

Copyrighted Material

EDIZIONI IL FOGLIO

Collana CINEMA

Copyrighted Material

Edizioni Il Foglio

Collana CINEMA – Direttore: Fabio Zanello

www.ilfoglioletterario.it

Via Boccioni, 28 - 57025 Piombino (LI)

© **Edizioni Il Foglio - 2010**

1a Edizione - Febbraio 2010

ISBN 978 - 88 - 7606 – da avere

Progetto grafico e impaginazione | shangrya@libero.it

Copyrighted Material

ORIELTA GIANJORIO

IL METODO TRA MITI E REALTÀ



Edizioni Il Foglio

Copyrighted Material

Copyrighted Material

*A mamma e papà
Fiorenza e Sergio*

Copyrighted Material

Copyrighted Material

PREFAZIONE

di Mel Gordon

Prima della Rivoluzione Russa del 1918, si conosceva poco sul Sistema di recitazione di Konstantin Stanislavsky. Il suo *Teatro d'Arte* di Mosca era già stato in tournée nell'Europa centrale e orientale nel 1905 e aveva ottenuto una sostanziale celebrità internazionale. Per la maggior parte, i critici locali e gli spettatori erano catturati dai dettagli scenici realisti, dall'autorità della regia, dal repertorio moderno e dall'abilità artistica disinvolta dell'ensemble, ma la preparazione alla recitazione e le prove degli attori del *Teatro d'Arte* di Mosca erano raramente menzionate.

Tutto ciò che il *Teatro d'Arte* di Mosca faceva, certamente, richiedeva molto tempo ed era la dimostrazione di un intenso talento teatrale. Gli sforzi di Stanislavsky nel retroscena, in ogni modo, erano segreti e i suoi attori, parte dello sperimentale *Primo Studio* del *Teatro d'Arte* di Mosca, dove Stanislavsky e il suo assistente, Leopold Sulerzhitzky, avevano sviluppato un programma di recitazione innovativo, erano dissuasi dal parlarne o dallo scriverne.

Però, la vittoria bolscevica capovolse i restrittivi domini culturali zaristi e i loro mezzi di patrocinio politico. Da questo momento, tutte le arti drammatiche russe erano aperte ai nuovi ed emancipati lavoratori e contadini e operavano al servizio dello Stato. Anche con insufficienti fondi governativi, una mania teatrale si diffuse attraverso l'infante Repubblica Sovietica. Centinaia, anche migliaia, di società teatrali, compagnie individuali e club per lavoratori si stabilirono velocemente. Gli equipaggiamenti di frenetici allestimenti teatrali -negozi di scenografie e costumi, sceneggiatori di

Copyrighted Material

propaganda, musicisti, giornali di direttiva, artisti volenterosi e una moltitudine di spettatori- si potevano individuare ovunque. Solo un aspetto cruciale mancava: un nucleo professionale di registi e attori. Le migliaia di attori amatoriali avevano sorprendentemente poca esperienza o allenamento teatrale. Alcuni avevano familiarità con il tradizionale baraccone comico russo e altri tentavano di imitare lo stile declamatorio pre-rivoluzionario dei teatri del boulevard. La maggior parte dei nuovi teatri affondò dopo poche produzioni.

Nel 1919, Michael Chekhov, una delle figure più lodevoli del *Primo Studio*, pubblicò una descrizione tronca degli esercizi del *Teatro d'Arte* di Mosca. Poco dopo questo avvenimento, lo stesso Stanislavsky, con un gruppetto dei suoi migliori studenti, iniziò a insegnare agli attori inesperti di Mosca. Per la prima volta, il Sistema di recitazione di Stanislavsky si diffuse oltre il *Teatro d'Arte* di Mosca. Perfino i ribelli del *Primo Studio*, come Evgeni Vakhtangov, inaugurarono classi e laboratori propri. Eppure, nonostante ciò, il Sistema e le sue affascinanti varianti rimanevano un andamento di studi d'arte drammatica esclusivamente russo.

Quando alcuni degli attori più illustri del *Teatro d'Arte* di Mosca si riversarono nell'Europa dell'ovest, scoprirono che pochi "non Russi" erano attratti dal loro singolare approccio alla tecnica della recitazione. Nonostante il fenomeno d'entusiasmo che il *Teatro d'Arte* di Mosca e le produzioni di *Habima* di Vakhtangov suscitarono durante le loro tournée europee, nel 1922 e nel 1926, nessun professionista teatrale straniero cercò di rintracciarne o duplicarne i segreti dell'allenamento dell'attore.

A New York, era diverso. Richard Boleslavsky, un membro espatriato del *Primo Studio*, brevemente si ricongiunse con la rinomata compagnia di Stanislavsky, nel 1923, e, in seguito, annunciò la formazione di una replica dello *Studio* in lingua inglese, *The American Laboratory Theatre*. Con Maria

Copyrighted Material

Ouspenskaya, un altro esule del *Teatro d'Arte* di Mosca, insegnò la tecnica di Stanislavsky come un modello universale di recitazione moderna. Il *Lab*, a intervalli irregolari, si affermò a stento attraverso gli anni Venti. In ogni modo, uno degli studenti di Boleslavsky e Ouspenskaya, Lee Strasberg, trasportò la loro preparazione basata su Stanislavsky a Broadway durante la grande depressione e, più tardi, a Hollywood. Accentuando la *memoria emotiva* e aggiungendo la riforma di Vakhtangov, Strasberg chiamò il suo regime di recitazione *The Method*. Questo metodo, essenzialmente, stimola l'attore a intrecciare in modo creativo le sue autentiche esperienze ed emozioni con quelle del suo personaggio.

In molte maniere il Metodo Strasberg adombrò l'evoluzione del Sistema di Stanislavsky. Anche se molti critici americani e qualche intimo associato a Strasberg screditarono il suo stile flessibile d'insegnamento, il Metodo crebbe in un procedimento formativo di recitazione americano -e ora globale- largamente praticato.

È molto probabile che, senza l'influenza e gli innegabili successi, specialmente al cinema, di Strasberg, oggi il Sistema di Stanislavsky sarebbe rimasto inerte, come un'anomalia intrigante e distante dell'est Europa nella cultura del Ventesimo secolo¹.

¹ Questa e le altre traduzioni presenti nel testo sono a cura dell'autrice.

Copyrighted Material

PREFACE

by Mel Gordon

Before the Russian Revolution in 1918, little was known about Konstantin Stanislavsky's System of Acting. His Moscow Art Theatre [MAT] had already toured Central and Western Europe in 1905 and attained substantial international renown. For the most part, local critics and spectators were taken with the MAT's detailed scenic realism, directorial authority, modern repertoire, and seamless ensemble craft. The acting preparations of the MAT Players and their rehearsal practice were rarely mentioned.

Everything the MAT did, to be sure, was time consuming and a testament to an intense theatrical artistry. Stanislavsky's backstage efforts, however, were secretive and his actors at the MAT's experimental First Studio, where Stanislavsky and his assistant, Leopold Sulerzhitzky, had developed an innovative acting program, were discouraged from discussing or writing about it.

But the Bolshevik victory overturned the restrictive Czarist cultural venues and their means of patronage. Now all of Russia's performing arts were open to the newly enfranchised workers and peasants and operated in the service of the state. Even with meager government funding, a theatremania erupted across the infant Soviet Republic. Hundreds, even thousands, of theatre societies, individual companies, and workers' clubs were quickly established. The accoutrements of frantic stage activity – scene and costume shops, writers of propaganda scripts, musicians, instructional journals, willing performers, and mass audiences – could be detected everywhere. Only one crucial aspect was missing: a professional core of directors and

Copyrighted Material

actors. The thousands of amateur performers had shockingly little theatrical experience or training. Some were familiar with Russia's fairground comic traditions; others attempted to imitate the stagy pre-revolutionary boulevard vehicles. Most of the new theatres floundered after a few productions.

In 1919, Michael Chekhov, one of the sensations of the First Studio, published a truncated description of MAT acting exercises. And, shortly after that, Stanislavsky himself with a coterie of his best students began to school Moscow's neophyte actors. For the first time, the Stanislavsky System of Acting spread beyond the MAT. Even First Studio rebels, like Evgeni Vakhtangov, inaugurated their own classes and workshops. Still the System and its fascinating variants remained a unique Russian course of performance study.

When some of most illustrious MAT actors deflected to Western Europe, they discovered that few non-Russians were attracted to their singular approach to acting technique. And despite the phenomenal enthusiasm that the MAT and Vakhtanov's *Habima's* productions engendered on their European tours in 1922 and 1926, no foreign theatre practitioners tried to seek out or duplicate their actor training secrets.

In New York, it was different. Richard Boleslavsky, a First Studio member in exile, briefly rejoined Stanislavsky's celebrated company in 1923, and then announced the formation of a replica English-language studio, the American Laboratory Theatre. With Maria Ouspenskaya, another MAT defector, he taught the Stanislavsky Technique as a universal model of modern acting. The Lab barely succeeded in fits and starts throughout the 1920s. One Boleslavsky and Ouspenskaya's student, Lee Strasberg, however carried their Stanislavsky-based preparations into Broadway during the Great Depression and later into Hollywood. Emphasizing Emotional Memory and adding Vakhtangov's Reformatations, Strasberg called his

Copyrighted Material

acting regimen The Method. It essentially compelled the performer to creatively interweave his authentic experiences and feelings with those of his character.

In many ways, Strasberg's Method overshadowed Stanislavsky's evolving System. Although many American critics and some of Strasberg's intimate associates disparaged his inflexible style of teaching, Method grew into a widely practiced American – and now global – means of acting instruction. It is likely today that without Strasberg's influences and undeniable achievements, especially in cinema, the Stanislavsky System would have stayed inert as a distant East European and intriguing anomaly in twentieth-century culture.

Mel Gordon

Copyrighted Material

INTRODUZIONE

“Coloro che combinano discorsi difficili, oscuri, confusi e ambigui sicuramente non sanno affatto ciò che vogliono dire”. (Schopenhauer)

“Chi non si fa capire è un maleducato, se parla in privato e da privato. È qualcosa di peggio se è un giornalista, un insegnante, un dipendente pubblico, un eletto dal popolo. Chi è al servizio di un pubblico, ha il dovere costituzionale di farsi capire”. (Tullio De Mauro)

“Orietta se vuoi fare l'attrice devi conoscere il Metodo”. Mio padre voleva fare l'attore, ma, come molti, dopo il secondo conflitto mondiale si è rimboccato le maniche per prendere parte al boom economico degli anni Sessanta. Non c'era tempo per rappresentare l'Italia, si doveva ricostruire l'Italia. Nel suo cuore, però, è sempre rimasta accesa la fiamma ardente della recitazione, mai completamente spenta e, allora, io, sua figlia, non potevo parlare dovevo esprimermi con enfasi. Fin da piccola, non potevo solo ripetere la lezione del giorno, dovevo alzarmi e declamarla, le poesie non andavano solo studiate, ma recitate. La dizione doveva essere perfetta, l'interpretazione impeccabile, la postura graziosa, la voce modulata. Dal perfetto italiano ai dialetti di tutta Italia, mio padre, uomo divertentissimo, non fa differenze, l'attore interpreta tutti, non sceglie, ma viene scelto, svolge il suo lavoro, recita. Non è sopra gli altri, ma è gli altri. Tutti gli altri.

Dopo il Diploma alla *Scuola Internazionale di Teatro*, sono partita alla volta di New York, emozionata, nervosa, trepidante, andavo a studiare il Metodo al *The Lee Strasberg Theatre Institute*. Ancora non sapevo che quello sarebbe stato solo l'inizio. Non sono rimasta molto, durante l'*esercizio della sedia*, un'insegnante mi disse d'inclinare la testa in un modo che io ritenevo scorretto. Ho pensato che fosse impossibile che un teorico come Strasberg avesse potuto spingere a un gesto così pericoloso per il collo e la colonna vertebrale. Sono andata

Copyrighted Material

in segreteria e ho richiesto di visionare le registrazioni delle lezioni di Strasberg e ho capito. C'è una differenza considerevole tra il Metodo e gli insegnamenti del Metodo. Ho intuito, inoltre, che le ricerche sono circolari, più che piramidali. Mi sono trasferita a Londra, ho passato l'estate in una scuola d'inclinazione classica come *The Royal Academy of Dramatic Art*. Volevo capire la differenza tra l'insegnamento classico-declamatorio di molte Accademie e la rivoluzionaria scoperta nell'approccio all'arte drammatica di Strasberg. Indagavo, come spesso mi capita nella vita, per un'inclinazione innata a voler comprendere, conoscere i meccanismi, scomporre le informazioni, scorporarle dalle opinioni, ridurle ai fatti. I miei colleghi universitari lo ricordano bene, non gli sarà facile dimenticare i miei schemi, tutti mirati alla sostanza, alla traduzione in fatti di testi costruiti di tante parole. Per capire, dunque, ho iniziato a leggere, informarmi, dedicarmi appassionatamente alla ricerca.

L'occasione di esporre i miei studi mi è stata offerta, alcuni anni dopo, dal Professor Vittorio Caldiron, durante il laboratorio *The Method-The Actors Studio tra miti e realtà*, organizzato insieme per il *Dipartimento di Arti e Scienze dello Spettacolo* dell'Università di Roma *La Sapienza* e tenutosi nell'Aula Magna delle Facoltà di *Lettere e Filosofia*. Il Metodo è, infatti, circondato da numerosi miti ed è mio intento, allora come oggi, esplorarne la realtà. Ecco, quindi, il titolo del libro, un omaggio a un Professore, nonché studioso, che stimo particolarmente.

È dall'intuizione che ancora ci siano concetti da approfondire e divulgare, che nasce l'idea di trattare, in questo testo, un argomento così articolato, nella speranza di poter chiarire, a me prima che agli altri, i suoi misteri ed evidenziare le sue basi, evoluzioni e ramificazioni. Lungi da me l'idea di detenere la verità sul Metodo, tantomeno sull'arte drammatica, l'intento di questo testo è la ricerca, che nasce dal desiderio di

Copyrighted Material

fornire una base, per chi si occupa di spettacolo, sulla quale costruire più conoscenze. Nutre, inoltre, l'auspicio di riuscire a stimolare l'interesse per l'approfondimento di molti e propagare un filo conduttore che unisca gli approcci al mestiere dell'attore piuttosto che dividerli. Non credo di possedere la chiave di lettura, concordo, infatti, con l'opinione degli attori da me intervistati: il percorso è lungo una vita. Reprimo anche la speranza, seppur allettante, di aver trattato in modo esaustivo l'argomento. Dopo molte piacevoli conversazioni, ormai mi ha persuaso Mel Gordon, ci saranno sempre i prossimi libri per continuare, convalidare e, perché no, correggere e correggersi.

Con questo in mente, intraprendo il mio viaggio addentrandomi nell'origine del Metodo. Inizio offrendo una panoramica sulle figure che hanno, probabilmente, influenzato Strasberg, trattate più con una considerazione che parte specificatamente dal Metodo e non dalla critica accademica teatrale che, pur se affascinante, a volte, rischia di non fornire i fatti concreti per la comprensione dell'interpretazione dal punto di vista dell'attore. Certuni potrebbero già avere una conoscenza ampia, altri rudimentale di alcuni dei personaggi e delle loro ricerche in campo teatrale, il mio scopo è legato all'analisi riguardante l'aspetto strettamente interpretativo e non teorico. Nel *Capitolo Secondo* illustro, tramite una cronologia storica, l'evoluzione del Metodo, offrendo una conoscenza più approfondita sia di Strasberg sia degli studiosi che lo hanno avvicinato nel percorso della formulazione del suo approccio alla recitazione. M'inoltra, poi, nell'esposizione particolareggiata, soffermandomi sulla descrizione degli esercizi che, seppur di difficile spiegazione su carta, è necessaria per la comprensione delle norme strasberghiane. Il *Capitolo Quarto* ha, invece, l'intento di posizionare il Metodo in una prospettiva più ampia. Presentando alcune controversie che la teoria di Strasberg ha scatenato, il mio scopo non è quello di metterne in dubbio la validità, ma di porre l'accento

Copyrighted Material

sul dibattito che scaturisce dalle diverse visioni dello stesso concetto. Esponendo critiche che partono dal periodo storico coevo a Strasberg arrivando fino ad oggi, propongo uno stimolo per il lettore ad un approfondimento di tutte le ideologie. Una teoria, di fatto, non può temere il confronto, viceversa proprio da questo matura. Le interviste della sezione *Testimonianze*, raccolte, in parte, durante il laboratorio svoltosi a *La Sapienza*, aggiungono l'esperienza di tre membri del *The Actors Studio* che, oltre ad avere una più vasta e diretta conoscenza del Metodo, hanno studiato con Lee Strasberg.

Mai suggerisco che la sola lettura di questo libro possa fornire un panorama sufficiente per la conoscenza di teorici di straordinario lustro da me nominati. Il testo si prospetta di essere una ricerca vista dall'angolazione del Metodo, perché se nel suo studio Stanislavskij trasforma la professione dell'attore da mera esibizione di sentimenti che non lo coinvolgono, a condizione creativa, mediante la quale rivive realmente le emozioni del personaggio, come ben esprime Mel Gordon nella sua prefazione, senza Strasberg il Sistema sarebbe probabilmente rimasto un fenomeno circostanziale europeo. Con il teorico americano, non solo l'approfondimento della preparazione dell'attore varca le frontiere garantendosi l'immortalità, ma si dispone nella sfida di un tessuto sociale diverso, come quello degli Stati Uniti.

Questo testo, lontano dall'essere un saggio sulla recitazione, è piuttosto un regalo all'attore, al protagonista della comunicazione, qualsiasi essa sia, scritta, visuale o verbale. Un testo scritto da un *performer* per i *performers*. Ci sono già troppi intellettuali che scrivono di pratiche che non hanno mai provato, che non gli sono consone, né naturali, come quelle sulle quali, invece, lavora giornalmente l'attore. Molta della critica che si occupa di teatro e di cinema non ha una formazione specifica che, in realtà, sarebbe utile per affrontare una valutazione seria e approfondita dell'interpretazione.

Copyrighted Material

Nell'augurare una buona lettura, mi scuso per l'uso di un linguaggio corporativo, ho tentato di semplificare alcuni concetti e, dove non ci sono riuscita, ho sempre cercato di servirmi delle note. Sentimenti ed emozioni non sono di facile spiegazione e, sicuramente, il Sistema e il Metodo sono approcci alla recitazione che vanno praticati perché difficilmente si prestano ad "un'accademizzazione". Si noterà, inoltre, la dicitura diversa di alcuni nomi dovuta alla trasposizione in inglese alla quale molti artisti sono andati incontro dopo il trasferimento negli Stati Uniti. Ho cercato di mantenere il nome originale quando possibile, solo nel citare i testi americani ho mantenuto l'idioma di partenza.

CAPITOLO PRIMO

VERSO IL METODO

1.1 *Recitare: una questione di contesto*

Quando si assiste alla visione di un allestimento teatrale o di un film, spesso ci si dimentica di considerare la recitazione come parte fondamentale della rappresentazione. Si liquida la critica sull'attore con aggettivi come "bravo", i più preparati, forse, arrivano a usare la parola "ispirato". Solitamente, anche i corsi universitari dedicati allo studio delle arti dello spettacolo, pur occupandosi di tutti gli altri aspetti che concorrono alla messa in scena, non forniscono mezzi adeguati per svolgere una critica seria nei confronti della recitazione. Ci si occupa dell'addestramento del sapere memorizzato, spesso confuso con la ricerca intellettuale, mettendo in risalto l'aspetto mentale, le innovazioni teoriche, mentre gli ambiti affettivi, sensoriali ed emotivi, tipici del lavoro dell'interprete, sono lasciati incolti.

Per tradizione, poi, si affronta la recitazione come un elemento innato nella nostra cultura e, quindi, di facile realizzazione per tutti quelli che lo desiderano o ne hanno l'opportunità. Inoltre, la macchina di produzione, interessata all'aspetto economico, ha spesso incoraggiato gli attori a costruire carriere di successo basate più sul fascino e sull'estetica che sulla preparazione, esortandoli a rappresentare semplicemente se stessi, invece di personaggi dissimili e distanti di volta in volta.

Nel Dizionario della lingua italiana Devoto-Oli², alla parola *recitare* si legge: "[...] Interpretare un testo secondo le regole e le indicazioni dell'arte scenica [...], improvvisando le singole battute [...] manifestare in modo artificioso o addirittura menzognero, un sentimento o una condizione [...]. Pronunciare a voce alta, per lo più a memoria [...] ripetere meccanicamente quanto è stato suggerito da altri [...] con un tono enfatico e declamatorio [...], declamare [...]". Da questo si deduce che recitare significa riprodurre automaticamente e in modo ostentato, tramite l'uso della voce, della maschera facciale e dei movimenti corporei, gli altri e il mondo che ci circonda. Interpretare, cioè, l'espressione esterna dei sentimenti che fanno parte della vita e che attraversano l'animo degli esseri umani. Si chiede, inoltre, all'attore di seguire le regole del palcoscenico con poca o nessuna autorità, incoraggiandolo a un uso enfatico della voce e a movimenti che hanno il solo scopo di sottolineare il testo e che non sono, pertanto, in accordo con intonazioni che scaturiscono da sentimenti provati veramente. Soprattutto si spinge verso un'interpretazione che imiti gli stati d'animo visibili all'esterno, tramite la supposizione che alcuni sentimenti abbiano reazioni circoscritte apparenti. In sostanza, l'attore non è l'artefice né di una rappresentazione credibile né di un personaggio che appare reale agli occhi del pubblico.

Se agli albori del concetto recitativo l'attenzione posta sulla voce, il semplice declamare versi e l'imitazione delle rappresentazioni esterne può essere comprensibile, con lo svilupparsi di nuovi contesti sociali, necessità e tecniche recitare acquista un più ampio significato.

Nel periodo storico che coinvolge Stanislavskij e Strasberg, il mondo è testimone di profondi cambiamenti socio-culturali che influenzano drasticamente l'uomo, la sua autocoscienza e autopercezione e che, conseguentemente, modificano la visione dell'attore, che passa da semplice intrattenitore ad artista creativo, ideatore di una rappresentazione reale. Mentre la seconda Rivoluzione

² Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 1990.

Industriale incalza, si rivaluta la libertà dell'uomo, si avviano riflessioni filosofiche sul rifiuto del tradizionale principio d'autorità e della conoscenza deduttiva, ci si batte per l'uguaglianza sociale, i diritti umani, la democrazia e si esamina la laicità dello Stato. Nella Russia moderna, mediante un decreto dello Zar Alessandro II, è abrogata la servitù della gleba (1861) e la guerra con il Giappone (1904) porta al totale collasso il governo zarista. Infine, la Rivoluzione d'ottobre (1917) conduce l'assetto di stampo totalitario alla rovina e alla sconfitta definitiva. In questo momento storico, il teatro non può più essere solo divertimento, ma acquista un valore sociale, è un mezzo per parlare al popolo. L'attore non è più limitato a intrattenere, ma ha il compito di generare e consegnare il messaggio dell'autore al pubblico.

L'inizio del Novecento, poi, è, di fatto, un periodo fertile di esplorazioni che spostano l'asse d'interesse verso il cosmo³ e di notevoli scoperte legate alla psiche, all'inconscio e all'indagine psicologica, elementi alla base delle ricerche del Sistema e del Metodo.

Until modern psychology came into practice, we really could not understand why the actor had [certain] problems [...]. In acting everything is done unconsciously as a process of memory⁴.

La psichiatria si sviluppa verso la classificazione, il malato è tenuto in osservazione per essere esaminato e i suoi disturbi catalogati. A questo panorama, si aggiunge il contributo di Sigmund Freud (Freiberg 1856 - Londra 1939), che, non accettando l'incurabilità delle malattie mentali, elabora un approccio al loro trattamento. Grazie alle scoperte dell'inconscio e della psicanalisi, si comprende non solo che l'attore, come uomo, ha bisogno di lavorare sulla mente tanto quanto sul corpo, ma anche che le emozioni sono osservabili e hanno una memoria, di conseguenza si prospetta la speranza che basti fornire il passato dell'attore al personaggio per ricreare sul palcoscenico un'esperienza verosimile. A convalidare queste intuizioni concorrono gli esperimenti dello psicologo francese Théodule Armand Ribot (Guingamp 1839 – Parigi 1916), che, alla fine del XIX secolo, nello sperimentare con i suoi pazienti, comprende che si può rivivere un avvenimento nell'immaginario tramite il ricordo dei sensi collegati all'episodio e sbloccare, così, un impulso rimosso. Esercitare questo processo significa essere in grado di rivivere il passato quando lo si desidera. Da qui, l'intuizione che l'attore si possa servire di questa tecnica per far affiorare i suoi ricordi e metterli al servizio della sua arte. Inoltre, il simbolismo, corrente pittorica e letteraria che si sviluppa in quegli anni e che esplora le suggestioni della coscienza umana e il confine tra realtà e sogno, influenza ulteriormente questa visione⁵.

La divulgazione della fotografia (Niepce, Daguerre e Talbot, 1839), i rudimentali esperimenti della "fotografia animata" (1851), le riprese cinematografiche (Muybridge, 1875), la cinepresa (Marey, 1888), le pellicole perforate (Edison, 1894) e, infine, la scoperta dell'immagine in movimento (presentata dai fratelli Lumière la sera del 28 dicembre 1895, al *Grand Cafè* di Parigi), segnano un successivo cambiamento sia nell'elaborazione artistica per immagini sia nell'autoconcezione dell'attore e delle sue necessità formative. Il cinema diventa il vero e il più importante mezzo di comunicazione del Novecento, rimescolando le certezze in campo interpretativo e obbligando l'attore ad adattarsi alle

³ Walter Stanford ipotizza che il patrimonio genetico ereditario è nei cromosomi (1092), Bohr teorizza la struttura dell'atomo (1913), Hertzprung e Russell stabiliscono la relazione colore-luminosità delle stelle (1914), l'anno successivo Henrietta Leavitt decreta la misura delle grandi distanze astronomiche, tramite i suoi studi sulle stelle cefeidi. Nel 1918, si stabilisce che le nebulose sono in realtà galassie, ognuna delle quali composta di miliardi di stelle. Nel 1931, Edwin Armstrong brevetta la radio a modulazione di frequenza, Zwicky ipotizza la materia oscura dell'universo e Oppenheimer e Snyder postulano i buchi neri. Inoltre, gli anni Venti sono pieni di scoperte mediche che portano ad un evidente miglioramento sanitario e igienico della società occidentale e ad una percezione dell'allungamento della vita. Dall'apparente banalità della creazione del cerotto (1920), alla scoperta dell'insulina (Banting e Best, 1921), il primo encefalogramma su un paziente umano (1924) e l'invenzione della penicillina (Alexander Fleming, 1928).

⁴ "Fino a quando la moderna psicologia non fu messa in pratica, non potevamo veramente comprendere perché l'attore avesse [determinati] problemi, [...]. Nella recitazione, tutto è fatto inconsciamente, come in un processo di memoria". Lorraine Hull, *Strasberg's Method*, Ox Bow Publishing, Connecticut 1985, p. 18.

⁵ È opinione comune che *Il Teatro d'Arte* di Mosca, d'inclinazione realista-naturalista, è all'antitesi del simbolismo. In realtà, le basi simboliste stimolano Stanislavskij per il loro modo di comunicare che va al di là delle parole.

regole del nuovo medium. Nel teatro, infatti, l'elemento comunicativo e rituale, che secondo lo schema di Jakobson prevede la triade emittente-messaggio-ricevente, è intatto e lo scopo dell'interprete è cristallino: è il portatore del messaggio dall'emittente al ricevente, il quale s'identifica con l'attore istantaneamente⁶. Inoltre, sulla scia delle riflessioni di Walter Benjamin, si evidenzia che, nel teatro, è preminente il concetto di *hic et nunc*, la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo nel quale si presenta, questo permette all'attore di maturare gli stati d'animo adatti al ruolo perché può usufruire delle emozioni *qui e ora*⁷. Diversamente, nel cinema è lo sguardo dell'enunciatore che permette allo spettatore l'accesso alla visione sul mondo della diegesi. Solo in seconda istanza lo spettatore s'identifica con i personaggi, sdoppiandosi in loro e aderendo alle loro emozioni⁸. Inoltre, la recitazione è radicata nelle sue fondamenta proprio dal montaggio, elemento che definisce per eccellenza lo spettacolo di riproducibilità tecnica. Quest'ultimo finisce per frammentare la prestazione dell'attore, il quale non può più imperniare lo scaturire delle emozioni adeguate al ruolo sulla consequenzialità del testo. L'abbandono della successione temporale e della logica delle scene, tipico del cinematografo, rende impossibile basarsi sull'uso del copione per arrivare ai sentimenti necessari. La recitazione è ora divisa per segmenti, senza andamento unitario e coerente. All'interprete è, dunque, richiesto di considerare alcuni fattori che costituiscono il nuovo linguaggio e di adeguare la propria interpretazione non solo alla diversa identificazione dello spettatore e alla riproducibilità tecnica, ma anche ai movimenti della macchina da presa, alle luci e agli obiettivi filmici. Per di più, nonostante i diversi requisiti dei due medium, l'attore deve essere in grado di spostarsi facilmente da uno all'altro senza che il suo talento ne risenta.

Con l'addentrarsi del secolo, le conseguenze del primo conflitto mondiale interpellano tematiche legate all'indagine dell'individuo e ai rapporti con le nevrosi e il malessere di una società cambiata. Il nuovo panorama sprigiona anche interesse per questioni insolite, come la sessualità e una diversa nozione familiare. Gli autori teatrali scrivono testi con uno stile più orientato verso la sfera esistenziale e psicologica e più vicini alla realtà. L'interprete deve, quindi, essere capace di entrare nei meandri dei nuovi copioni basati su turbamenti intimi e lacerazioni nascoste, il suo vocabolario e la sua preparazione devono sopperire alle nuove richieste e fornire uno specchio alla società più che provvedere al suo intrattenimento.

Nel frattempo, sia l'attore sia gli Studios fanno i conti con l'introduzione del sonoro (1927), sono, quindi, obbligati a mutare rotta, gli uni devono estendere la propria preparazione, gli altri sono spinti a cercare interpreti in grado di recitare e dare spessore e credibilità ai personaggi⁹.

Tutti questi cambiamenti esortano il passaggio dall'originale funzione religioso-sciamanica dell'attore allo sviluppo della figura professionale dell'interprete e forniscono lo spunto per una profonda riflessione in termini pratici. L'evoluzione stessa dalla parola "attore" a quella di "interprete" nasconde, in se, la necessità di rilevare un aspetto fondamentale. Interpretare significa spiegare quanto non appare chiaro, tradurre un discorso, un gesto, attribuendogli un certo senso, affrontare in modo critico un testo o un'opera artistica cercando di coglierne il concetto più vero, il valore più profondo. Da quest'astrazione nasce la necessità dell'attore di spiegare, a se e al pubblico, l'opera dello scrittore,

⁶ Per approfondimenti consultare Roman Jakobson, *Saggi di Linguistica Generale*, Feltrinelli, Milano 202; oppure Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo*, Bompiani, Milano 1999.

⁷ Per approfondimenti si consiglia Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*, Einaudi, Torino 2000.

⁸ Secondo Christian Metz, l'identificazione dello spettatore si connette alla figura psicologica dello *specchio primordiale*, che contribuisce alla formazione dell'io infantile. Il padre alza il figlio di fronte allo specchio, permettendo l'accesso alla visione primaria, solo secondariamente il bambino riconosce se stesso e s'identifica nell'immagine riflessa nello specchio. Per approfondimenti Christian Metz, *Cinema e psicoanalisi*, Marsilio, Venezia 2006.

⁹ Questi sono anche gli anni dell'invenzione e dello sviluppo di un mezzo che rimescola le certezze in campo recitativo, costringendo l'attore a un'ulteriore considerazione delle necessità intrinseche del suo mestiere. Al 1926, infatti, risalgono i primi esperimenti di trasmissione della televisione e, nel 1929, si sviluppa la prima televisione elettronica.

l'esigenza di capire l'uomo da impersonare per offrirlo agli spettatori. È così che sorge il problema di penetrare l'essere umano per, poi, poterlo (ri)produrre, l'esigenza di partire dalla conoscenza di se come uomini per accedere alla creatività di se come interpreti.

Se recitare è esprimere il mondo che ci circonda, identificarsi con il corso del tempo e le necessità della società, forti del periodo storico, le scoperte di Stanislavskij, unite alla successiva prospettiva di Strasberg, offrono, per la prima volta, dei fondamenti concreti per la comprensione della creatività e forniscono regole precise per il training dell'attore. Consentono di scoprire come accedere all'inconscio per plasmare l'ispirazione, spingere l'identificazione e trasformare entrambe in espressione reale. Muniscono l'interprete di utensili atti a esplorare le inclinazioni e i sentimenti e riportarli in superficie con verosimiglianza. Gli ideatori del Sistema e del Metodo si dedicano a infinite ricerche accettando anche le influenze di altri teorici e svolgendo un percorso evolutivo paritario a quello delle loro comunità. Tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, il mondo cambia, la società e il suo approccio alla recitazione si modificano. In questo nuovo quadro storico-sociale diventa necessario stimolare nello spettatore un sentimento di credibilità, affinché quest'ultimo si lasci andare al racconto e creda veramente che l'attore è il personaggio. Per fare ciò, l'interprete deve essere in grado di esprimere determinati sentimenti, emozioni e stati d'animo con verosimiglianza, senza replicarne le rappresentazioni esterne. Possedere la capacità di trasformare l'*ispirazione* (la predisposizione creativa di generare, procreare, concepire dal nulla) in *espressione* (l'idoneità di manifestare il concetto con chiarezza) reale di quest'ultima e la destrezza di *ripetere* (ri-vivere) ispirazione ed espressione sera dopo sera. Pertanto, un attore deve capire la natura della sua *ispirazione*, osservarla, apprenderla, catalogarla e archivarla per poterla impiegare genuinamente nella realtà della parte da recitare. Deve, inoltre, *esprimerla* in modo verosimigliante senza basarsi sull'espressione esterna dei sentimenti interiori e sui loro stereotipi. Infine, *ripetere* entrambe a ogni performance come se fosse la prima. *Ispirazione* (creativa), *espressione* (verosimigliante) e *ripetizione* (fresca). In questo modo, l'attore non è più solo un interprete, ma diviene creatore, depositario sia di capacità innate, come la creatività e l'immaginazione, sia di altre da sviluppare tramite esercizi e impegno, come l'abilità d'espressione e di ripetizione, di replica.

A questa diversa visione dell'arte drammatica si appassionano studiosi che dedicano una vita alla ricerca di un percorso appropriato, composto di regole precise e norme metodologiche indirizzate al miglioramento delle inclinazioni naturali dell'artista-attore-creatore. Uno di loro è Lee Strasberg.

Questo capitolo è dedicato alle ricerche in campo recitativo alle quali Strasberg s'interessa e che potrebbero averlo influenzato nella formulazione del suo personale approccio: *The Method*. Un'esposizione delle intuizioni di studiosi illustri che nutre la sola intenzione di munire il lettore di una base, che possa favorire la comprensione del lavoro di Strasberg e dei suoi concetti. Alcuni dei principi riportati lo influenzano più di altri, ma la sua tecnica è sicuramente la summa di tutti gli impulsi che riceve nell'esaminare le teorie di secoli di ricerche.

1.2 L'influenza della scuola Europea sul Metodo

Quando Lee Strasberg inizia a interessarsi agli elementi essenziali che compongono la recitazione, studia attentamente le scoperte e le diverse interpretazioni che investono il dibattito europeo. Si rende conto che, per generare una rappresentazione più vicino alla realtà, altri riconoscono il bisogno dell'attore di essere condizionato dalle sensazioni che desidera suscitare negli spettatori. Come per la controversia riguardante la *mimesis* (imitazione) e la *diegesis* (racconto), anche nella storia della recitazione si arriva a un punto nel quale ci si chiede se un attore debba essere ispirato a sentire e rivivere, in scena, le esperienze del personaggio chiamato a interpretare o se debba solo imitare quello che crede sia la manifestazione esterna dei sentimenti e degli stati d'animo interni, senza esserne

personalmente coinvolto.

Until modern times the conscious work of actors has gone mainly into external means, but the work that really motivated actors and made them great was done subconsciously¹⁰.

Intorno al XVI secolo è, per prima, la *Commedia dell'Arte*¹¹ ad aprire una fessura verso un concetto più moderno di recitazione, non più semplice illustrazione del testo attraverso gesti retorici, ma creazione di personaggi vicini alle inclinazioni degli attori e adattabili a numerose circostanze sceniche. Tuttavia, sembra essere William Shakespeare (Stratford-upon-Avon 1564 - Londra 1616) il punto di snodo verso il progresso.

Modern Theatre starts with the Shakespearian theatre. [...]. The rise of the modern theatre is also the rise of modern acting¹².

L'interesse per l'ipotesi di rivivere le emozioni del personaggio e la riflessione sulla dicotomia imitazione-sentimento sorgono in modo determinante nel drammaturgo inglese. Di fatto, ci sono tracce evidenti di questo interrogativo nel discorso di Hamlet agli attori giunti al suo castello. Attraverso le parole del Principe, Shakespeare esprime la sua meraviglia verso un attore che riesce a sentire proprio un soggetto drammaturgico al punto di cambiare il suo aspetto, tramutare i suoi tratti e provare veramente sentimenti che non gli appartengono. È sconvolto all'idea che un attore possa essere ispirato da un personaggio tanto da spingersi a diventare un altro, rimanendo se stesso.

Non è mostruoso che quell'attore lì, solo fingendo, sognando la sua passione¹³ possa forzare l'anima a un'immagine tanto da averne il viso tutto scolorato, le lacrime agli occhi, la pazzia nell'aspetto, la voce rotta, e ogni funzione tesa a dare forma a un'idea? E tutto ciò per niente!¹⁴

L'essenza del teatro moderno è indicata in modo lucido: l'interpretazione, che si manifesta tramite movenze esterne, per apparire reale, deve essere condotta da stimoli interni.

Nel terzo atto, scena seconda, momento dedicato alla rappresentazione dell'assassinio di Gonzago, parlando agli attori, Hamlet/Shakespeare li istruisce sulla sua visione di recitazione.

Ti prego, recita la battuta come te l'ho detta io, agile sulla lingua. Se ti sgoli come fanno molti dei nostri attori, tanto valeva dare i versi al banditore. E non trinciare l'aria con la mano, così, ma in tutto abbi misura; perché nel torrente, nella tempesta, e per così dire nell'uragano stesso della passione, devi raggiungere e far sentire una moderazione che la renda soave. Ah mi disturba fin nel profondo dell'anima sentire un energumeno imparrucato che ti sbrana una passione, la riduce in cenci, per rintronare la platea, la quale per lo più non apprezza che mimi insensati e fracasso. Un tipo così lo farei frustare perché vuol essere più Orco d'un Orco, più Erode di Erode. Ti prego evitalo. [...]. Ma non essere nemmeno troppo controllato, lasciati guidare dal tuo stesso giudizio. Accorda l'azione alla parola, la parola all'azione, con questa particolare avvertenza, di non andare mai oltre la moderazione della natura. Perché ogni eccesso in questo è lontano dallo scopo del teatro, il cui fine, agli inizi come ora, è sempre stato ed è di porgere, diciamo, uno specchio alla

¹⁰ "Fino ai tempi moderni il lavoro cosciente degli attori si basava principalmente su mezzi esteriori, ma quello che veramente motivava i validi attori e li rendeva grandiosi era svolto nel subconscio". Lee Strasberg, *At The Actors Studio*, Theatre Communication Group, New York City 1998, p. 143.

¹¹ Per approfondimenti sulla *Commedia dell'Arte* consiglio Roberto Tessari, *Commedia dell'Arte: la maschera e l'ombra*, Mursia Editore, Milano 1989; oppure Mel Gordon, *Lazzi: The Comic Routines of the Commedia dell'Arte*, Performing Arts Books, New York 1986.

¹² "Il teatro moderno inizia con il teatro shakespeariano. [...]. L'ascesa del teatro moderno è anche l'avanzata della recitazione moderna". Loraine Hull, *Strasberg's Method*, Ox Bow Publishing, Connecticut 1985, pp. 15-16.

¹³ Nel testo originale "*a dream of passion*", anche titolo del libro di Lee Strasberg pubblicato dalla Penguin Books nel 1988.

¹⁴ William Shakespeare, *Amleto*, traduzione di Nemi D'Agostino, Garzanti Editore, Milano 1991, atto II scena ii, p.103. Passaggio menzionato anche in Lee Strasberg, *A Dream of Passion*, Penguin Books, New York City 1988, p. 31.

Copyrighted Material

natura; di mostrare alla virtù il suo volto, al vizio la sua immagine, e all'epoca stessa, alla sostanza del tempo, la loro forma e impronta. Ora se questo si esaspera s'infacchisce, farà forse ridere gli incompetenti, ma non può che attristare gli esperti, il cui giudizio deve avere più peso nella vostra considerazione di un intero teatro di quegli altri. Oh ci sono attori che ho visto recitare -e che ho udito lodare e molto- che Dio mi perdoni non avevano accento di cristiani e neanche di pagani o di uomini, parevano pavoni e buoi a tal punto che ho pensato, forse la natura li ha dati da fare a qualche suo manovale e non gli son venuti bene, tanto abominevole era la loro imitazione dell'umano¹⁵.

Le sue parole sono specifiche, recitare significa essere ispirati, lasciarsi andare agli stati d'animo del personaggio, ma anche avere padronanza della propria interpretazione. Per indurre il pubblico a credere a quello che vede, l'attore deve abbandonarsi all'ispirazione, ai processi emotivi del ruolo e alla verosimiglianza delle azioni. Recitando emozioni e stati d'animo, accordando gesti e parole con moderazione, deve stimolare l'ispirazione trasformandola in espressione reale, senza basarsi su stereotipi esteriori. Deve, però, rimanere vigile, capace di comandare i sentimenti che fa scaturire perché gli eccessi allontanano il teatro dall'immedesimazione del pubblico.

Se già Shakespeare suggerisce un concetto più attuale di recitazione, un teorico di altrettanto lustro ha un parere diverso. Per Denis Diderot (Langres 1716 - Parigi 1784) il bravo attore è un imitatore e recitare significa simulare la vita e le sue rappresentazioni esterne. L'interprete non può fare affidamento sulla sensibilità o sull'ispirazione perché instabili, ma deve contare sul costante esercizio della riproduzione della gamma delle espressioni psico-fisiche dell'essere umano. Nel testo *Le paradoxe sur le comédien*¹⁶, lo studioso espone le sue teorie basate sul concetto che la sensibilità è inaffidabile, imprevedibile, capace di offrire solo risultati sporadici e smisurati. Desume, dunque, che la recitazione "esterna" è da preferire a quella "emozionale"; tanto è vero che, per sostenere un ruolo espressivo, propone il metodo dell'imitazione palesando, così, il suo *paradoxe*: l'attore, che deve commuovere l'animo del pubblico, esprimendo emozioni, deve rimanerne esente, tenerle a freno, altrimenti rischia l'esagerazione.

E' l'estrema sensibilità che fa gli attori mediocri; è la sensibilità mediocre che fa l'infinita schiera dei cattivi attori; ed è l'assoluta mancanza di sensibilità che prepara gli attori sublimi. Le lacrime del vero attore discendono dal cervello, quelle dell'uomo sensibile salgono dal cuore. Nell'uomo sensibile sono le viscere che turbano eccessivamente la testa; nell'attore è la testa che reca talvolta un turbamento passeggero nelle viscere. [...]. Il fatto è che le passioni esagerate si manifestano quasi sempre con smorfie che l'artista privo di gusto copia passivamente, mentre il grande artista le evita. Noi vogliamo che anche al culmine delle sofferenze l'uomo serbi il carattere di uomo, la dignità della sua specie. [...]. Colui che la natura ha destinato ad essere attore eccellerà nella sua arte soltanto quando avrà acquistato grande esperienza, quando la foga delle passioni si sarà spenta, quando la testa sarà tranquilla e l'animo tenuto a freno¹⁷.

Il trattato, inoltre, contiene un'eccellente valutazione del quesito cardinale dell'artista e, per quanto concerne la ricerca di Strasberg, aggiunge alla dicotomia ispirazione o imitazione l'incognita della ripetizione. L'accento è posto sulla questione non risolta di come si possa recitare la stessa parte due volte con un identico spirito, se, invece di usare l'imitazione, la tecnica, ci si serve dell'ispirazione, delle emozioni, sulle quali, proprio perché sentimenti, non si può contare stabilmente. La creatività dipende dagli impulsi che, per natura, sono sporadici e, quindi, inaffidabili quando si tratta di ripetere con immedesimazione la stessa interpretazione nel tempo.

Lo slancio della prima rappresentazione, diventerebbe fiacco e freddo come il marmo alla terza replica.

¹⁵ William Shakespeare, *Amleto*, traduzione di Nemi D'Agostino, Garzanti Editore, Milano 1991, atto III, scena ii, p. 12. Passaggio menzionato anche in Lee Strasberg, *A Dream of Passion*, Penguin Books, New York City 1988, p. 31.

¹⁶ Denis Diderot, *Paradosso sull'attore*, Editori Riuniti, Roma 1972.

¹⁷ Denis Diderot, *Paradosso sull'attore*, Editori Riuniti, Roma 1972, pp. 82-89.

Copyrighted Material

[...] Ciò che mi conferma nella mia opinione, è la mancanza di uniformità negli attori che recitano d'istinto. [...] Mentre, invece l'attore che punterà sulla riflessione, sullo studio della natura umana, sull'imitazione costante di un modello ideale, sull'immaginazione, sulla memoria, sarà sempre uguale, sempre lo stesso ad ogni rappresentazione, sempre ugualmente perfetto. [...] Non conoscerà giornate buone o cattive: sarà come uno specchio, sempre pronto a riflettere i medesimi oggetti, e a rifletterli con la stessa precisione, la stessa forza e la stessa verità. [...] l'inadeguato recitare degli attori che recitano dal cuore, le loro performance sono alternativamente forti e deboli, infuocate e fredde, tarde e sublimi¹⁸.

Dunque, la sensibilità fa parte dell'esistenza, delle sue contraddizioni, ma non appartiene al palcoscenico, dove si deve recitare, con lo stesso slancio, sera dopo sera. Interpretare è, invece, imitare e, per la sua natura basata sulla replica, non si può ridurre all'effetto psicologico dell'immedesimazione, ma deve essere il risultato di uno studio basato sull'osservazione, il riconoscimento e l'imitazione. La rappresentazione è una produzione progettata e studiata, con un ritmo e una durata che non possono variare per sottostare ai tempi irregolari e imprevedibili degli stati d'animo. Il teatro è una creazione nella quale l'attore è solo "un grande mistificatore, un essere dotato di grandi capacità imitative, tragiche o comiche, al quale il poeta detta le parole"¹⁹.

L'uso delle emozioni, criticato da Diderot, assume, invece, un'importanza basilare in Strasberg, che, come Stanislavskij, per perfezionare le doti naturali, mantiene, comunque, l'approccio pedagogico, lo studio della vita e delle sue manifestazioni proposto dal filosofo francese²⁰.

L'attore deve far scuola, deve sviluppare le sue capacità per rappresentare scrupolosamente i segni esteriori del sentimento al punto da trarvi in inganno²¹.

Se Shakespeare e Diderot affrontano l'argomento dal punto di vista teorico, il dibattito sulla recitazione si avvicina anche alla realtà pratica del palcoscenico, distaccandosi da controversie unicamente culturali. Sullo stesso terreno, infatti, si muovono le polemiche che coinvolgono due brillanti attrici del XVIII secolo, Marie Dumesnil²² (Marie-Françoise Marchand, Parigi 1713 - 1803) e Clair Clairon²³ (Clair Josèphe Hippolyte Leris de LaTude, Condé-sur-l'Escaut 1723 - Parigi 1803), che, pur recitando entrambe per un teatro di carattere conservatore come la *Comédie Française*²⁴, hanno opinioni dissonanti. La prima non apprezza l'arte drammatica tradizionale e l'enunciazione pomposa legata al teatro conformista francese. Sente, invece, l'urgenza di una recitazione naturale, più verosimile al mondo esterno e vicina ai concetti dell'epoca e si orienta verso interpretazioni d'impostazione realista. La seconda, d'inclinazione più conservatrice, non crede all'ispirazione o alla recitazione tramite gli istinti naturali e lavora meticolosamente e assiduamente su ogni verso, parola o intonazione preservando lo stile manieristico e declamatorio.

¹⁸ Denis Diderot, *Paradosso sull'attore*, Editori Riuniti, Roma 1972, pp. 75-76.

¹⁹ Denis Diderot, *Paradosso sull'attore*, Editori Riuniti, Roma 1972, p. 99.

²⁰ Stanislavskij e Strasberg sviluppano la concezione pedagogica di Diderot, ma trasferiscono l'attenzione a un diverso campo; passano dallo studio dei modelli all'indagine dell'attore di se stesso come essere umano.

²¹ Denis Diderot, *Paradosso sull'attore*, Editori Riuniti, Roma 1972, p. 81.

²² Marie Dumesnil si ritira dalle scene nel 1776 e solo dopo l'uscita della biografia della sua rivale, Clair Clairon, che la critica aspramente, pubblica il suo memoriale: Marie Françoise Dumesnil, *Mémoire de Marie Françoise Dumesnil, en réponse aux Mémoires d'Hippolyte Clairon*, Dentu Carteret, Parigi 1799. Una copia del testo è presente nella Biblioteca dell'*University of Rochester*, NY.

²³ Clair Clairon si ritira dalle scene nel 1766 e si dedica all'insegnamento. Per maggiori informazioni si consiglia Feuillère Edwige, *Moi, la Clairon*, Albin Michel, Paris, 1983. Di grande importanza è anche un testo che l'attrice pubblica autonomamente Hippolyte Clairon, *Mémoires d'Hippolyte Clairon et réflexions sur l'art dramatique*, Hippolyte Clairon, Parigi 1798. Il testo originale è reperibile presso la *Shields Library* della *UCDavis*, CA, anche se recentemente la Kessinger Publishing ne ha pubblicata una versione economica.

²⁴ La *Comédie Française* (o *Théâtre Français*), detentrica della recitazione tradizionale e declamatoria, viene fondata, nel 1680, a seguito di una *lettre de cachet* del Re Luigi XIV, allo scopo di fondere la compagnia dell'*Hôtel Guénégaud* e quella dell'*Hôtel de Bourgogne*.

Copyrighted Material

Al di là della Manica, in Inghilterra, un altro sperimentatore di metodologie moderne è David Garrick²⁵ (Angel Inn 1717 - Adelphi 1779) che, propulsore di una recitazione verosimile, apre il passo al concetto di un'interpretazione versatile che non porta sulla scena l'attore, ma personaggi di volta in volta diversi. Attore, produttore, manager e scrittore, con i suoi allestimenti influenza tutti gli aspetti del teatro stimolando il rinnovo non solo di una recitazione più naturale, contraria a quella manieristica dei suoi predecessori, ma anche di scenari e costumi autentici, ispirando le prime ricerche europee in ambiente naturalista-realista e contribuendo al cambiamento dei gusti del pubblico.

Garrick the greatest actor of the period. [...] the way Garrick acted the scenes was a truer and more convincing portrayal of what *had* to take place than was given by any other actor of his time. [...] Garrick broke with the theatrical tradition of his time²⁶.

Con il tempo, il dibattito sulla validità dei differenti approcci all'arte drammatica si estende anche all'opera cantata. Il primo a dar voce all'insoddisfazione delle tecniche recitative di routine è l'insegnante di canto francese François Delsarte, (François Alexandre Nicolas Chéri Delsarte, Solesmes 1811 - Parigi 1871) che, osservando il carattere meccanico dell'interpretazione declamatoria, intuisce che, sottoposto allo stimolo degli istinti e delle emozioni naturali, il corpo assume un portamento disteso, disposizioni appropriate e gestualità più inerenti al carattere del personaggio. Quando prova a formulare delle regole precise per catturare tali teorie, però, riesce solo a creare una serie di suggerimenti di difficile comprensione. La conoscenza della psiche e del comportamento affettivo non è sufficientemente avanzata, c'è ancora una scarsa comprensione della relazione tra conscio e inconscio e del ruolo dei sensi per formulare regole valide²⁷.

Se con l'avvicinarsi al Novecento, secolo di scoperte e trasformazioni radicali, da una parte la recitazione avanza verso la sperimentazione, dall'altra rimangono ancorati al passato una larga parte d'interpreti che restano dell'opinione che la tradizione teatrale non debba essere sconvolta e che la verosimiglianza recitativa, le scene e i costumi più comparabili alla realtà non siano necessari. Di questa convinzione è Benoît Coquelin²⁸ (Benoît Constant Coquelin, Boulogne-sur-Mer 1841 - Couilly-Pont-aux-Dames 1909) che, come conservatore, è favorevole ad una recitazione enunciata, enfatica e di perfezione tecnica. Attore protagonista di molti spettacoli per la *Comédie Française*, crede nella validità del recitare declamando a voce alta, con gesti esagerati che posseggono l'unico scopo di porre l'accento sulle parole.

È solo a secolo avanzato che prende piede una più forte corrente progredita che, come caposcuola dell'attenzione verso le movenze realiste, spinge gli attori a coinvolgere in modo istintivo e veritiero tutto il corpo nell'interpretazione dei personaggi, gettando solide fondamenta per le teorie innovative di Stanislavskij. Sarah Bernhardt²⁹ (Henriette Rosine Bernard, Parigi 1844 - 1923) ed Eleonora Duse³⁰

²⁵ Per maggiori informazioni su Garrick e sul teatro inglese del XVIII secolo si consiglia Alan Kendall, *David Garrick: a Biography*, St. Martin's Press, New York 1985.

²⁶ "Garrick il più grande attore del tempo. [...] il modo con il quale Garrick recitava le scene era, rispetto a ogni altro attore del suo tempo, il più vero e il più convincente ritratto di ciò che *doveva* accadere. [...] Garrick ha rotto con le tradizioni del teatro del suo tempo". Lee Strasberg, *At The Actors Studio*, Theatre Communication Group, New York City 1998, pp. 285-286.

²⁷ Qualche tempo dopo, Frederick Mathias Alexander (Tasmania 1869 - Londra 1955) scopre una serie di esercizi, poi divulgati con il nome *Alexander technique*, che incoraggiano il corpo a muoversi con facilità e senza sforzo muscolare. Per maggiori informazioni sull'*Alexander technique* si consiglia Kelly McEvenue, *The Alexander Technique for Actor*, Methuen, Londra 2001.

²⁸ I testi di Coquelin sono rarissimi, una copia di Benoît Constant Coquelin, *L'Art et le comédien*, Société d'Édition Littéraire et Artistique, Paris 1880 si trova nella Biblioteca della *UCLA* a Los Angeles, CA. Una copia di un altro testo significativo, scritto a due mani con il fratello, Benoît Constant Coquelin et Ernest Coquelin, *L'Art de dire le monologue*, Paul Ollendorff, Paris 1884 è presente nella *New York Public Library*, NYC.

²⁹ Per approfondimenti si consiglia Sarah Bernhardt, *My Double Life. The Memoirs of Sarah Bernhardt*, Hard Press, New York 2006.

Copyrighted Material

(Vigevano 1858 - Pittsburgh 1924) non solo affascinano spettatori e addetti ai lavori con la loro maestosa bellezza, ma suscitano attenzione con il loro personale modo di stare in scena. Non più pose controllate ed espressioni che si convengono al sentimento da rappresentare, ma l'incarnazione reale delle emozioni interiori degli esseri umani in tutta la loro complessità. In particolare, l'intensità delle interpretazioni e lo stile recitativo privo di enfasi declamatoria fanno di Eleonora Duse l'antesignana della recitazione moderna.

What Eleonora Duse contributed in the theatre still lives today. Duse represents perhaps more than any other individual in the last hundred years the creative nature of theatre [...]. She always had a sense of being naked, of revealing the innermost parts of herself [...]. It is the most difficult thing the actor is called upon to do [...]. Yet each moment was designed in terms of the reality of a human being. Her artistic sense enables her not only to act out the reality of a human being, but to reveal a reality which would not be seen by the ordinary observing that human being”³¹.

³⁰ Per un approfondimento su Eleonora Duse consiglio Eva Le Gallienne, *The Mystic in the Theatre*, Eleonora Duse, Arcturus Books Edition, Usa 1973. In italiano, i saggi che ne fanno intuire l'unicità sono a cura di Fernando Bandini, *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, Marsilio, Padova 2001.

³¹ “Il contributo di Eleonora Duse al teatro vive ancora oggi. Duse rappresenta, forse più di ogni altro individuo degli ultimi cento anni, la natura creativa del teatro [...]. Lei ha sempre avuto “il senso di essere nuda”, di rivelazione delle parti più intime di se stessa [...]. È la cosa più difficile che un attore debba fare. [...]. Eppure, ogni momento era designato in termini di realtà dell'essere umano. Il suo senso artistico l'abilitava non solo a recitare la realtà dell'essere umano, ma anche a rivelare quella realtà che non sarebbe stata vista dall'osservatore ordinario”. Lee Strasberg, *At The Actors Studio*, Theatre Communication Group, New York City 1998, pp. 368-369.