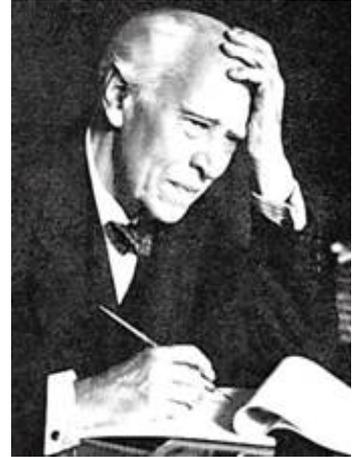


I METODI

Il Metodo Stanislavskij nasce tra la fine del secolo e gli inizi del Novecento dalle puntigliose annotazioni di Stanislavskij sulle proprie esperienze. Egli cercò poi di trasmetterlo agli [attori](#) con risultati diversi e da qui si sviluppa anche il suo interesse per la [scuola](#) e la [pedagogia](#). Le vicende della [Rivoluzione Russa](#) creano al teatro non pochi problemi e durante una tournée in [America](#), egli scrive il primo dei suoi libri. Al suo ritorno si dedica ai classici e all'insegnamento del suo metodo. E' uno stile di insegnamento della [recitazione](#) messo a punto da [Kostantin Sergeevič Alekseev](#) (che solitamente lo chiama [psicotecnica](#)) nei primi anni del '900. Il metodo si basa sull'approfondimento [psicologico](#) del personaggio e sulla ricerca di affinità tra il mondo interiore del personaggio e quello dell'attore. Si basa sulla esternazione delle emozioni interiori attraverso la loro interpretazione e rielaborazione a livello intimo. Per ottenere la credibilità scenica il maestro Stanislavskij creò esercizi che stimolassero le emozioni da provare sulla scena, dopo aver analizzato in modo profondo gli atteggiamenti non verbali e il [sottotesto](#) del messaggio da trasmettere. I risultati dei suoi studi furono raccolti in alcuni volumi. Nel [1938](#) pubblicò [Il lavoro dell'attore su se stesso](#) e nel [1957](#) uscì postumo [Il lavoro dell'attore sul personaggio](#). Se il metodo Stanislavskij pone alle basi dell'arte dell'[attore](#) il concetto dell'immedesimazione, il metodo opposto si deve allo studio dell'opera di [Bertolt Brecht](#), che invece basa la tecnica recitativa sulle capacità di [straniamento](#).



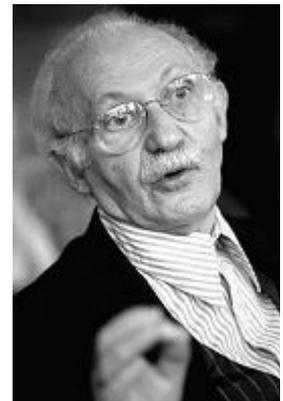
Strasberg, “ne Il sogno di una passione: la memoria affettiva è essenziale per rivivere sul palcoscenico e quindi per creare un’esperienza che sia reale sulla scena; l’attore, rappresentazione dopo rappresentazione, non ripete solo parole e movimenti imparati a memoria, bensì il ricordo dell’emozione. E’ importante che l’esperienza sia stata vissuta diversi, molti anni prima; anche le recenti emozioni possono funzionare ma è meglio che esse siano esistite”

Il metodo di Strasberg, oltre al Sistema di Stanislavskij, poggia su altre basi ideologiche e fondamenti teorici concreti. Infatti, nella biblioteca di Strasberg, non ci sono solo libri di teatro e sul teatro: Strasberg ha sempre cercato di ottenere conoscenze di quelle scienze che possiamo definire “del comportamento”, specie nei diversi settori della psicologia. Nel suo libro *Il sogno di una passione*, per esempio, Strasberg cita la psicologia behaviorista e Freud, William James ed altri. Quindi fin dall’inizio Strasberg lavora ad un tentativo di “ampliare” e migliorare il Sistema di Stanislavskij, da lui considerato già valido ma suscettibile ad ulteriore perfezionamento. Secondo Strasberg anche Stanislavskij era cosciente di queste necessità, cioè di un lavoro che preparasse tecnicamente l’attore; tuttavia il maestro russo non riuscì a risolvere tutti i problemi che si è posto, mentre altri li ha liquidati troppo frettolosamente senza approfondirne l’importanza. Ecco perché Strasberg vuole ampliare il Sistema. Ma Strasberg non parte dal nulla nella

propria ricerca, la domanda che egli pone alla base del suo lavoro è la seguente: così come esistono tecniche per la voce (per la dizione, emissione, intonazione ecc.), tecniche per il movimento del corpo (ginnastica, danza, acrobazia) e tecniche per la memoria, è possibile inventare e praticare **tecniche per i sentimenti**, cioè procedimenti mediante i quali l'attore può attingere coscientemente ai processi della propria vita psichica interiore?

E' verso questa "tecnica dei sentimenti" che Strasberg indirizza i suoi principali sforzi: si tratta di un numero relativamente ristretto di esercizi che probabilmente costituiscono i punti del Sistema di Stanislavskij sui quali Strasberg è intervenuto maggiormente per attuare il suo perfezionamento. Il Nucleo essenziale della tecnica interiore secondo il metodo è il lavoro sulla memoria emotiva (più precisamente, come vedremo, sulla memoria affettiva): Strasberg vede nella memoria emotiva il mezzo attraverso il quale è possibile, durante la recitazione, fare ricorso controllato alle emozioni. Stanislavski, ne Il lavoro dell'attore su se stesso, parla fin dalle prime pagine di "particolari sistemi di psicotecnica" mediante i quali l'attore può influire coscientemente sui processi psichici subcoscienti, ai quali non si può direttamente comandare; anzi, per il maestro russo il principio della "creazione subcosciente attraverso la psicotecnica cosciente" è una delle principali nozioni della riviviscenza. La questione della riviviscenza è sicuramente una di quelle più difficili da affrontare in uno studio su Stanislavskij: infatti, se è vero che si tratta di uno dei principi fondamentali del Sistema, è anche vero che questa idea di riviviscenza sta anche alla base delle sperimentazioni di Stanislavskij, e quindi si rende necessario cercare di comprenderla non come un elemento fra i tanti bensì come un punto di partenza. La riviviscenza è innanzitutto una condizione d'essere, uno stato. Ampliando il concetto, riviviscenza non indica una ripetizione, un recupero di un vissuto precedente (come il termine sembra suggerire), semmai è uno stato psicologico che si manifesta in presenza di sentimenti forti. L'arte della riviviscenza è dunque per Stanislavskij la strada da percorrere per chi, volendo essere attore, non vuole incappare in uno dei due più gravi rischi di questa attività: recitare d'istinto oppure recitare rappresentando; ma come fare per ottenere questa recitazione superiore, viva e convincente, non per puro caso ma per volontà? Per Stanislavskij ciò è possibile solo grazie all'esercizio di particolari sistemi di psicotecnica: essi stimolano il subconscio e lo predispongono alla creazione cosciente. Il termine subconscio è importantissimo: esso è relativamente usuale nella psicologia di fine secolo '800 per spiegare fenomeni di sdoppiamento della personalità; Freud per subconscio non intende una distinzione fra una coscienza superiore ed una inferiore: egli respinge sostanzialmente questo termine proprio perché sembrerebbe indicare una "seconda coscienza" alla quale egli non crede. Invece Stanislavskij utilizza l'espressione "subcosciente" in modo appropriato proprio perché con essa sembra voler descrivere un qualcosa che è paragonabile ad una "seconda coscienza"(quella che Freud chiamerà "Inconscio"). Quindi niente a che spartire con Freud? Niente affatto: quando Stanislavskij parla del giusto metodo per interpretare un personaggio, lo fa utilizzando espressioni che vanno in una direzione molto vicina al pensiero freudiano. Strasberg, invece, è più prudente ed evita l'utilizzo di termini diretti presi dalla psicologia e dalla psicoanalisi, dimostrando una solida conoscenza della letteratura scientifica in materia.

Stanislavskij, insomma, pensava che la recitazione dell'attore – per non essere né istintiva



né rappresentativa – debba essere “creativa”, e che per creare l’attore deve fare appello al subconscio. Recitare nel modo giusto, per Stanislavskij, significa “pensare, volere, desiderare, agire, esistere sul palcoscenico all’unisono col personaggio. Questo significa rivivere una parte, e questo processo, assieme alla parola “riviviscenza” che lo definisce, hanno un’importanza assoluta”.

E’ fuori dubbio che Strasberg condivida le idee di Stanislavskij, tuttavia non inserisce nel suo Metodo il termine “Riviviscenza”, e nemmeno un vocabolo alternativo: egli preferisce indicare questo concetto con espressioni del tipo creare esperienza, avere esperienze reali, creare un’esperienza reale ecc.

Sia per il Sistema che per il metodo esistono due problemi fondamentali che l’attore deve affrontare e risolvere “tecnicamente”:

il primo riguarda la capacità dell’attore di creare naturalezza e spontaneità controllando le proprie azioni;

il secondo riguarda l’abilità dell’attore nel fare appello alla sua vita fisica e psichica in funzione del personaggio.

Strasberg vuole risolvere i due problemi in questo modo: attraverso l’improvvisazione il primo, ed attraverso l’esercizio della memoria emotiva il secondo.

Non a caso egli indica proprio nell’improvvisazione e nella memoria emotiva il fulcro del suo Metodo.

Se analizziamo le principali differenze fra il Sistema ed il Metodo vediamo immediatamente che è proprio la questione della “memoria emotiva” a creare le maggiori divergenze: Strasberg resta, per così dire, “fedele” alla memoria emotiva mentre lo Stanislavskij degli ultimi anni si concentra sul Metodo delle azioni fisiche considerando la memoria emotiva importante tanto quanto altri elementi.

Questo fu anche il motivo che portò alle “battaglie interne” fra Strasberg ed altri colleghi. Infatti, quando nel 1934 la Adler e Clurman affermarono che – attraverso la piena concentrazione sulla “memoria emotiva” – Strasberg stava percorrendo una strada che lo stesso Stanislavskij aveva già abbandonato, si aprì una spaccatura che porterà Strasberg all’abbandono del Group Theatre.

Sull’obiettivo finale, cioè la “verità scenica”, Strasberg e Stanislavskij sono sostanzialmente d’accordo; le differenze stanno nel processo che porta a questo risultato: per Stanislavskij è importante la verità dell’attore, che per immedesimarsi nel personaggio dispone di un mezzo, il se creativo (magico if). La riformulazione di questo problema – precisa Strasberg – è stata una delle principali innovazioni apportate dal Metodo: secondo lui, il “se creativo” pone grossi limiti all’espressione dell’attore, poiché è utile per quelle opere contemporanee e vicine alla realtà ma non certo per certi grandi drammi classici.

Adottando allora un suggerimento che Strasberg attribuisce a Vachtangov, egli propone una riformulazione del magico in creativo: la domanda centrale viene modificata in “le circostanze date dalla scena indicano che il personaggio si deve comportare in un certo modo; che cosa motiverebbe te, attore, a comportarti in quel modo particolare? Questo implica i principi di motivazione e di sostituzione che permettono all’attore di cercare una realtà differente da quella stabilita dal dramma che lo aiuterà a comportarsi in modo spontaneo e sincero.

L’attore deve cercare emozioni e “giustificazioni” (ecco Vachtangov) analoghe a quello del personaggio nelle circostanze date del dramma, o comunque che generino nell’attore un comportamento che possa essere messo al posto (sostituito) di quelli immaginari del personaggio. Per ottenere questo è necessario ricorrere alla memoria emotiva. La “memoria emotiva” è presente anche nel Sistema di Stanislavskij. Secondo Stanislavskij un sentimento, a differenza di un gesto, non si può imitare (nel senso di ripetere tale e quale); da ciò deriva la difficoltà da parte dell’attore di far sentire allo

spettatore l'illusione della prima volta. La memoria emotiva, dice il maestro russo, aiuta l'attore a riprovare sentimenti già vissuti; tuttavia i contenuti della memoria emotiva non sono immediatamente accessibili: far riuscire in questo l'attore è proprio l'obiettivo principale che aveva convinto Stanislavskij ad elaborare il Sistema. Negli ultimi anni, invece, Stanislavskij considerò la memoria emotiva una risorsa alla quale l'attore deve ricorrere solo in casi di particolari difficoltà nell'interpretazione. Mentre Strasberg continua a considerare la "memoria emotiva" lo strumento costante ed indispensabile dell'arte dell'attore. Perché Strasberg diverge da Stanislavskij su questo punto e perché basa sulla memoria emotiva il suo metodo? Strasberg entra in contatto con il Sistema di Stanislavskij attraverso le lezioni di Boleslavskij all'American Laboratory Theatre; Boleslavskij parlava di memoria affettiva dividendola in "memoria analitica" e "memoria del sentimento" (che aiuta l'attore a provarlo sulla scena). Strasberg, mettendo a punto il metodo, ha preferito modificare questi concetti dividendo la memoria affettiva in "memoria dei sensi" (della sensazione fisica) e "memoria emotiva" (delle esperienze ed emozioni vissute). Dice Strasberg, ne Il sogno di una passione: la memoria affettiva è essenziale per rivivere sul palcoscenico e quindi per creare un'esperienza che sia reale sulla scena; l'attore, rappresentazione dopo rappresentazione, non ripete solo parole e movimenti imparati a memoria, bensì il ricordo dell'emozione. E' importante che l'esperienza sia stata vissuta diversi, molti anni prima; anche le recenti emozioni possono funzionare ma è meglio che esse siano "esistite per tanto tempo", poiché in questo caso viene ricatturato ciò che sarà lì per sempre. Comunque, dice Strasberg, non è necessario ricattare un'esperienza che abbia profondamente colpito l'attore: quello che è importante è che egli si concentri sulla concretezza sensoria dell'esperienza e descriva ciò che vede, ode, tocca e quello di cui ha esperienza cinestheticamente.

In sostanza l'attore, attraverso il training, l'addestramento, si auto-costruirebbe un repertorio di stimoli ai quali dovrebbero corrispondere sempre certe risposte dalle quali trarre le soluzioni ai problemi posti dal personaggio. Nel suo Libro Strasberg precisa che l'idea di fondo della memoria affettiva è che l'emozione dell'attore non può mai essere realmente reale ma solamente ricordata. Solo l'emozione ricordata è quella che l'attore può creare a comando e ripetere quando serve. Vale la pena aggiungere che il titolo del libro di Strasberg sta proprio a significare che le passioni degli attori mentre recitano somigliano ai sogni.

Diceva Freud che nel sogno ciò che vediamo è immaginario, ma ciò che proviamo (gioia, paura, malinconia, orrore) è reale. Per queste sue caratteristiche, il sogno è uno dei fenomeni psichici più complessi, che Freud sempre chiama "carattere allucinatorio del sogno" (allucinazione è la percezione di qualcosa che non esiste e tuttavia è ritenuto reale). Non può non colpire la forte analogia che si verifica nelle parole di Strasberg: uno dei problemi per lui fondamentali della recitazione consiste nello sviluppare una capacità di creare risposte reali a stimoli immaginari. Per Strasberg sviluppare questa capacità significa "recitare".