipatori* e nel 1938 come esercizio preparatorio per gli attori che recitarono in *Tartufo*¹²⁷.

L'obiettivo era riuscire a trovare una comunanza fisica e spirituale con il personaggio: vivere cioè nel suo ambiente in prima persona per imparare a muoversi, comportarsi e magari anche parlare come una persona che fosse vissuta nelle sue stesse circostanze.

Strategia dal funzionamento molto diverso è quella del racconto ad occhi aperti. In poche parole, per l'attore si tratta di raccontare la trama dell'opera in maniera appassionata e coinvolgente. Non è necessario che il racconto riporti fedelmente e nel dettaglio tutto ciò che è scritto nel testo: il racconto se ne può anche discostare un poco, a patto che «l'immaginario non sia in netta contraddizione con l'intreccio e con l'essenza interiore del testo»¹²⁸. Di fatto, il

¹²² *Ivi*, pp. 96-98.

¹²³ *Ivi*, p. 102.

¹²⁴ *Ivi*, 98.

¹²⁵ *Ivi*, 102.

¹²⁶ *Ivi*, p. 98.

¹²⁷ *Ivi*, p. 98.

¹²⁸ KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, cit., p. 150.

valore di questa strategia sta proprio nel discostarsi un poco dal racconto originale, in modo tale che l'attore possa vivificare il personaggio con la sua immaginazione e sentirlo più suo.

Stesso discorso vale in realtà per la terza strategia del personaggio, il romanzo anteriore. Esso consiste nell'immaginare, o meglio nello scrivere, quello che è stato il passato del personaggio prima dell'inizio della storia raccontata dall'opera. La funzione di questo esercizio è spiegare il presente dell'opera tramite il passato, «ma non nel senso in cui una causa materiale determina l'effetto, bensì come una situazione di vita genera una certa reazione, che tuttavia potrebbe anche essere un'azione reazione»¹²⁹. Anche il valore del romanzo anteriore sta nel suo relativo svincolarsi dalla parte: vi sono infatti diversi passati ipotizzabili per lo stesso personaggio, sta all'attore scegliere quale in base alle sue personali inclinazioni.

L'ultima delle strategie per il personaggio è la caratterizzazione. Con questo termine ci si riferisce alla pratica di trovare i giusti costumi, accessori, trucchi e gesti particolari del personaggio. A dire la verità, l'episodio cardine che funge da esempio per questo tipo di strategia per il personaggio, non fa parte del secondo tomo sul Sistema, ma del primo. Infatti, a riprova di quanto possa essere potente l'influenza dei segni esteriori nella stimolazione dei moti interiori, in un famoso capitolo del *Lavoro dell'attore su se stesso* si parla proprio di come il protagonista, Kostia, riesca a creare un personaggio praticamente da zero venendo ispirato da una crema detergente per il viso verdastra¹³⁰.

Per quanto riguarda la strategia per il personaggio-nella-parte, bisogna ritornare al già citato principio di decondizionamento. Il fatto è che talvolta la parte sembra lasciare fin troppi margini di manovra all'attore, il quale deve sforzarsi di approfondire il senso di certe battute o azioni, altrimenti interpretabili in maniera troppo superficiale. In altre occasioni, invece, può capitare che la parte sia fin troppo stringente, lasciando poco margine di manovra all'elaborazione personale dell'attore, che pure è necessaria per vivificare la parte.

Per riempire gli spazi lasciati vuoti o indefiniti dalla parte e per, al contrario, trovare la propria espressività artistica in un testo che sembra lasciare poco spazio alla creatività dell'attore, è necessario ricorrere alla strategia dell'acrobazia: «L'acrobazia è un comportamento fisicamente impegnativo, che implica il confronto con un disequilibrio. Il suo collegamento con la parte non passa per la superficie della forma o dei significati; si innerva in profondità, in quello che Ejzenštejn chiamava il "programma d'azione" inscritto nelle parole della parte»¹³¹.

Insomma, per quanto limitante o indefinita, all'interno della parte è data per implicita una serie di gesti e azioni fisiche che ne va a costituire il "programma d'azione". Per scovarlo, l'attore deve provare la scena e, durante le prove, imbastire una sorta di performance

¹²⁹ FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., p. 100.

¹³⁰ KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 472-73

¹³¹ FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., p. 103.

acrobatica con cui esprimere ciò che sta dicendo, o comunque sia ciò che la parte prevede. Deve cioè usare il suo corpo, anche in maniera esagerata, per esprimere il concetto desiderato.

Per esempio, nell'opera dei *Dissipatori* (affrontata da Stanislavskij come regista nel 1928) vi è una scena in cui il contabile Vanečka e il cassiere Tarchanov scendono da un treno e fanno una sosta al bar della stazione. Tarchanov, sul suddetto treno, sta perdendo una consistente somma di denaro giocando d'azzardo con altri passeggeri. Pertanto, il suo collega, Vanečka appunto, vuole convincerlo a non risalire in carrozza, poiché andando avanti così verrebbe spennato. «Per farlo nel poco tempo a disposizione la parte gli fornisce solo l'invocazione "Filipp Stapanovič", nome e patronimico di Tarchanov»¹³². Non si possono usare quindi altre parole. L'unica soluzione è ricorrere alle azioni fisiche. Stanislavskij decide quindi di procedere in questo modo:

Ordina quindi di ingaggiare una sorta di lotta "acrobatica", in cui Tarchanov dovrà cercare di imboccare la porta e Vanečka dovrà cercare di impedirglielo, con l'unica regola di non usare le mani, tutto il resto è permesso. I due attori provano a lungo, l'acrobazia prende forma.¹³³

Tuttavia, questa performance acrobatica non è il punto di arrivo della strategia, anzi: «Questa forma, poi, sparirà nella messa in scena. Ne resterà però il diagramma di impulsi fisici, ognuno dei quali miniaturizza dinamicamente un compito e la relativa esecuzione efficace. Ne resterà il "tempo-ritmo giusto"». Il reale obiettivo della tecnica dell'acrobazia è quindi trovare il tempo-ritmo giusto con cui svolgere l'azione.

La strategia per la parte si configura come l'applicazione stessa della tecnica delle azioni fisiche¹³⁴. Per capire realmente la parte, cioè, bisogna sempre e solo partire dalle azioni fisiche. Dopo il lavoro a tavolino svolto nel periodo preliminare della conoscenza e in parte anche in quello della riviviscenza, lavoro che comunque puntava tutto sul rilevamento teorico di quelle che dovevano essere le azioni da compiere e gli impulsi che le avrebbero generate, per dare una struttura reale e completa al personaggio è necessario ripartire dalle azioni fisiche: «Si tratta cioè di ridurre la parte alla successione delle sue azioni, quanto più elementari, tanto meglio, e di eseguirle "con quella semplicità e naturalezza che vi permetterà di sentire fisicamente la verità e di conseguenza credere a essa"»¹³⁵. L'idea è fare in modo che la linea fisica dell'azione diventi man mano psico-fisica, così che le azioni trovino la loro logica e coerenza, nonché il tempo-ritmo giusto con cui essere eseguite¹³⁶, e ciò provochi il ben conosciuto processo di riviviscenza.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ivi*, p. 104.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ivi*, p. 105.

CAPITOLO II

Strasberg e il Metodo

1. Cenni storici e biografici

Gli insegnamenti di Stanislavskij si diffusero ben prima della pubblicazione del *Lavoro dell'attore su se stesso* e del *Lavoro dell'attore sul personaggio*, avvenuta in entrambi i casi dopo la morte dell'autore. Pertanto,

nei primi decenni del Novecento lo stile della recitazione del Teatro d'Arte e poi i procedimenti utilizzati da Stanislavskij e dai suoi allievi per curare la formazione dell'attore si diffusero in Europa e negli Stati Uniti soprattutto attraverso l'esempio e l'insegnamento pratico di numerosi attori e uomini di teatro che proclamavano a torto o a ragione di essere conoscitori e seguaci del Sistema¹³⁷.

In assenza di un'esposizione ufficiale delle teorie stanislavskiane, si diffusero molte varianti degli insegnamenti del maestro moscovita, promulgate talvolta da ciarlatani che con il Sistema avevano avuto poco o niente a che fare, altre volte dagli stessi allievi di Stanislavskij, trasferitisi dalla Russia in Europa e negli Stati Uniti. Il fatto è che, come si è più volte ripetuto, il Sistema è il frutto di un lungo processo di ricerca, tra l'altro mai realmente terminato, portato avanti non solo da Stanislavskij, ma dagli esperimenti di più personalità (Suler, Vachtangov e Michail Čechov), «ognuna delle quali, pur muovendosi in una prospettiva comune, colse aspetti diversi del problema della recitazione e tentò soluzioni proprie. Tanto Stanislavskij quanto Vachtangov e Čechov [...] privilegiarono tecniche e procedimenti differenti nelle diverse fasi del loro insegnamento»¹³⁸.

Tutto ciò ebbe un'inevitabile conseguenza:

Gli attori della compagnia di Stanislavskij e gli allievi degli Studi del Teatro d'Arte e dei laboratori privati diretti da Suler, Vachtangov e Michail Čechov assimilarono e trasmisero in modo differente i procedimenti del Sistema, secondo la loro sensibilità, gli insegnamenti del maestro che avevano seguito e perfino il periodo in cui erano venuti a contatto con la scuola stanislavskiana. Di qui la complicata ed

¹³⁷ CLAUDIO VICENTINI, *Le avventure del Sistema negli Stati Uniti*, in MEL GORDON, *Il sistema di Stanislavskij* [...], cit., p. 159.

¹³⁸ *Ibidem*.

eterogenea ramificazione degli sviluppi del Sistema nei differenti paesi e la diversità della sua incidenza nelle particolari aree teatrali europee e americane¹³⁹.

In un tale contesto, la voce più autorevole che innestò il Sistema negli Stati Uniti fu quella di Rikard Boleslavskij. D'origine polacca, egli iniziò a lavorare con Stanislavskij nel 1906 (a soli diciassette anni) e, successivamente, fu tra i membri fondatori del Primo Studio.

La sua figura è di interesse essenzialmente per due motivi. Il primo è che introdusse il pubblico americano ai principi teorici del Sistema in un ciclo di conferenze che tenne in un teatro di Broadway nel 1922, subito dopo l'arrivo della compagnia del Teatro d'Arte negli Stati Uniti in occasione di una tournée in cui vennero messi in scena gli spettacoli *Zar Fëdor* e *Bassifondi*, ai quali partecipò lo stesso Boleslavskij come attore in quanto membro della compagnia. Negli anni successivi, pubblicò una serie di articoli su «Theatre Arts Monthly», che vennero poi raccolti in un unico volume nel 1933: *Acting. The First Six Lessons*¹⁴⁰: «Questo libro, insieme a *La mia vita nell'arte*, avrebbe rappresentato negli Stati Uniti la bibbia degli stanislavskiani, fino all'uscita, nel 1936, di *An Actor prepares*»¹⁴¹, ossia la versione americana di quello che nel 1938 in Russia sarebbe stato *Il lavoro dell'attore su se stesso*.

Il secondo motivo è che nel 1924 Boleslavskij aprì una scuola di recitazione a New York: l'American Laboratory Theatre. Fra gli insegnanti della scuola vi fu anche Marija Uspenskaja, storica attrice del Teatro d'Arte la quale, arrivata a New York insieme alla compagnia nel 1922, aveva preferito restare negli Stati Uniti. Chiaramente si trattò di una scuola di marcato indirizzo stanislavskiano:

Le lezioni, affidate a insegnanti diversi, spaziavano dalla danza al trucco, dalla ginnastica alla drammaturgia, dalla scherma alla dizione, dal disegno alla musica. Gli esercizi pratici caratteristici dei procedimenti stanislavskiani erano curati dalla Uspenskaja. Boleslavskij interveniva raramente nelle sessioni di esercizi, e per lo più si occupava della parte teorica tenendo conferenze sui principi fondamentali del Sistema¹⁴².

Bisogna però fare un'importante precisazione:

Gli esercizi e le tecniche utilizzate nell'American Laboratory Theatre riflettevano la fase di sviluppo che il Sistema aveva raggiunto all'epoca del Primo Studio, quando il lavoro di Boleslavskij e dell'Uspenskaja all'interno della scuola stanislavskiana aveva toccato la sua piena maturità¹⁴³

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 163.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ivi*, p. 164.

¹⁴³ *Ibidem*.

Inoltre, vi erano alcuni punti del Sistema su cui Boleslavskij, pur ponendosi l'obiettivo di promuovere e diffondere gli insegnamenti di Stanislavskij nel loro complesso, tendeva a soffermarsi maggiormente, talvolta rielaborando il materiale di partenza.

Boleslavskij [...] assegnava un'importanza particolare alla memoria dei sensi e delle emozioni. La stessa nozione di concentrazione, ad esempio, negli scritti di Boleslavskij sembrava assumere un taglio particolare, direttamente connesso alla memoria dei sensi. Mentre per Stanislavskij la concentrazione era soprattutto la capacità dell'attore di trattenere la propria attenzione all'interno dello spazio scenico e del mondo dell'opera, senza lasciarsi distrarre dalla platea, per Boleslavskij era piuttosto l'abilità di dirigere il raggio della propria attenzione su una percezione immaginaria [...], in modo da riuscire a rievocarne interiormente la sensazione reale.

[...] L'attore dunque, spiegava Boleslavskij, per recitare in modo efficace deve essere in grado di evocare concretamente in sé le percezioni sensibili dell'ambiente immaginario in cui si trova il personaggio [...]. E deve inoltre essere in grado [...] di evocare le emozioni che il personaggio prova. Ciò si può ottenere, come già Stanislavskij e Vachtangov avevano spiegato, mediante la memoria emotiva¹⁴⁴.

In altre parole: le lezioni e gli insegnamenti dell'American Laboratory Theatre erano di evidente derivazione stanislavskiana, ma relativamente a quello che era lo sviluppo del Sistema all'epoca del Primo Studio e, comunque sia, con una predilezione particolare per la memoria dei sensi.

È di fondamentale importanza evidenziare questi aspetti della scuola aperta da Boleslavskij al fine di comprendere al meglio quale sia stato il tipo di formazione attoriale degli studenti che la frequentarono. In particolar modo, ciò che più ci interessa è il tipo di impronta stanislavskiana che una tale esperienza possa aver lasciato su di uno specifico studente dell'American Laboratory Theatre: Lee Strasberg. Egli stesso affermerà:

Ero arrivato a comprendere il lavoro di Stanislavskij attraverso la rappresentazione delle sue idee che avevo visto la prima volta al Laboratory Theatre. Furono i miei insegnanti Maria Uspenskaja e Richard Boleslavskij a insegnarmi i principi del Sistema Stanislavskij¹⁴⁵.

Lee Strasberg fu un attore, regista, insegnante e teorico della recitazione che ebbe il merito di reinventare il Sistema Stanislavskij (o per lo meno la parte relativa al *Lavoro dell'attore su se stesso*), adattandolo alle esigenze del mondo dello spettacolo statunitense, in particolar modo per quanto concerne il settore cinematografico, dando vita a quello che sarebbe passato alla storia come *Method Acting* o "Metodo Strasberg".

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 165.

¹⁴⁵ LEE STRASBERG, *Il sogno di una passione. Lo sviluppo del Metodo*, Milano, Ubulibri, 1990, p. 71.

Nato nel 1901 in Galizia, era emigrato negli Stati Uniti a sette anni. Di famiglia ebrea, una volta arrivato a New York non parlava che yiddish, ma ricevette la sua prima formazione culturale negli ambienti dell'emigrazione ebraica della città. In quel contesto entrò in contatto con il teatro yiddish del quartiere e fin da bambino partecipò a diversi spettacoli allestiti da attori dilettanti. A vent'anni, dopo aver svolto diverse attività, come l'impiegato e il comproprietario di un negozio di parrucche, cominciò a recitare in una compagnia di dilettanti, senza però avere alcuna intenzione di diventare un attore professionista.

Nel frattempo, frequentava assiduamente le sale di Broadway, godendosi gli spettacoli e osservando attentamente le interpretazioni di grandi attori come Giovanni Grassi ed Eleonora Duse. In quel periodo, per puro interesse personale, cominciò a leggere e studiare diversi libri e trattati di recitazione (*Il paradosso dell'attore* di Diderot, gli scritti di Coquelin, Salvini, Archer, Craig e molti altri). In questo modo riuscì a crearsi un vastissimo bagaglio culturale teorico sull'arte della recitazione.

Ma la vera svolta arrivò proprio tra il 1923 e il 1924, quando Strasberg ebbe l'occasione di ammirare a Broadway le rappresentazioni del Teatro d'Arte di Mosca. Rimase folgorato da quegli spettacoli, tanto da convincersi a diventare un attore professionista. Fu così che si iscrisse alla Clare Tree Major School of Theatre, una scuola convenzionale di teatro. Ma alla fine di quel percorso avvertì l'esigenza di qualcosa di diverso.

Venne a sapere dell'esistenza dell'American Laboratory Theatre, aperta da poco da due grandi attori della compagnia del Teatro d'Arte, da lui tanto ammirata, e decise di iscriversi. Lì avvenne la sua formazione professionale, nonché il primo vero e proprio contatto con il Sistema, il quale tanto avrebbe influenzato il suo futuro lavoro.

Nel 1931, infatti, assieme ad Harold Clurman e Cheryl Crawford, conosciuti durante il periodo all'American Laboratory Theatre, Strasberg diede vita al Group Theatre, un collettivo composto da 28 attori con il preciso intento di porre le basi di un lavoro sul teatro basato sugli insegnamenti di Stanislavskij e con l'idea di rinnovare radicalmente il teatro statunitense. La compagnia esercitò una notevole influenza sulle scene del teatro americano, ma la sua vita fu breve. In parte per questioni economiche, ma soprattutto a causa di dissidi artistici, Strasberg e Crawford lasciarono il gruppo nel 1937, lasciandolo alla guida di Clurman, il quale portò avanti l'attività fino al 1941.

Il Group Theatre fu il primo banco di prova a partire dal quale Strasberg poté iniziare ad elaborare un suo personale metodo di recitazione, che prese a piene mani dal Sistema Stanislavskij, pur divergendo da esso in diversi aspetti. Come detto in precedenza, questo metodo in futuro sarebbe passato alla storia come il leggendario *Method Acting* o "Metodo Strasberg" e avrebbe determinato la fama di Lee Strasberg in tutto il mondo.

«La sede che permise a Strasberg di approfondire e diffondere l'insegnamento del suo metodo fu l'Actors Studio.»¹⁴⁶. Fondato a New York nel 1947 da Elia Kazan, Robert Lewis (due degli attori facenti parte del Group Theatre che nel frattempo avevano guadagnato grande fama) e Cheryl Crawford, l'Actors Studio non nacque come una scuola di recitazione, ma fu «concepito come un laboratorio in cui attori professionisti potessero dedicarsi allo studio e allo sviluppo della propria formazione»¹⁴⁷. I corsi inizialmente erano tenuti solamente da Kazan e Lewis, ma, sorti alcuni dissapori artistici tra i due, Lewis lasciò l'Actors Studio poco tempo dopo. Si presentò quindi la necessità di cercare nuovi insegnanti, e così venne chiamato Strasberg, seppur con titubanza da parte di Kazan. Negli anni successivi, quest'ultimo fu sempre più impegnato con la sua attività di regista teatrale e cinematografico, limitando progressivamente la sua presenza all'Actors Studio. Fu così che, a poco a poco, l'influenza di Strasberg aumentò sempre più nel laboratorio, fino ad esserne nominato direttore artistico nel 1951.

Nei 30 anni successivi l'influenza e l'attività dell'Actors Studio conobbero una crescita esponenziale, arrivando perfino a dover aprire una sezione ad Hollywood che prese il nome di «Actor Studio West». Sotto l'ala di Strasberg si formarono attori di grandissimo calibro, come Paul Newman, James Dean, Carroll Baker, Marilyn Monroe, Anthony Franciosa, Anthony Perkins, Dustin Hoffman, Al Pacino, Jack Nicholson, Robert De Niro e molti altri. Si diffuse a dismisura anche la fama del Metodo Strasberg, il quale sembrava distinguere nettamente gli attori che lo adoperavano da quelli che non ne facevano uso, suscitando talvolta anche l'astio e l'invidia di quest'ultimi.

Strasberg ricoprì la carica di direttore artistico della scuola fino all'anno prima della sua morte, avvenuta nel 1982. Tuttavia, l'attività dell'Actors Studio proseguì e prosegue tutt'ora sia a New York che ad Hollywood.

2. Una suddivisione del Metodo

Anche quando Strasberg nella sua biografia, *Il sogno di una passione*, presenta i frutti del suo Metodo, non rinuncia a dar credito al fondatore del Sistema:

¹⁴⁶ CLAUDIO VICENTINI, *Le avventure del Sistema negli Stati Uniti*, in MEL GORDON, *Il sistema di Stanislavskij* [...], cit. p. 179.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 180.

In questa parte del libro delinearò i passi e i procedimenti del training dell'attore che guidano il suo approccio ad un'interpretazione. [...] Tutto quello di cui ci occupiamo in questi esercizi (rilassamento, concentrazione, memoria dei sensi, memoria emotiva), è stato definito da Stanislavskij¹⁴⁸.

Da questo estratto si possono capire due importanti aspetti del lavoro di Strasberg: il primo è che Strasberg non smetterà mai di essere grato a Stanislavskij, il quale continuerà ad essere per lui un punto di riferimento costante per tutta la vita. Tuttavia, oltre al riferimento a al maestro moscovita, l'altro aspetto di grande interesse è la presentazione dei quattro elementi essenziali che compongono il Metodo: rilassamento, concentrazione, memoria dei sensi e memoria emotiva. A tutti gli effetti il Metodo Strasberg può essere diviso, in maniera non dissimile dal Sistema Stanislavskij, in due grandi sezioni. La prima è dedicata al lavoro che l'attore fa su sé stesso:

Il training inizia con il lavoro che l'attore fa su sé stesso. Dapprima deve essere capace di rilassarsi, di concentrarsi, di sentire e di avere esperienze intensamente. Allo stesso tempo egli sviluppa gli aspetti esteriori del suo essere. Deve sviluppare e rafforzare la voce e il corpo eliminando la morsa soffocante dell'abitudine e dei fattori inibitori della non espressione incoraggiati dal condizionamento sociale¹⁴⁹.

In questa fase del lavoro all'allievo vengono proposti una serie di esercizi specifici mirati allo sviluppo di quelle quattro abilità fondamentali sopra indicate: rilassamento, concentrazione, memoria dei sensi e memoria emotiva, per l'appunto. Inoltre, in questa prima parte si punta anche alla formazione di ulteriori abilità secondarie, le quali non possono essere trascurate nel lavoro dell'attore.

Vi è poi una seconda fase del training attoriale, sebbene non vi sia un confine netto, tanto che molti esercizi introdotti da Strasberg nella prima parte del suo lavoro vengono poi ripresi anche nella seconda:

Il secondo stadio del training dell'attore consiste nello sviluppo della capacità di eseguire azioni in modo autentico e logico. Contemporaneamente l'attore impara a rispondere e a adeguarsi al suo partner non solo in modo meccanico, ma cercando effettivamente di convincere il partner assicurandosi di essere chiaro. Ciò si realizza con molto lavoro sull'improvvisazione. Quindi l'attore comincia a usare esercizi di imitazione animale per avvicinarsi al problema della caratterizzazione fisica. [...] Poi impara a scoprire le esperienze che stimolano le sue risposte emotive più vivide, e a crearle mediante il processo della memoria emotiva. [...]

In seguito, l'attore inizia a lavorare con scene tratte da commedie¹⁵⁰.

¹⁴⁸ LEE STRASBERG, *Il sogno di una passione* [...], cit., pp. 98-99.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 123.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

In altre parole, in questa seconda fase di training si impara ad essere presenti e veri nell'eseguire azioni, a relazionarsi in maniera autentica ed efficace con il partner e si approfondiscono tutti gli elementi affrontati in precedenza nel training (come l'imitazione animale e la memoria emotiva). In particolar modo, in questa seconda parte del Metodo si inizia a tutti gli effetti a recitare, usando scene tratte da commedie come materiale di studio.

Ad ogni modo, analizzando passo passo il metodo di lavoro, si può evincere come tutto inizi sempre e comunque dal rilassamento, sia che si tratti di un'intera seduta di training, sia che si tratti di un singolo esercizio. Il concetto risulta quasi identico a quello già individuato da Stanislavskij: affinché l'attore possa essere davvero libero di esprimersi in scena, è necessario individuare e raggiungere le zone di tensione del corpo per poi cercare di rilassarle il più possibile. «Benché sia impossibile eliminare completamente la tensione del corpo, l'attore deve imparare a controllarla in modo che non inibisca gli ordini che impartisce al corpo»¹⁵¹.

Strasberg indica in questi termini i primi passi:

In primo luogo, trova una posizione su una sedia che gli consenta una certa comodità e che lo sostenga. [...] In secondo luogo, l'attore controlla ogni parte del proprio corpo cercando di individuare la tensione. [...] L'attore viene incoraggiato a controllare ogni parte del proprio corpo muovendola e comandando ai muscoli o ai nervi di rilassarsi. Senza un movimento effettivo, il comando non avrà effetto¹⁵².

Il momento successivo consiste nel rilassamento psichico, più difficile da raggiungere di quello muscolare, ma altrettanto importante¹⁵³. C'è l'idea, quindi, anch'essa già presente in Stanislavskij, che vi sia un collegamento fra mente e corpo, tale per cui, se la mente è sottoposta a tensioni, vi sono delle ripercussioni anche a livello fisico. Strasberg arriva perfino ad elencare cinque zone del corpo particolarmente legate alla tensione psichica: le «vene azzurre delle tempie», la zona «sopra l'osso nasale verso le palpebre», «quegli spessi muscoli che partendo dai lati del naso raggiungono la bocca e il mento», il mento stesso, la lingua, la nuca e la zona superiore e inferiore della schiena¹⁵⁴. Anche in questi casi, il procedimento da seguire è di comandare a queste parti del corpo di muoversi e rilassarsi. Fin qui nulla di rivoluzionario: oltre all'individuazione di certe zone del corpo più legate alla psiche rispetto ad altre, il procedimento di rilassamento è praticamente il medesimo indicato da Stanislavskij.

La vera novità arriva quando Strasberg parla delle cause che portano alla tensione muscolare, aprendo un discorso che va a toccare la capacità espressiva attoriale in senso lato. Come già esposto in precedenza, Stanislavskij, nella sezione del *Lavoro dell'attore su sé stesso* dedicata proprio all'espressività, impiega un intero capitolo per parlare delle cattive

¹⁵¹ *Ivi*, p. 99.

¹⁵² *Ivi*, p. 100.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ivi*, pp. 101-102.

abitudini fisiche che le persone acquisiscono nella vita di tutti i giorni dal punto di vista motorio¹⁵⁵.

La gente non sa servirsi dell'apparato fisico che ci ha dato la natura [...] Non sa mantenerlo in efficienza né svilupparlo. I muscoli sono flosci, l'ossatura debole, la respirazione disordinata. Sono fenomeni di tutti i giorni, risultato di una cattiva educazione fisica e di un impiego sbagliato del nostro organismo¹⁵⁶.

Più avanti, Stanislavskij impiega altri due capitoli per affrontare i problemi fisici relativi non solo al movimento muscolare, ma anche alla voce e alla parola¹⁵⁷. Insomma, per Stanislavskij le persone sono piene di difetti fisici (motori e vocali) che nella vita reale potrebbero essere anche accettabili, «[...] ma trasportati sul palcoscenico diventano insopportabili»¹⁵⁸.

Strasberg condivide in buona parte questo pensiero, ma lo amplia. È assolutamente vero che nella loro vita quotidiana gli individui apprendono delle abitudini fisiche, ma, oltre ad esse, esercitano la loro influenza sull'individuo anche delle cosiddette *abitudini espressive*. Nella sua biografia, infatti, Strasberg afferma che:

Quando un individuo raggiunge l'età in cui comincia a desiderare di diventare attore, è in certa misura consapevole dei propri attributi fisici, quali la sua voce, i modi di parlare e i suoi modelli di movimento. D'altra parte, ha poca o addirittura nessuna consapevolezza della forza o della debolezza del suo bagaglio sensorio ed emotivo; ancor meno comprende il comportamento delle sue emozioni e del modo in cui le esprime¹⁵⁹.

Il problema viene quindi sì ricondotto ad una sfera fisica, poiché l'espressione ha luogo necessariamente tramite il corpo. D'altronde lo stesso Strasberg nelle sue lezioni afferma:

Per me l'esterno è reale quanto l'interno. È proprio il modo in cui apparite che mi eccita e mi colpisce. Come essere umano so apprezzare l'esterno – umanamente e sinceramente. Non è un falso errore. L'esterno diventa falso solo quando gli altri elementi non coincidono con esso¹⁶⁰.

Tuttavia, l'espressione ha radici ben più profonde. Essa, quando è autentica, nasce dall'interno, dalla mente, dal sentimento, dall'emozione dell'attore. Ed è lì che si celano le reali cattive abitudini che le persone coltivano nel corso di una vita intera e che, secondo Strasberg, si devono imputare alle imposizioni della società e in generale dell'ambiente in cui vive l'individuo.

¹⁵⁵ KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso* [...], cit., pp. 302-325.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 303.

¹⁵⁷ *Ivi*, pp. 326-405

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 303.

¹⁵⁹ LEE STRASBERG, *Il sogno di una passione* [...], cit., p. 79.

¹⁶⁰ LEE STRASBERG, *Lezioni all'Actors Studio*, Roma, Dino Audino Editore, a cura di PAOLO ASSO, 2002, p. 42.

Egli - un individuo X - elabora inoltre abitudini espressive. È condizionato a esprimere i suoi sentimenti e emozioni non per la natura, il carattere e la forza delle sue risposte emotive, ma per quello che la società o il suo ambiente gli consentono. È generalmente conscio delle proprie abitudini fisiche, ma ha una scarsa consapevolezza delle proprie reazioni sensorie ed emotive¹⁶¹.

Proprio qui sta la grande differenza con Stanislavskij. Se per quest'ultimo bisognava correggere le errate abitudini fisiche tramite una serie di esercizi motori e vocali mirati a sviluppare una giusta postura, una forma armoniosa del corpo, una corretta impostazione della voce e via dicendo, per Strasberg l'obiettivo primario era correggere le abitudini espressive.

Esse si dividono in due tipi: da una parte vi sono quelle derivanti da gesti incontrollati. Si tratta di veri e propri vizi di forma, dei modi di fare tipici di certi attori (come gesticolare troppo con le mani, camminare in punta di piedi, ingobbire sempre la schiena, ecc.), i quali però, non essendo scaturiti da un bisogno organico, ma solo da delle abitudini apprese, spesso finiscono per compromettere la buona riuscita della parte. Ci sono poi le abitudini espressive derivanti da contratture muscolari involontarie e spesso inconsce che limitano i movimenti degli attori. Nella maggior parte dei casi queste contratture sono situate in quei punti specifici già elencati in precedenza (nuca, collo, spalle, ecc.¹⁶²).

Secondo Strasberg si tratta in entrambi i casi di cattive abitudini derivate da tensioni emotive, venutesi a creare e sedimentatesi in seguito a determinate esperienze di vita o a condizionamenti particolari:

È impressionante quanto le abitudini espressive siano legate alle difficoltà di espressione. Frequentemente queste difficoltà derivano da esperienze specifiche che hanno portato alla creazione di abitudini inconsce. Spesso queste abitudini vengono abbandonate durante il training dell'attore dedicato al rilassamento¹⁶³.

Può capitare che durante gli esercizi di rilassamento gli allievi sentano crescere in loro un'emozione. Istintivamente l'attore sarebbe portato a reprimere quell'emozione e lasciare che essa si sviluppi fisicamente (creando una contrazione). «Di solito ciò accade automaticamente, in quanto questa reazione fa parte del condizionamento sociale a cui tutti siamo soggetti.»¹⁶⁴. In realtà è importante far sì che quell'emozione possa esprimersi liberamente. Uno dei modi per farlo è il seguente:

L'attore produce un suono vibrato costante e non sforzato dal torace: "Ahhhhhhhhhhhhhhhhhhhh". L'emozione trova l'espressione mediante questo suono. Ma egli [l'allievo] deve ricordare di continuare i

¹⁶¹ LEE STRASBERG, *Il sogno di una passione* [...], cit., pp. 78-79.

¹⁶² *Ivi*, pp. 100-102

¹⁶³ *Ivi*, p. 79.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 102.

movimenti per il rilassamento, altrimenti il suono sarà un sollievo e non una liberazione, e l'abitudine di interferenza e di non espressione si rafforzerà anziché venire eliminata. Se il procedimento non dovesse liberare l'esperienza emotiva e bloccasse invece il rilassamento, l'attore dovrebbe produrre dal torace un suono acuto, totalmente sfrenato ed esplosivo: "Hah!" Ciò consente l'espressione di questa emozione più forte¹⁶⁵.

Importante sottolineare come durante questi esercizi sia essenziale la presenza di un insegnante che verifichi costantemente che l'attore si stia effettivamente rilassando e non stia solo fingendo (anche inconsapevolmente).

Durante il lavoro di rilassamento, quando l'attore sembra in atteggiamento rilassato, controllo sempre che non si tratti di un atteggiamento apparente. Prendendolo per la mano gli sollevo il braccio: se l'attore è davvero rilassato, quando lascio la mano, il braccio cade naturalmente. Se il braccio è in tensione, resta in posizione per aria. L'attore quindi se ne accorge e lo abbassa meccanicamente. È consapevole, però, di fingere il rilassamento¹⁶⁶.

Sembra di rivedere gli allievi di Torcov schierati in fila mentre Rachmanov li passa tutti in rassegna verificando che ogni parte del corpo sia effettivamente rilassata¹⁶⁷. Tuttavia, lo stesso Strasberg afferma che: «Non c'è ginnastica che possa correggere queste tensioni. Il problema va affrontato considerando il legame tra mente e corpo, uno degli approcci più seguiti dalle diverse scuole di psicologia moderna»¹⁶⁸. Proprio per questo motivo, Strasberg parlava molto con i suoi allievi dei loro problemi personali. L'obiettivo era appunto individuare quell'evento del loro passato, prossimo o remoto, che aveva causato in loro una cattiva abitudine inconscia. Individuando l'origine di questa abitudine e parlandone, la tensione si alleggeriva o arrivava a scomparire del tutto. Ciò portava ad un netto miglioramento nella recitazione dell'attore.

Strasberg descrive un caso emblematico di questo processo. Parlando di un'attrice con cui lavorò all'Actors Studio, racconta di come questa avesse un singolare problema con il rilassamento. Poiché lavorava principalmente in radio, inizialmente si ritrovò in difficoltà ad agire e muoversi sulla scena. Tuttavia, lezione dopo lezione, acquisì una volontà e un controllo sempre maggiori, arrivando a rilassarsi tranquillamente anche in scena. Sfortunatamente, nonostante i miglioramenti, le risultava impossibile rilassare la nuca (uno dei punti di maggiore tensione psichica). Sembrava soffrire di una qualche forma di artrite, la quale le impediva di muovere il collo all'indietro senza provare un forte dolore.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 80.

¹⁶⁷ KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 119.

¹⁶⁸ LEE STRASBERG, *Il sogno di una passione* [...], cit., p. 81.

Per vederci chiaro le sostenni il collo con una mano e la invitai a dirmi quando iniziava a provare dolore. [...] Le inclina la testa all'indietro lentamente, mezzo centimetro per volta, aspettando che lei mi dicesse quando cominciava a provare dolore. Alla fine, le appoggiai la testa allo schienale della sedia senza che avesse ancora sentito dolore¹⁶⁹.

A detta sua, sembrava soffrire di quel tipo di artrite fin da quando era piccola, senza un'apparente ragione. Strasberg iniziò quindi a dialogare con lei e a scavare nella sua memoria:

Mi risultava difficile credere che fosse stata consapevole di quella tensione fin da quando era in culla. No, disse. Era da quando aveva cominciato a dormire nel letto. Disse che dormiva con la sorella più grande e che, essendo piccola, si muoveva molto. La sorella aveva minacciato di ucciderla se non fosse rimasta ferma. Da allora aveva sofferto di rigidità, soprattutto nel collo. [...]. Ovviamente, sia la tensione che il dolore erano il risultato di un condizionamento. Per lei il rilassamento di quella parte del corpo era essenziale per liberarsi dalla leziosaggine e della tensione che interferivano con la sua capacità di esprimersi sulla scena¹⁷⁰.

È lecito affermare che, come Strasberg, anche Stanislavskij ritenesse il rilassamento una parte essenziale del lavoro sull'attore. Tuttavia, per il maestro moscovita le tensioni erano dovute, oltre che da un'errata cura del proprio corpo nella vita privata, anche alla paura del boccascena, al terrore del giudizio del pubblico, all'ansia di portare un'interpretazione scadente, ecc. In altre parole, riteneva che le contratture fossero dovute alla pressione derivante dalla recitazione in sé e da tutte le esigenze sceniche ad essa connesse.

Si tratta di informazioni condivise dallo stesso Strasberg (egli stesso ha ammesso che la paura di dimenticarsi le battute era per lui un grande elemento di stress, il quale lo portava talvolta ad avere attacchi d'ansia durante le prove e durante gli spettacoli)¹⁷¹, ma per quest'ultimo esistevano anche altri tipi di tensioni, dovute appunto ad abitudini espressive che traevano origine da eventi specifici del passato degli attori, e sulle quali era di primaria importanza andare ad agire, in parte tramite gli esercizi di distensione fisica, in parte dialogando con i propri allievi facendo emergere le cause di certe cattive abitudini espressive.

Il rilassamento a sua volta costituisce una necessaria fase preparatoria per una delle altre grandi abilità che vengono richieste all'attore: la concentrazione. La capacità di concentrarsi è essenziale per l'attore, tanto che «il talento dell'attore funziona solo nella misura in cui è sviluppata la sua concentrazione»¹⁷². Da una parte è necessaria perché l'attore in scena dev'essere in grado di affrontare molteplici problemi contemporaneamente. Per esempio, egli dev'essere in grado di ripetere azioni già compiute facendole sembrare

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 80.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 182.

¹⁷² *Ivi*, p. 103.

spontanee, fornire un'idea chiara di quale sia la sua maggiore preoccupazione in quel momento, ricordarsi le battute, ecc. D'altro canto, la concentrazione risulta una capacità essenziale per l'attore soprattutto perché essa «permette all'attore di mettere a fuoco la realtà immaginaria richiesta dal dramma»¹⁷³. In altri termini, per Strasberg la concentrazione è la chiave che permette di accedere all'immaginazione.

L'obiettivo degli esercizi di concentrazione è quello di addestrare l'attore a creare e ricreare qualsiasi oggetto, o gruppo di oggetti, che costituiscono un evento il cui fine sia stimolare l'esperienza che l'esecuzione richiede. Così l'attore è motivato a dare un comportamento necessariamente logico e motivato al suo personaggio¹⁷⁴.

Non si tratta quindi di concentrarsi solo su di un oggetto fisico, operazione che porterebbe al più all'osservazione o ad un processo di concentrazione elementare, ma di essere in grado di creare un oggetto che non c'è con la propria immaginazione e di focalizzarsi su di esso. Questa operazione «non porta solo al funzionamento dell'immaginazione, ma anche alla presenza di quel genere di convinzione o fede che è stata spesso caratterizzata come l'elemento essenziale della recitazione»¹⁷⁵. È importante far notare come anche per Stanislavskij il corretto direzionamento dell'attenzione fosse un'abilità fondamentale per l'attore, utile in particolar modo a vincere la paura del boccascena tramite il *cerchio dell'attenzione*¹⁷⁶.

Fede e/o convinzione, a loro volta, devono portare l'attore ad "interagire" e quindi esperire con gli oggetti e gli eventi immaginati: ciò secondo Strasberg consente alle reazioni fisiologiche automatiche, che sarebbero spontaneamente presenti se l'esperienza fosse reale, di manifestarsi. Per giungere a tale interazione il training della concentrazione inizia sviluppando la capacità dell'interprete di ricreare mentalmente oggetti che fanno parte della sua vita quotidiana. Pertanto, risulta chiaro come la strada che conduce alla concentrazione passi necessariamente attraverso la memoria dei sensi.

Secondo Strasberg, la memoria può infatti essere divisa in tre categorie: memoria mentale, memoria fisica e memoria affettiva¹⁷⁷. La prima è la memoria nel senso più comune del termine: quella che permette di ricordare i nomi delle persone, cosa si stesse facendo il giorno prima ad una data ora, come si cucina un certo piatto, ecc. La memoria fisica è invece quella che comunemente viene definita memoria muscolare: dopo aver ripetuto varie volte un certo movimento è come se il corpo lo imparasse, sicché si è in grado di riprodurlo in maniera perfetta, automaticamente e senza grande sforzo. È ciò che avviene, per esempio, quando si

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 104.

¹⁷⁶ FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., p. 54.

¹⁷⁷ LEE STRASBERG, *Il sogno di una passione [...]*, cit., p. 91.

impara a guidare la macchina o quando si allena per tanto tempo un particolare movimento ginnico. Infine, vi è la memoria affettiva, la più importante di tutte per un attore. «La memoria affettiva è essenziale per rivivere sul palcoscenico e quindi per creare un'esperienza reale sulla scena». Essa si divide in due parti: la memoria dei sensi e la memoria emotiva.

Per quanto concerne la memoria dei sensi essa si configura come «la memoria della sensazione fisica»¹⁷⁸. Si tratta della capacità di riportare alla mente una data sensazione già provata in passato, tanto da riuscire quasi a risentirla come fosse vera, producendo in quel modo tutte le reazioni fisiologiche che la stessa prevede. Quella appena descritta è un tipo di memoria che dev'essere altamente sviluppata nell'attore:

Addestrare i sensi a rispondere a stimoli immaginari fa parte dell'addestramento di base dell'attore; il possesso di tale capacità di rispondere a stimoli immaginari è ciò che caratterizza la natura del talento dell'attore. È proprio questa capacità che ci permette di determinare la presenza di talento recitativo¹⁷⁹.

La modalità più efficace per allenare un simile tipo di memoria è tramite una serie di esercizi che fanno uso di oggetti immaginari. È bene ricordare che anche Stanislavskij faceva grande ricorso a esercizi analoghi. Esempari sono i casi della «"conta del danaro" e della "scrittura della lettera"»¹⁸⁰, in cui Torzov chiedeva ai suoi allievi di salire sul palco di contare del danaro contante o scrivere una lettera senza che questi oggetti fossero realmente presenti sul palco. L'obiettivo di questi esercizi è duplice: allenare l'uso dell'attenzione e sviluppare la logica e la coerenza delle azioni dell'attore, condizione necessaria per attivare il senso del vero, il quale serve da una parte all'attore per immedesimarsi, dall'altra allo spettatore per credere a quello che sta vedendo. Sebbene l'obiettivo ultimo sia lo stesso, ovvero giungere al senso del vero, Strasberg con i suoi esercizi punta a sviluppare nei suoi allievi la capacità di sentire davvero gli oggetti che stanno immaginando a livello fisico, tanto da dare vita a delle vere e proprie reazioni fisiologiche spontanee.

Uno di questi esercizi prevede che l'attore prenda una tazza di caffè e la beva, prima per davvero, poi eseguendo di nuovo l'azione senza oggetto.

L'attore si esercita prima con l'oggetto reale, cercando di definire a sé stesso gli elementi a cui si riferisce quando afferma: "Questo è reale". Egli studia il peso e la consistenza della tazza o del bicchiere, la sensazione del liquido nel contenitore, la temperatura del liquido sentita attraverso il contenitore, ecc. Nel portare la tazza alle labbra, il peso cambia e impegna altre parti del braccio. Egli studia l'aroma, la temperatura della bevanda, e alla fine il sapore. L'attore poi esegue l'esercizio senza la presenza dell'oggetto¹⁸¹.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 62.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 63.

¹⁸⁰ FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij [...]*, cit., p. 59.

¹⁸¹ LEE STRASBERG, *Il sogno di una passione [...]*, cit., p. 104.

All'inizio l'attore si limiterà ad imitare il movimento di portare la tazza alle labbra, ma ripetendo più volte l'esercizio e concentrandosi sulla ricreazione delle sensazioni fisiche provate in presenza dell'oggetto reale, egli riuscirà piano piano a percepire quasi come reale la sua fantasia.

Vi sono poi altri esercizi che allenano la concentrazione e la memoria dei sensi. L'esercizio "Guardarsi allo specchio", per esempio, prevede che gli allievi fingano di trovarsi davanti allo specchio del loro bagno di casa. Quindi le donne iniziano a pettinarsi, gli uomini a radersi, chiaramente senza utilizzare oggetti reali¹⁸². Vi è poi "L'esercizio del sole": in esso l'attore si esercita a casa a sentire il sole che lo illumina, poi cerca di ricreare con l'immaginazione il sole nella posizione in cui si trovava mentre si stava allenando, e cerca di ricreare ciò che il suo corpo aveva sentito¹⁸³. Una tipologia di esercizio molto efficace in questo ambito è quella che prevede una sensazione di dolore acuto in specifici punti del corpo. Spesso questa stupisce gli allievi poiché dimostra quanto forte possa essere l'immaginazione nel ricreare la realtà¹⁸⁴. Infine, vi è un'altra tipologia di esercizi molto importante, quelli definiti di "Sensazione globale": essi prevedono la percezione immaginata di una sensazione non localizzata, ma che colpisce tutto il corpo. Un esercizio tipico in questo senso è farsi una doccia, esercitandosi a casa con l'oggetto vero e poi rifacendo la stessa azione senza oggetti e completamente vestiti. Nell'eseguire questo tipo di esercizi, spesso si riescono a rilassare zone del corpo che, nonostante la precedente fase di rilassamento, erano rimaste ancora contratte. Ciò può portare talvolta a dei veri e propri sblocchi emotivi.

Sebbene siano presentati singolarmente, questi esercizi possono anche essere uniti tra di loro, sicché talvolta è possibile che Strasberg chiedo ad un suo allievo di ricreare con l'immaginazione una situazione in cui egli, per esempio, si sta radendo la barba davanti allo specchio e al contempo sta provando un caldo terribile (sensazione globale). Chiaramente l'attore dovrà reagire logicamente in conseguenza agli stimoli immaginari.

È importante sottolineare un aspetto non secondario della pratica di questi esercizi: «Non facciamo ripetere ogni esercizio fino a quando non è eseguito alla perfezione. L'attore non deve essere spinto a sfidare sé stesso costantemente. Egli tornerà ancora a questi esercizi nel corso del training»¹⁸⁵. Questi esercizi, pertanto, arrivano a livelli di complessità sempre maggiore, aggiungendo sempre più problemi e legandosi ad ulteriori esercizi mirati a formare altri aspetti essenziali dell'arte dell'attore. Per esempio, un modo per approfondire ed ampliare l'esercizio della sensazione globale è quello di aggiungere l'utilizzo di un oggetto (immaginario) personale, oppure un'«azione vocale voluta»¹⁸⁶. In questo secondo caso l'esercizio prevede, oltre alla sensazione globale ed eventualmente l'utilizzo di un oggetto

¹⁸² *Ivi*, p. 105.

¹⁸³ *Ivi*, p. 107.

¹⁸⁴ *Ivi*, pp. 107-108.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 106.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 110.

personale, anche l'esecuzione di una «canzone che può essere cantata o mugolata con o senza parole»¹⁸⁷. L'obiettivo è quello di slegare il suono dal ritmo e dalle tonalità normalmente previste, permettendo ad esso di essere «colorato dalla realtà che l'attore sta creando»¹⁸⁸. Si tratta di un tipo di esercizio utile ad allenare l'elasticità mentale di un attore, il quale dovrà essere in grado, all'occorrenza, di slegarsi dai suoi modelli verbali tradizionali, di allontanarsi dalla sua maniera abituale e involontaria di recitare per permettere alle parole di assumere il significato più adatto all'occasione.

In quest'ottica gli esercizi tenderanno a complicarsi sempre di più, aggiungendo sempre nuovi compiti e loro combinazioni. Uno di questi è l'aggiunta di un monologo, il quale, però, non dovrà essere recitato secondo il significato che avrebbe nel contesto del dramma da cui è tratto, bensì influenzato dalle sensazioni su cui l'attore sta lavorando in quel momento. Una volta che l'attore sarà riuscito a svolgere l'esercizio in maniera soddisfacente, a quel punto si aggiungerà un ulteriore adeguamento, completamente nuovo, e gli si chiederà di ripetere la sequenza. Il tutto al fine di testare la sua «reazione alle disposizioni del regista»¹⁸⁹.

Risulta ormai chiaro come Strasberg faccia di tutto per fare in modo che l'allievo sia portato a non chiudersi all'interno di rigidi schemi interpretativi abituali, ma anzi sia portato a trovare soluzioni espressive sempre nuove ed originali per risolvere i problemi che gli vengono posti. In questa volontà è riscontrabile un ulteriore punto di contatto con il maestro Stanislavskij, il quale fece della lotta alla recitazione convenzionale una delle sue missioni più sentite.

In questa prima fase del *training*, inoltre, si riscopre un'altra grande ispirazione di stampo stanislavskiano: la creazione del *momento privato*. Nel testo è lo stesso Strasberg a spiegare come l'insieme degli esercizi legati al momento privato siano stati ispirati proprio da una celebre frase di Stanislavskij in cui si sottolineava «il bisogno che l'attore ha di essere "privato in pubblico"»¹⁹⁰. Effettivamente il maestro moscovita nel *Lavoro dell'attore sul personaggio* parla di questa necessità dell'attore di essere da solo in pubblico ricorrendo al concetto di cerchio d'attenzione: il concetto di solitudine in pubblico era legato alla necessità dell'attore di non sentirsi intimidito dalla presenza degli spettatori, obiettivo raggiungibile solo tramite un giusto direzionamento della propria attenzione.

In Strasberg il discorso si amplia leggermente: non solo ricreare la propria solitudine in pubblico giova all'espressività dell'interprete perché aiuta l'attore a non sentirsi intimorito dal buco nero del boccascena, ma anche perché questo permette di avere «una pienezza e vivacità di espressione in cui raramente si indulge tranne che in quello che io chiamo il momento privato»¹⁹¹. Nella sua quotidianità, infatti, un individuo si comporta in maniera

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 111.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 112.

relativamente formale quando si ritrova in un contesto dove sono presenti altre persone, soprattutto se sa di essere osservato da quest'ultime, mentre si comporta in maniera più libera e rilassata quando è in un momento di privacy. Si tratta di due modalità espressive molto diverse, che devono essere entrambe padroneggiate dall'attore.

Inoltre, se in Stanislavskij il procedimento per ricreare la solitudine in pubblico passava attraverso il giusto utilizzo del cerchio d'attenzione, nell'esercizio proposto da Strasberg si percorre una via decisamente diversa. Innanzitutto, l'attore sceglie un comportamento che adotta soltanto in privato, uno di quei comportamenti che verrebbero immediatamente interrotti al sopraggiungere di un'altra persona, come cantare o parlare da soli. Dopodiché l'allievo deve concentrarsi per ricreare nella sua mente il luogo in cui solitamente avviene quello specifico comportamento privato. Successivamente deve aggiungere le condizioni che solitamente motivano un tale comportamento. Durante tutto l'esercizio è importante tenere a mente che

l'attore adesso non limita ciò che precedentemente ha pensato o fatto: ora cerca sinceramente di eseguire l'esercizio affrontando la motivazione originaria. Se incontra difficoltà, torna a creare il luogo in cui il comportamento è avvenuto. Se non si sente motivato a comportarsi come aveva fatto originariamente, non lo fa. Se fosse in privato lo farebbe. Quindi, evidentemente, non si sente abbastanza in privato. Per cui continua a rafforzare la sua attenzione mediante la concentrazione sul luogo e il suo elemento di privacy¹⁹².

Chiaramente, il momento privato può essere unito agli altri esercizi visti finora, in modo tale che l'attore impari ad esprimersi in maniera intima anche quando compie delle azioni che non appartengono alla sua sfera privata. Per esempio, l'attore può ricreare il suo momento privato e poi aggiungere l'azione di sensazione globale, l'utilizzo dell'oggetto personale immaginario, un monologo, ecc.

Come passo successivo Strasberg propone un altro esercizio, la cui origine risale all'epoca del Primo Studio: l'esercizio di imitazione animale. Dapprincipio esso sembra non avere nulla a che fare con l'esperienza sensoria. In un primo momento, infatti, l'esercizio consiste nella semplice osservazione di un animale particolare, al fine di memorizzare il modo in cui si muove. Dopodiché, l'attore cerca di imitare quei movimenti, il più precisamente possibile. In questa fase non vi è alcuna emozione, alcuna sensazione particolare, ma a poco a poco l'attore «impara a riprodurre con il proprio corpo l'energia fisica dell'animale, a cogliere la sensazione della vita fisica dell'animale [...]». Per cui l'attore impara fisicamente a esercitarsi nell'imitazione dell'animale, grazie al contributo dei sensi¹⁹³. Una volta fatto ciò, «l'attore imita l'animale che si alza in piedi, sempre conservando l'energia dell'animale»¹⁹⁴. L'interprete arriva anche ad imitare il verso dell'animale, aggiungendo anche delle parole. Il processo va avanti

¹⁹² LEE STRASBERG, *Il sogno di una passione [...]*, cit., p. 113.

¹⁹³ *Ivi*, p. 115.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

finché non si arriva ad avere un essere umano con le caratteristiche di un animale, ovvero un personaggio caratterizzato. In uno stadio avanzato, questo esercizio, oltre a costringere nuovamente l'attore a sperimentare degli schemi espressivi che normalmente non gli appartengono, in primo luogo permette all'attore di riconoscere le differenze tra sé e il personaggio e in secondo luogo lo porta più facilmente ad affrontare il problema del comportamento del suddetto personaggio, invece di basarsi solo e unicamente sui sentimenti.

Vi è poi un ulteriore esercizio il quale, secondo Strasberg, risulta essere estremamente valido per cogliere il legame tra impulso e azione. Si tratta dell'esercizio canzone-e-ballo. All'inizio si chiede all'attore di fare un'azione molto semplice: stare in piedi sul palco senza fare nulla. Sebbene all'apparenza possa sembrare un'azione banale, in realtà non è così. Infatti, sovente l'attore cade in pose innaturali oppure si irrigidisce finendo per sembrare un militare sull'attenti. L'obiettivo di Strasberg, invece, è far sì che l'attore trovi il suo modo di stare a proprio agio sul palco, senza agitarsi o compiere sforzi inutili.

Poi si chiede all'attore di cantare una canzone in maniera inusuale. Nello specifico all'allievo viene chiesto «di separare le sillabe di ogni parola; di dare cioè uguale valore a ogni sillaba con un buon timbro vibrato che dovrebbe però conservare la melodia»¹⁹⁵. Lo scopo di questo esercizio è dimostrare come l'interprete possa cantare una canzone in maniera totalmente diversa dal solito, vincendo così la forza dell'abitudine con l'ausilio della sua forza di volontà.

L'attore deve in seguito eseguire un altro compito: dovrà muoversi senza sapere prima quale movimento compirà, affidandosi totalmente al suo istinto. La tentazione che può provare un allievo che si cimenti in questo esercizio è quella di affidarsi a schemi di movimento già conosciuti e consueti, come certi passi di danza o particolari tipi di acrobazie apprese in passato. L'idea alla base dell'esercizio è invece che l'attore si lanci in gesti fisici improvvisati sul momento e quindi non concepiti prima della loro effettiva esecuzione. Nel momento in cui l'attore riesce ad eseguire efficacemente l'esercizio, egli va a creare in parallelo un ritmo fisico, composto dalle pause tra un gesto e l'altro. A questo punto Strasberg chiede all'attore di riutilizzare i suoni della canzone abbinandoli ai gesti fisici, con due specificazioni: da una parte i suoi suoni ora devono essere netti ed esplosivi, dall'altra essi non devono per forza seguire il ritmo fisico, ma essere utilizzati dall'attore per eliminare le tensioni superflue nella voce causate dallo sforzo fisico del corpo.

Inizialmente Strasberg utilizzò l'esercizio canzone-e-ballo principalmente con cantanti e ballerini, al fine di rompere le abitudini verbali acquisite nel corso del tempo e, così facendo, ampliare le proprie potenzialità espressive. Successivamente, però, venne alla luce la grande utilità di questo esercizio anche nella preparazione dei suoi allievi attori.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 119.

A chiudere questa prima fase del training attoriale vi è uno degli esercizi più importanti di tutto il *Method Acting*: quello della memoria emotiva.

Un esercizio che viene presentato all'attore all'inizio del training e che gli viene chiesto di imparare a eseguire senza difficoltà, senza pretendere risultati immediati e intensi, è l'esercizio della memoria emotiva¹⁹⁶.

L'esercizio di memoria emotiva parte dalla memoria dei sensi: si chiede all'attore di ritornare con la mente ad un evento del suo passato che l'ha colpito intensamente. A quel punto si chiede all'allievo di ricreare in termini sensoriali le sensazioni e le emozioni provate in quell'occasione, ricreando le circostanze che l'hanno determinata¹⁹⁷. L'attore inizia quindi l'esercizio, descrivendo le sensazioni mentre cerca di rievocarle tramite l'utilizzo della memoria dei sensi. Questo non significa che l'allievo racconti l'avvenimento all'istruttore, è lo stesso Strasberg a specificarlo:

Alcuni insegnanti di recitazione utilizzano male questo esercizio; vogliono conoscere gli avvenimenti, io invece non li voglio sapere. Meno l'attore mi dice, meglio è. Parlo con l'allievo solo quando ho l'impressione che incontri delle difficoltà oppure se desidero verificarne la concentrazione¹⁹⁸.

L'idea è che l'attore ricrei a livello sensorio le circostanze che in passato l'hanno portato a vivere un'emozione forte, in modo tale da riuscire a riprovare la medesima emozione anche nel presente, con tutte le reazioni ed espressioni fisiche del caso (lacrime, tremolii, rossore del viso, ecc.): «Nel ricreare i particolari della memoria emotiva originaria, l'attrice ha ricreato l'emozione originaria»¹⁹⁹. Se l'esercizio ha successo, l'attore ha imparato come rievocare un'emozione a comando, utilizzabile in scena a seconda delle necessità.

Si è detto in precedenza come esistano due tipi diversi di memoria emotiva: una moderata, la quale prevede che l'attore faccia leva sui suoi ricordi personali per meglio vivificare le varie psicotecniche a sua disposizione (se magico, circostanze date, senso del vero, ecc.); l'altra estrema, il cui utilizzo consiste nella rievocazione di un ricordo in grado di provocare una forte emozione nell'interprete, tanto da provocargli delle vere e proprie reazioni fisiche, come il pianto o il rossore del viso. Se nella pedagogia di Stanislavskij si preferiva la prima, la seconda costituisce il punto centrale del Metodo Strasberg.

Stanislavskij si era infatti reso conto di quanto fosse efficace la memoria emotiva nella sua versione estrema (quella dei «sentimenti elementari»²⁰⁰), ma aveva anche messo in

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 115.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 116.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 117.

²⁰⁰ KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 182.

guardia i suoi allievi affinché la utilizzassero con estrema parsimonia e solo in alcuni momenti della rappresentazione. Altrimenti si sarebbe corso il rischio di non essere in grado di terminare la rappresentazione, tanto forte sarebbe stato il peso di rivivere così intensamente la parte.

Di tutt'altro avviso era Strasberg. Egli veniva definito dai suoi stessi allievi come un «un fanatico della memoria emotiva»²⁰¹. Essa, infatti, rappresentava per lui «lo strumento costante e privilegiato della recitazione, che l'attore doveva utilizzare nella costruzione complessiva della parte»²⁰². In un certo senso sarebbe giusto affermare che il vero grande obiettivo del *Method Acting* fosse proprio far sviluppare all'attore l'abilità di scovare e rievocare le esperienze più intime e private che si celano nel proprio animo, al fine di crearne un archivio sfumato e variegato da utilizzare nell'interpretazione dei personaggi.

Eppure, i rischi anticipati da Stanislavskij nei confronti di un così massiccio lavoro di scavo interiore non erano certo poco evidenti:

Molti denunciavano i danni che i procedimenti strasberghiani potevano recare alla psiche dell'attore: Clurman scorgeva nel Metodo più una terapia che una forma d'arte, Lewis accusava Strasberg di usurpare il ruolo dello psicanalista, mentre parecchi psicanalisti, dal canto loro, manifestavano con estrema ingenuità un interesse professionale per quanto avevano udito dire che capitava all'Actors Studio²⁰³.

Nonostante i pericoli, per Strasberg la memoria emotiva rimaneva lo strumento più importante nelle mani di un attore, tanto che buona parte degli esercizi proposti durante le lezioni all'Actors Studio si potrebbero effettivamente intendere come mirati al suo raggiungimento: la fase del rilassamento servirebbe infatti per sciogliere la disposizione di resistenza, dovuta a condizionamenti sociali e cattive abitudini fisico/comportamentali, che un allievo prova nel mettere a nudo la sua interiorità; la concentrazione e la memoria dei sensi per essere in grado di rievocare, a partire appunto dalle sensazioni fisiche, con precisione nella propria mente un evento del nostro passato associato ad una determinata azione.

Per comprendere appieno il perché di una tale ossessione di Strasberg nei confronti della memoria emotiva è necessario parlare di due aspetti essenziali della pedagogia di Strasberg, entrambi strettamente legati alla memoria emotiva, i quali, tra l'altro sanciscono i punti di divergenza più profondi tra il Metodo e il Sistema.

Il primo di questi punti riguarda il principio cardine su cui si basa la recitazione immedesimata: «un attore non può esprimere efficacemente sulla scena ciò che non prova effettivamente nel suo animo»²⁰⁴. Su questo principio i due maestri sono fondamentalmente

²⁰¹ CLAUDIO VICENTINI, *Le avventure del Sistema negli Stati Uniti*, in MEL GORDON, *Il sistema di Stanislavskij* [...], cit., p. 174.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ivi*, p. 186.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 187.

d'accordo, ma ne danno due spiegazioni diverse. Per Stanislavskij la recitazione non immedesimata dev'essere evitata poiché solo se l'attore prova davvero quello che vuole esprimere potrà avvenire una corretta *irradiazione del Prana* e, di conseguenza, al pubblico arriverà la giusta energia, cosa che determinerà un suo coinvolgimento nella scena. Per Strasberg, invece, la questione è molto più radicale. Se «l'attore non sente davvero quello che recita non potrà mai riuscire a riprodurre in modo tanto perfetto tutti i particolari fisici delle espressioni che finge»²⁰⁵. In altre parole: se non sente davvero, l'attore non sarà in grado di esprimersi efficacemente a livello fisico. Da qui l'importanza capitale di uno strumento che faccia provare realmente qualcosa all'attore, permettendogli di rievocare in sé, con sincera intensità e immediatezza, qualsiasi tipo di emozione occorra alla scena.

Legato alla memoria emotiva vi è poi il secondo grande punto di divergenza con il mentore Stanislavskij: la diversa concezione del magico se e delle circostanze date. Secondo il maestro moscovita, al fine di immedesimarsi nel personaggio, l'attore deve porsi il seguente interrogativo: «Che cosa farei "io" se mi trovassi in quella situazione?»²⁰⁶. In questo modo, con l'ausilio della sua immaginazione, l'interprete calerà la sua persona nelle circostanze date dell'opera, rivivendo ciò che vive il personaggio. Secondo Strasberg, tuttavia, vi è un limite in questo approccio: in che modo l'attore potrebbe calarsi in una situazione lontanissima dalle sue esperienze reali?

Il procedimento suggerito da Stanislavskij potrebbe forse funzionare con le commedie contemporanee, dove le vicende e gli atteggiamenti psicologici da interpretare sono relativamente vicini alle esperienze che gli attori compiono nella loro vita quotidiana, ma come può essere utilizzato nell'allestimento di opere antiche, quando ad esempio bisogna riprodurre il comportamento "eroico" dei personaggi classici?²⁰⁷

Per questo motivo Strasberg propone una versione alternativa del magico se. L'attore dovrà infatti porsi un quesito diverso: «Se le circostanze della scena indicano che il personaggio si comporta in un particolare modo, che cosa motiverebbe me, personalmente, a comportarmi in quel modo particolare?»²⁰⁸. Così facendo l'attore non si mette in diretta relazione con le circostanze date dell'opera, ma prende come punto di riferimento principale il comportamento del personaggio e si chiede che cosa porterebbe lui, come individuo, a comportarsi in quel determinato modo. È a questo punto che entra in gioco la memoria emotiva: l'interprete riprodurrà il comportamento del personaggio sulla scena «"riempiendolo" interiormente con l'evocazione di ricordi, vicende, figure tratte dalla propria esperienza

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 183.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ *Ibidem*.

personale, che egli può liberamente “sostituire”, nella sua immaginazione, ai dati della storia rappresentata»²⁰⁹.

In ultima analisi, la diversa concezione di memoria emotiva, anche e soprattutto a causa delle implicazioni legate al magico se e al principio fondamentale della recitazione immedesimata, si configura come il maggiore punto di divergenza tra il Metodo Strasberg e il Sistema Stanislavskij.

Per quanto riguarda la seconda fase di lavoro, essa consiste in una riproposizione dei medesimi esercizi affrontati nei primi stadi del training, ma approfonditi e resi più complessi dall'aggiunta di alcune varianti. Vi è però anche una sostanziale novità: in questa fase l'attore inizia a lavorare con delle vere e proprie scene tratte da commedie. Gli allievi recitano a tutti gli effetti, quindi, ma con un approccio leggermente diverso da come si farebbe nell'ambito professionale. Quando si affronta lo studio di un ruolo solitamente gli attori cercano di interpretare l'idea del personaggio che emerge dalla lettura dell'opera nella sua interezza. Pensano quindi all'evoluzione del personaggio nel corso della storia e a come la loro interpretazione possa inserirsi armonicamente all'interno dell'argomento generale della commedia. Tutto questo, nelle scene che gli attori studiano assieme a Strasberg, non è previsto:

A questo stadio del training, queste scene non sono importanti per come sono connesse con la commedia, offrono piuttosto un'opportunità all'attore di esercitare la sua capacità di conservare le sue abilità del training all'interno di sequenze drammatiche prestabilite. A questo punto l'attore non si preoccupa dell'interpretazione della commedia o di un tipo particolare di personaggio, sia esso Amleto, Stanley Kowalski, Otello, [...]. Non è ancora un artista, è un artigiano e sta imparando a esercitare la sua arte²¹⁰.

Si tratta quindi di scene che vengono trattate come puro e semplice materiale di lavoro, senza cioè essere inserite all'interno di un vero e proprio spettacolo professionale.

Nello studio delle suddette scene è importante che gli attori si rendano conto di ciò che sta effettivamente avvenendo all'interno della scena, andando oltre la trama superficiale degli eventi che si può evincere dalla lettura dei dialoghi e cercando di comprendere il sottotesto che si cela dietro a quest'ultimi. Si tratta, insomma, di comprendere la situazione in senso lato e profondo, senza fermarsi a ciò che avviene solamente a livello di trama e azioni. Quest'ultime, infatti, se lette con superficialità possono suggerire un comportamento dei personaggi totalmente diverso da quello che invece dovrebbero tenere.

Una volta compreso a fondo il sottotesto della scena, l'attore dovrebbe essere in grado di capire con una certa precisione qual è il reale comportamento del personaggio. È a questo

²⁰⁹ *Ivi*, p. 184.

²¹⁰ LEE STRASBERG, *Il sogno di una passione [...]*, cit., p. 123.

punto che l'interprete può iniziare a dividere la scena in «unità di azione»²¹¹, ovvero segmentare la scena in azioni da compiere che non solo siano in linea con il suddetto comportamento del personaggio, ma anche coerenti, logiche e consequenziali tra loro. È chiaro come questo tipo di pratica si avvicini molto a quella proposta da Stanislavskij, la quale prevedeva anch'essa di dividere la scena in segmenti, chiamati in quel caso *sezioni e compiti*.

Al fine di rendere in maniera efficace queste azioni, «l'attore deve essere in grado di creare non soltanto il comportamento, ma anche lo stato d'animo e l'esperienza emotiva del personaggio»²¹². Per fare ciò è necessario ricorrere a tutte le varie abilità acquisite durante l'intero training attoriale, ovvero riuscire ad utilizzare, nelle modalità finora descritte, i fondamentali strumenti del rilassamento, della concentrazione e, soprattutto, della memoria dei sensi e della memoria emotiva.

3. Il Metodo e il Sistema a confronto

Le teorie, gli esercizi e in generale gli insegnamenti di Stanislavskij furono dunque un costante punto di riferimento per Strasberg nella progressiva costruzione del *Method acting*. D'altronde, sarà lui stesso ad affermare che «Il Metodo in realtà è un ampliamento del sistema adottato da Stanislavskij in Russia»²¹³.

Per capire meglio il rapporto che intercorre fra il Metodo Strasberg e il Sistema Stanislavskij, è forse utile presentare un episodio biografico legato al motivo per cui Strasberg finì per distaccarsi dal Group Theatre nel 1937. Strasberg non era uno dei 28 attori, bensì uno dei tre registi a capo della compagnia (assieme a Crawford e Clurman). Lo stile che caratterizzò fin da subito Strasberg in questo compito fu quello di utilizzare l'impostazione e i procedimenti del Sistema nella preparazione degli attori e negli allestimenti degli spettacoli. Tanto grande era la sua volontà di rifarsi a Stanislavskij che arrivò perfino a «far arrivare dalla Russia scritti teorici, resoconti, testimonianze e saggi storiografici sui laboratori del Teatro d'Arte, su Mejerchol'd, Michail Čechov e sugli esperimenti di Vachtangov.»²¹⁴. Nella formazione pratica degli attori, inoltre, Strasberg riprese in buona sostanza le teorie e i procedimenti imparati all'American Laboratory Theatre (di ovvia derivazione stanislavskiana) seppur depurati di tutti gli elementi misticheggianti legati alla cosiddetta *trasmissione del prana* («al riguardo Strasberg fu sempre profondamente ironico: si trattava di follie e deviazioni che

²¹¹ *Ivi*, p. 126.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ *Ivi*, p. 18.

²¹⁴ *Ivi*, p. 171.

avevano rischiato di pregiudicare un efficace sviluppo del Sistema»²¹⁵). Riassumendo si potrebbe dire che «la preparazione dell'attore [...] prevedeva gli esercizi essenziali di rilassamento e concentrazione e dava poi ampio spazio all'uso dell'immaginazione e dell'improvvisazione»²¹⁶.

Ma c'era un aspetto in cui l'insegnamento di Strasberg si concentrava in maniera quasi maniacale: l'utilizzo della memoria dei sensi e, soprattutto, delle emozioni. Come si è avuto modo di vedere in precedenza, se per Stanislavskij la memoria emotiva era solo uno dei tanti strumenti nelle mani dell'attore, e di certo non il più affidabile, per Strasberg costituiva l'elemento cardine di tutta la recitazione. La memoria emotiva era per Strasberg uno strumento imprescindibile nella costruzione complessiva della parte.

Pertanto, nei primi anni del Group Theatre, Strasberg guidò gli attori del collettivo in un duro e profondo lavoro di scavo interiore, che da molti di loro fu percepito con grande disagio.

Margaret Barker, un'interprete della "Casa dei Connelly", ricorda quanto fosse emotivamente estenuante il lavoro a cui Strasberg la costringeva, imponendole di tornare e ritornare su un'esperienza dolorosa del passato (la morte della sua compagna di stanza, che era stata uccisa un anno prima) finché, spiega l'attrice, "ho pensato che stavo per cadere a pezzi"²¹⁷.

Dopo il successo di *Uomini in bianco* ottenuto con la produzione del Group Theatre, l'autore dell'opera, Kingsley, volle fare un regalo a Lee Strasberg: un viaggio a Mosca per visitare dal vivo il mitico Teatro d'Arte e magari conoscere anche il grande maestro Konstantin Stanislavskij, a cui tanto dovevano le sue ricerche sulla recitazione. Tuttavia, dopo essere atterrato a Mosca, aver assistito a diversi spettacoli del Teatro d'Arte ed aver fatto la conoscenza di diverse figure importanti, fra cui Mejerchol'd, Strasberg evitò di farsi ricevere da Stanislavskij.

Anni dopo avrebbe spiegato così il suo curioso comportamento: gli spettacoli che aveva potuto osservare sulla scena del Teatro d'Arte, in quell'estate del 1934, gli erano sembrati scadenti e superati. Se avesse incontrato Stanislavskij non avrebbe potuto fare a meno di esprimere la sua opinione, e ciò sarebbe stato imbarazzante²¹⁸.

Ma era solo l'inizio di quella che poi sarebbe divenuta una frattura molto più ampia. Poco dopo Stella Adler (un'altra attrice del Group Theatre che in futuro sarebbe diventata una stella del mondo dello spettacolo, soprattutto in ambito teatrale) e Clurman ebbero modo di incontrare Stanislavskij a Parigi. I due parlarono al leggendario maestro dei procedimenti di

²¹⁵ *Ivi*, p. 172.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ivi*, p. 174.

²¹⁸ CLAUDIO VICENTINI, *Le avventure del Sistema negli Stati Uniti*, in MEL GORDON, *Il sistema di Stanislavskij* [...], cit., p. 174.

lavoro utilizzati al Group Theatre i quali erano totalmente ispirati al suo lavoro, compreso il massiccio ricorso alla memoria emotiva, tanto caro a Strasberg.

Ma Stanislavskij lasciò i due senza parole quando affermò che quelle di cui stavano parlando erano pratiche ormai datate, abbandonate da tempo nel suo lavoro al Teatro d'Arte, che invece stava procedendo in direzioni molto diverse. In particolare, a riguardo della memoria emotiva, affermò che si trattava di una tecnica da utilizzare solo in casi estremi, laddove non si riuscisse a risolvere il problema della recitazione in altro modo:

Il conflitto era evidentemente tra le concezioni e le pratiche attoriche del Sistema all'epoca del Primo Studio (tramandate da Boleslavskij e poi rielaborate e innovate da Strasberg che aveva accentuato il ruolo della memoria emotiva) e le ultime sperimentazioni di Stanislavskij che si stavano orientando verso il metodo delle azioni fisiche²¹⁹.

Quando Clurman e Stella Adler comunicarono al Group Theatre che «stavano sbagliando tutto: applicavano procedimenti e impostazioni che Stanislavskij stesso aveva ormai rifiutato»²²⁰, fu un vero e proprio shock. Soprattutto pensando a quella che da sempre era stata la reputazione di Strasberg: «fino ad allora – avrebbe ricordato Robert Lewis – Strasberg era stato considerato un discepolo di Stanislavskij. Ora, per il Group Theatre appariva una sorta di scomunicato»²²¹.

Tuttavia, Strasberg non si scompose più di tanto:

Strasberg, tipicamente, reagì sostenendo che non c'era alcun bisogno di imitare supinamente Stanislavskij, il quale si stava probabilmente sbagliando. Ciò che Strasberg aveva insegnato e avrebbe continuato ad insegnare comunque, era il “proprio” metodo di recitazione, che riteneva preferibile al Sistema di Stanislavskij perché più adatto alle caratteristiche del teatro e degli attori americani. La distinzione tra il Sistema (stanislavskiano) e il “Metodo” (la versione americana, o meglio strasberghiana del Sistema) era così stata tracciata²²².

Da questo episodio della vita di Strasberg possiamo ben evincere come il Metodo non sia una acritica riproposizione americana del Sistema Stanislavskij, bensì una proposta che parte da esso ma va in una direzione differente. In questo senso, per capire definitivamente quale tipo di relazione sussiste tra il Metodo e il Sistema, potrebbero essere significative le parole dello stesso Strasberg:

Naturalmente ho sempre avuto chiaro in mente che il mio lavoro deriva da un certo tipo di approccio. Si è sempre nutrito di quei principi che derivano da Stanislavskij. Ma io non faccio mai nulla perché qualcun

²¹⁹ LEE STRASBERG, *Il sogno di una passione [...]*, cit., p. 175.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ibidem*.

²²² *Ibidem*.

altro ha detto così, perché Stanislavskij ha detto così. Faccio qualcosa perché l'ho provata e penso che funzioni. [...] Sono sempre molto cauto nel dire che ciò che uso è di Stanislavskij, perché posso sempre usarlo male o in modo sbagliato. Voglio darle il merito a Stanislavskij, ma non voglio che sia screditato da una qualunque cosa che possa fare io. È vero che gli elementi di base sono di Stanislavskij, ma spero di essere andato al di là di alcuni di essi, e di aver fornito qualcosa di mio²²³.

²²³ LEE STRASBERG, *Lezioni all'Actors Studio* [...], cit., p. 23.

BIBLIOGRAFIA

- MEL GORDON, *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, con un saggio di Claudio Vicentini, Venezia, Marsilio, 1992.
- FRANCO RUFFINI, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore su di sé*, Roma-Bari, Laterza, 2015.
- KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, a cura di Fausto Malcovati, con prefazione di Giorgio Strehler, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri, prefazione di Fausto Malcovati, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- LEE STRASBERG, *Lezioni all'Actors Studio*, a cura di Paolo Asso, Roma, Dino Audino, 2002.
- LEE STRASBERG, *Il sogno di una passione. Lo sviluppo del Metodo*, Milano, Ubulibri, 1990.