

antropologia e teatro

ARTICOLO

La formazione dell'attore negli Stati Uniti prima dell'avanguardia.

Dalla definizione del Metodo alle proposte dei suoi detrattori

di Monica Cristini

Abstract – ITA

L'articolo ripercorre l'evolversi della formazione dell'attore negli Stati Uniti nella prima metà del Novecento, presentando le principali proposte sorte con il Metodo di Lee Strasberg e che ad esso si opponevano. Dall'analisi dei principi su cui si strutturavano gli insegnamenti emerge forte l'influenza dei sistemi proposti dai più importanti maestri europei, come Delsarte ma soprattutto, nel caso di Strasberg, la derivazione dal primo Sistema Stanislavskij, quello basato sulla reviviscenza e sull'introspezione psicologica. Il saggio evidenzia come la concezione del training sia però cambiata con le prime reazioni al teatro commerciale e la messa in scena della nuova drammaturgia americana e di quella proveniente dall'Europa. L'esigenza di una maggiore preparazione sull'uso di voce e corpo portò alla ridefinizione della formazione attoriale, preparando il terreno all'avanguardia, che proseguì la sperimentazione.

Abstract – ENG

The article traces the evolution of actor training in the United States in the first Twentieth Century, presenting the main proposals that arose with Lee Strasberg's Method and that opposed it. An analysis of the principles on which the teachings were structured reveals a strong influence of the systems proposed by leading European masters, such as Delsarte and, especially in Strasberg's case, the derivation from the early Stanislavsky System, the one based on reviviscence and psychological introspection. The essay highlights how the conception of training changed, however, with the first reactions to commercial theater and the staging of the new American dramaturgy and that coming from Europe. The need for greater preparation on the use of voice and body led to the redefinition of actor training, paving the way for the avant-garde, which continued the experimentation.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 15 (2023)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/18562

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Matteo Paoletti

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

La formazione dell'attore negli Stati Uniti prima dell'avanguardia.

Dalla definizione del Metodo alle proposte dei suoi detrattori

di Monica Cristini

Questo articolo nasce dalle riflessioni emerse nel corso di una ricerca dedicata al training dell'attore americano nel Novecento¹ che ha evidenziato come, nonostante nel panorama degli studi teatrali italiani sia ben noto il Metodo insegnato all'Actors' Studio, e sia in parte esplorato l'articolato panorama tratteggiato dalle numerose proposte di training per l'attore diffuse negli Stati Uniti nella prima metà del secolo, queste ultime passino in secondo piano nel momento in cui si parla dell'avanguardia degli anni Sessanta e Settanta. Si tiene infatti meno conto del fatto che quelle ricerche promosse nell'ambito del circuito teatrale commerciale abbiano costituito le basi per le sperimentazioni sul training dell'attore nel Nuovo Teatro.

Se si pensa alla formazione attoriale negli Stati Uniti, il primo nome che viene alla mente è quello di Lee Strasberg, l'ideatore del Metodo insegnato all'Actors' Studio di New York e da lui elaborato a partire dalle prime sperimentazioni di Stanislavskij incentrate sulla reviviscenza e che, per almeno un decennio, ha prevalso su ogni altra tecnica. Infatti, mentre in Europa a metà del Novecento si iniziava già a pensare all'attore come a un *performer*² e alla sua preparazione come a un percorso su di sé e di ricerca delle proprie risorse creative, oltreoceano il training era invece ancora molto incentrato sullo studio del personaggio, con un approccio psicologico ideato per una messa in scena di tipo realistico³. Va poi considerato che anche nel più sperimentale periodo dell'Avanguardia quel tipo di formazione, ormai consolidato, non venne completamente rifiutato.

¹ Questo articolo nasce da un approfondimento affrontato nel corso del progetto "La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures – MariBet", finanziato dal programma per la ricerca e l'innovazione dell'Unione europea Horizon 2020, Marie Skłodowska-Curie Actions. Grant agreement N. 840989. Si ringraziano per la collaborazione La MaMa Archives, Kent State University Libraries, Department of Special Collections and Archives e Odin Teatret Archives.

² *Performer* in opposizione all'attore-interprete: l'"uomo d'azione. Non [...] l'uomo che fa la parte di un altro. È il danzatore, il prete, il guerriero: è al di fuori dei generi artistici" (Grotowski 1988: 165).

³ Le prime avvisaglie di allontanamento da tale tendenza si ebbero soltanto verso la fine degli anni Cinquanta, quando sulle scene iniziarono ad essere proposte la nuova drammaturgia americana e quella europea del dopoguerra – soprattutto di Brecht, di Beckett, Ionesco e Genet – con opere per le quali l'approccio tradizionale alla recitazione non risultò adatto. L'inadeguatezza delle modalità recitative più diffuse si riscontrò poi soprattutto nell'ambito dell'Avanguardia e, nello specifico, della scena sperimentale newyorkese, quella dell'Off-Off Broadway (Palladini 2017; Bottoms 2009). I drammi brevi scritti appositamente per quel circuito erano infatti concepiti nel contesto di un ambiente poliedrico ed estremamente sperimentale; un approccio realistico alla recitazione risultò allora poco consona alla loro messa in scena (Cristini 2022). In questo contesto, fu il Living Theatre a rompere con la tradizione e a investigare nuove forme drammaturgiche e recitative con lo studio di opere meta teatrali e con la ricerca di un diverso rapporto con lo spettatore (Perrelli 2007), nello specifico con le produzioni di *Questa sera si recita a soggetto* di Luigi Pirandello (1955 e 1959), e dell'iper-realistico *The Connection* di Jack Gelber (1959, Valenti 2008).

Infatti, nonostante l'opposizione al Metodo (appreso dalla maggior parte degli attori americani) e alle numerose tecniche incentrate sulla creazione realistica del personaggio, ne vennero ripresi alcuni principi e adottati gli esercizi rivolti allo sviluppo della creatività attraverso l'improvvisazione. La sperimentazione dell'attore americano⁴ del secondo Novecento trovò dunque nella *tradizione* il suo fondamento. L'avanguardia esplosa negli Stati Uniti tra fine anni Cinquanta e inizio Sessanta nasceva dall'esigenza di un rinnovamento del teatro e si fondava sulla ricerca di una nuova drammaturgia scenica, di un diverso rapporto tra attori e pubblico e un differente uso dello spazio. Se in alcuni casi la sperimentazione si concretizzò in forme di teatro *politico*, con la costituzione di gruppi come El Teatro Campesino e il Bread and Puppet Theatre, in altri (e soprattutto nella città di New York) la ricerca artistica venne affrontata all'insegna di una presa di distanza dal teatro più commerciale e istituzionale. È infatti noto come anche il gruppo newyorkese più impegnato a livello politico, il Living Theatre, abbia iniziato il suo percorso con la ricerca di un nuovo linguaggio scenico partendo dal teatro di poesia nell'ambito del circuito Off-Broadway.

Gli attori che presero parte alla sperimentazione provenivano però dal teatro commerciale, avevano alle spalle una formazione accademica e fondavano il loro sapere sulle tecniche acquisite all'Actors' Studio, o comunque adatte a un'interpretazione naturalistica e poco consone all'approccio sperimentale del Nuovo Teatro. Poco alla volta la ricerca si rivolse dunque anche alla recitazione e all'interno delle stesse compagnie vennero istituiti i primi workshop. Ancora una volta fu il Living Theatre a fare da promotore, con la strutturazione dei primi laboratori diretti da Joseph Chaikin – futuro fondatore dell'Open Theatre – per gli attori della compagnia (Perrelli 2007). La ricerca prese però il via proprio a partire dai metodi noti, e i nuovi workshop integrarono nel programma esercizi tratti da quelli statunitensi già conosciuti dagli attori. Se infatti molti artisti guardarono ai training di Jerzy Grotowski e di Eugenio Barba soprattutto per la preparazione fisica e vocale che offrivano, continuarono a fare riferimento all'improvvisazione e ai giochi teatrali insegnati dai maestri statunitensi per liberare l'attore dagli automatismi e affinare la recitazione d'insieme nel gruppo (Cristini 2023). Si è cercato allora di individuare quei metodi di riferimento attraverso una breve ricostruzione della storia delle scuole che hanno anticipato l'Actors' Studio, ma anche delle tecniche sviluppate quali alternative al Metodo di Strasberg e ad esso coeve. È noto, infatti, come nel costruire una *scuola* che fosse specificamente statunitense e a partire da questa, una recitazione che ne contraddistinguesse l'attore nel contesto del teatro occidentale, gli Stati Uniti abbiano fatto riferimento anche ai maggiori metodi ideati dai maestri europei: da Delsarte, a Stanislavskij e Piscator, per finire, nel periodo dell'Avanguardia degli anni Sessanta e Settanta, con Grotowski, Barba e Brook.

⁴ In questo caso, e nel resto dell'articolo, con 'americano' ci si riferisce esclusivamente all'attore statunitense.

Avvalendosi delle loro ricerche, e dell'esperienza con la formazione già diffusa, i registi e i pedagoghi oltreoceano seppero ideare nuovi metodi, in parte grazie al lavoro condotto con gli attori negli studi privati e nelle accademie, in parte integrandoli con altre tecniche.

Il teatro americano ha mantenuto a lungo l'obiettivo primario della spettacolarità e dell'intrattenimento, lo dimostra anche l'evoluzione dell'Off-Broadway, il circuito sorto per dare spazio alla ricerca e divenuto in seguito più luogo di svago che scena della sperimentazione artistica. Ciò non significa che negli Stati Uniti non ci sia stato lo spazio per la ricerca teatrale o per circuiti alternativi a quello commerciale⁵, ma ad averla vinta fu spesso proprio quel teatro in cui a persistere era il sistema del *casting* nel quale la selezione degli artisti avveniva non solo in relazione al talento ma soprattutto all'attrattiva che potevano avere sul pubblico.

Si è fatto dunque un ulteriore passo indietro per dare uno sguardo a quanto accadde negli anni Venti, periodo in cui in America nacquero i primi veri laboratori teatrali che prepararono il terreno al Metodo. Va poi ricordato che molti dei training elaborati oltreoceano avevano come comun denominatore la particolare attenzione verso le iniziali ricerche di Stanislavskij. Come è noto, queste furono introdotte nel corso della prima tournée americana del maestro russo, che con la compagnia del Teatro d'Arte di Mosca sbalordì, e allo stesso tempo confuse la critica per la recitazione assolutamente originale rispetto a quanto allora proposto sui palcoscenici delle principali città statunitensi.

Infine, si vedrà come l'evoluzione del training dell'attore sia andata di pari passo anche allo sviluppo della sperimentazione favorita nel circuito dei Repertory Theatres, fondati nelle province americane nella prima metà del Novecento con l'intento di rendere il teatro accessibile a tutti i cittadini.

Verso una preparazione professionale

La prima scuola di teatro, la St. James Theatre School, fu fondata a New York nel 1871 da Steele MacKaye, allievo di François Delsarte a Parigi, seguita dalla Lyceum Theatre School for Acting nel 1884 e da alcuni conservatori⁶ dove la formazione era soprattutto vocale e la recitazione si basava sulla tecnica del maestro francese, che vedeva nel gesto l'espressione diretta di emozioni e sensazioni (Randi 1993). Non vi era contemplato un training fisico, come non lo era all'American Academy of Dramatic Arts (AADA), che raccolse l'eredità della Lyceum nel 1892 e mantenne centrale l'attenzione sull'espressione di sensazioni e sentimenti (Bartow 2006; Watson 1995).

⁵ A partire dagli anni Sessanta i circuiti alternativi furono sostenuti dai fondi elargiti dallo stato e dalle fondazioni private, come la Ford Foundation e il National Endowment for the Arts.

⁶ La School of Expression nel 1877, La Madison Square Theatre School nel 1880 e il National Dramatic Conservatory nel 1898 a New York; l'Emerson College of Oratory (1889), la School of Expression (1885) e la School of Spoken Word (1904) nel New England (Watson 1995).

I primi conservatori condivisero invece l'idea che all'attore fosse indispensabile, insieme all'esperienza nella recitazione, l'acquisizione delle conoscenze di base necessarie per la preparazione di uno spettacolo, con un'attenzione primaria data al testo drammaturgico, sul quale era incentrato lo studio del personaggio. Inoltre, in molti istituti si perseguivano principi affini a quelli che erano alla base dei primi insegnamenti di Stanislavskij.

Alcuni condividevano l'idea che il rilassamento fosse condizione essenziale per l'allenamento come per lo spettacolo. Allo stesso modo, nel filone del «cerchio dell'attenzione», si chiedeva all'attore di considerare totalmente plausibili le circostanze del testo e di identificarvi pienamente pensando e sentendo «come il personaggio nella situazione del testo». Anticipando la «memoria affettiva», almeno tre conservatori insegnarono agli attori l'uso della loro vita personale come fonte per l'esperienza emozionale del personaggio (Watson 1995: 179).⁷

Nel 1923 il lungo tour negli Stati Uniti di Konstantin Stanislavskij con la compagnia del Teatro d'Arte di Mosca (MAT) fu preceduto da una serie di presentazioni tenute da Richard Boleslavski, membro del MAT esiliato in America l'anno precedente, che introdusse il lavoro del pedagogo russo con una conferenza al Princess Theatre di New York, attraverso la pubblicazione di alcuni articoli e con le sue lezioni di recitazione (Boleslavski 1923; 1933). In seguito Boleslavski, Maria Ouspenskaya e Maria Germanova, attrici appartenenti alla compagnia del Teatro d'Arte, fondarono a New York l'American Laboratory Theatre (conosciuto come Lab), la scuola che formò Stella Adler e Lee Strasberg, coloro che sistematizzarono il training basato sulle ricerche di Stanislavskij e contribuirono a diffonderlo negli Stati Uniti. Entrambi studiarono con Ouspenskaya, che nei suoi corsi dedicava una particolare attenzione alla *memoria affettiva* e alle *circostanze date*, con improvvisazioni di gruppo ed esercizi per aumentare la concentrazione e stimolare l'immaginazione. L'attrice russa era rimasta infatti con la compagnia del MAT fino al tour del 1923, al termine del quale si fermò negli Stati Uniti: grazie ai suoi insegnamenti e a quelli di Boleslavski fu perciò trasmesso il primo Sistema Stanislavskij (Willis 1964).

Oltre a lezioni di danza, di ritmica, di mimo e di dizione (per i mezzi espressivi esteriori), al Lab era dato ampio spazio all'esercizio per lo sviluppo dei mezzi espressivi interiori, con l'analisi psicologica della vita e il suo adattamento scenico, insieme al training dedicato all'immaginazione e all'esercizio della volontà sulla scena. Erano infine proposte lezioni teorico-pratiche rivolte all'arte, alla scenografia, al costume, all'architettura in

⁷ Jan Watson fa qui riferimento agli studi di James McTeague dedicati alla formazione attoriale in America prima dell'arrivo di Stanislavskij (McTeague 1993).

scena e all'uso delle luci. Particolare interesse era inoltre rivolto al lavoro sull'oggetto invisibile e sulla memoria sensoriale, con esercizi come quello chiamato One Minute Plays, che prevedeva improvvisazioni di gruppo (dirette dalla stessa Ouspenskaya), per le quali era proposto uno scenario a cui erano di volta in volta aggiunti problemi e situazioni nuove per cambiare le circostanze in cui si trovavano i personaggi (Butler 2022).

L'American Laboratory Theatre fu sostanziale nella formazione dell'attore professionista, ma fu importante anche per aver costituito il punto d'incontro per Lee Strasberg, Harold Clurman, Stella Adler e Cheryl Crawford, coloro che nel 1931 fondarono il Group Theatre e delinearono il Metodo: nella compagnia la formazione fu assegnata a Lee Strasberg, che si concentrò soprattutto sulla memoria emotiva, sulla creazione di emozioni vere in scena, e prese come punto di riferimento gli insegnamenti di Vachtangov rivolti alla preparazione del ruolo, con una particolare attenzione sulla generazione inconscia delle emozioni e la loro espressione (Gray 1964).

Significativo per l'evoluzione americana del Sistema fu il 1932, anno in cui Stella Adler e Harold Clurman ebbero modo di incontrare Stanislavskij a Parigi, dove Adler lavorò per circa un mese a stretto contatto con il regista russo e conobbe le sue più recenti ricerche, quelle sulle azioni fisiche. Al suo ritorno l'attrice trasmise al gruppo quanto appreso indicando l'immaginazione, l'azione e le circostanze date (attraverso le quali era possibile far emergere l'emozione) quali chiavi del Sistema. Iniziò inoltre a criticare il Metodo definito in precedenza da Strasberg, ancora troppo concentrato sull'introspezione psicologica del personaggio (Butler 2022).

Nel corso degli anni Trenta le derivazioni degli insegnamenti dalle ricerche di Stanislavskij si diffusero soprattutto grazie alle lezioni offerte a New York dai membri del Group Theatre: Adler nel suo studio privato, Lee Strasberg al Dramatic Workshop e Sanford Meisner alla Neighborhood Playhouse⁸. Nel 1935 approdò in America anche Michael Chekhov, ex attore e pedagogo al MAT, il quale, in tournée con la sua compagnia, presentò la sua personale visione del Sistema, trasmessa poi dal 1939 (anno del suo trasferimento definitivo negli Stati Uniti) in ambito teatrale e cinematografico. Negli stessi anni la ricerca di Stanislavskij si diffuse nel Nord America anche grazie a una serie di pubblicazioni: a partire dalle lezioni di Boleslavski e dalle traduzioni in lingua inglese degli

⁸ I numerosi istituti in cui i membri del Group Theatre insegnarono sono indicativi dell'influenza che il loro approccio ebbe negli Stati Uniti: «Stella Adler (New School, Stella Adler Conservatory); Margaret Barker (ANTA); Bud Bohnen (Actors Lab); Phoebe Brand (Actors Lab); Joe Bromberg (Actors Lab, American Theatre Wing); Harold Clurman (New School, Amherst College); Morris Carnovsky (Actors Lab, Yale University); Mary Farmer (New Studio Theatre); Elia Kazan (Actors Studio); Bobby Lewis (Sarah Lawrence College, Actors Studio, Yale, Rice University); Sandy Maisner (Neighborhood Playhouse); Marry Morris (Carnegie Tech); Lee Strasberg (Actors Studio, Lee Strasberg Institute)». (Kazan et al. 1984: 34).

scritti di Evgenij Vachtangov per arrivare, nel 1936, a *An Actor Prepares (Il lavoro dell'attore su se stesso)*, il libro scritto dal regista russo tradotto da Elizabeth Reynolds Hapgood⁹.

L'Actors' Studio

Nel 1947 il gruppo di attori formato da Elia Kazan (membro del Group Theatre dal 1932), Bobby Lewis, Cheryl Crawford, Julie Harris, Anne Jackson ed Eli Wallach, dopo un breve periodo dedicato alla ricerca con l'obiettivo di allontanarsi dalle prassi del teatro commerciale, fondò l'Actors' Studio: non una scuola bensì uno studio come quelli di Stanislavskij, ad ammissione gratuita e senza condizioni prestabilite per le produzioni. I membri vennero divisi in due gruppi: i principianti, seguiti da Elia Kazan, lavoravano alla sperimentazione due mattine la settimana; il gruppo di attori professionisti, diretto da Bobby Lewis, si riuniva invece tre giorni la settimana. In generale, la formazione era incentrata sugli esercizi ideati dal Group Theatre e dedicata fondamentalmente all'introspezione psicologica del personaggio, all'elaborazione delle emozioni dell'attore, ma anche in parte all'improvvisazione (Gordon e Lassiter 1984; Kazan et al. 1984). Nel 1984, in un numero monografico dedicato al Group Theatre, «The Drama Review» pubblicò sei degli esercizi per principianti assegnati nel 1935 alla New Theatre School: *Action as Basis, The Senses, Dramatic Action, Observation Translated into Action, The Actor and His Objects, The Actor and His Partner*, del quale si riporta di seguito la descrizione:

1) Give student a situation where he observes another person. He must have a reason for this action. For instance – I see a person in a subway whom I suspect to be a former acquaintance: I observe him to find out whether I am right; somebody watches a sick person who is asleep, etc.

Check-up: a) For real observation. b) If observing student connects his observation with thoughts and feelings.

2) Inter-relationships between partners through simple wants: Ask somebody, with whom you are sitting on the same bench, for the time, a match, etc.; go in a store to buy something.

Check-up: a) Only the necessary words are being used. b) The want is really established.

Explain: dramatic speech is a means to realize want. It is an action. The speaking person has in mind:

1) That the other person hears and understands him.

⁹ La pubblicazione fu seguita solo nel 1949 da *Building a Character*, (Stanislavsky 1949). Per un approfondimento su Stanislavskij e le sue ricerche si veda Malcovati 1994; i testi di Stanislavskij sono invece disponibili in lingua italiana nelle edizioni curate da G. Guerrieri (2008) e Malcovati (1993).

2) That his speech makes the wants impression.

The other person must really listen. While he listens, thoughts and feelings – according to what he hears – arise and lead to what he says (his answers).

Home assignment: To observe two people in conversation, and to report on their behavior (based on above analysis). (Kazan et al. 1984: 37).

Nel 1951 Lee Strasberg venne chiamato all'Actors' Studio per ricoprire il ruolo di direttore artistico e da quel momento il Metodo da lui ideato trovò una sede privilegiata per la sua trasmissione. Introdusse allo Studio un approccio ancor più sperimentale e, pur mantenendo l'attenzione rivolta agli aspetti psicologici, dedicò ampio spazio all'improvvisazione, allargando l'interesse anche alle tradizioni della Commedia dell'Arte, del Kabuki e alle ricerche di Vachtangov e Vsevolod Mejerchol'd. Se con il Group Theatre aveva concentrato l'attenzione sulla creazione della vita emotiva del personaggio, allo Studio lavorò per liberarla e teatralizzarla (Scheeder 2006). Gli elementi principali su cui basava gli esercizi erano il rilassamento, per il rilascio delle tensioni al fine di trovare nuove vie espressive che andassero oltre le abitudini del comportamento quotidiano, la concentrazione, ottenuta osservando con estrema attenzione ai dettagli un luogo o un oggetto per riscoprire la connessione con i propri sensi, e la memoria emotiva come chiave per sbloccare la creatività, raggiunta attraverso una serie di esercizi supervisionati dal docente. Una parte del lavoro, quella dedicata al personaggio, era affrontata autonomamente e in privato dall'attore – attraverso una lunga ricerca sul modo di camminare, di parlare, di muoversi e di reagire a quanto previsto dal dramma – con lo scopo di diventare un tutt'uno, tanto da non dover più recitare ma semplicemente *essere* il personaggio (Strasberg 2006). Il Metodo prevedeva dunque un programma progressivo di esercizi che veniva adattato in funzione alle necessità degli allievi e si concludeva con il lavoro individuale sul personaggio: "Great actors do their homework. They find the walk, they practice the way the character holds his hands, during the journey of discovery that they take before the performance. The whole satisfaction is being one with the character, not having to work at it. The audience must not catch you working. You have to be that character, and convince the audience" (Strasberg 2006: 23).

A metà degli anni Cinquanta, Strasberg sviluppò nuovi esercizi per facilitare la relazione con il pubblico e tecniche di giustificazione e di aggiustamento finalizzate a rendere credibile l'interpretazione (Strasberg 2002, 2019). Tra questi, il primo per importanza e il più noto era Private Moment, nel quale un'azione appartenente alla vita

privata dell'attore era ricreata davanti ai compagni per rimuovere le resistenze nel recitare di fronte agli spettatori e raggiungere la *solitudine pubblica* (Butler 2022).

Le proposte alternative

Alcuni pedagoghi si opposero al training di Strasberg ed elaborarono nuove tecniche sulla base degli insegnamenti di Stanislavskij. Prima fra tutti a proporre un'alternativa al Metodo fu Stella Adler, l'attrice che ebbe modo di sperimentare in prima persona l'approccio del regista russo, la quale nel suo istituto, fondato nel 1949, esclude l'esperienza personale e il ricorso ai sentimenti dell'attore per la creazione del personaggio, per raccomandare invece l'uso cosciente delle emozioni per una connessione tra mente, volontà e sentimento. Il suo metodo prendeva come punto di riferimento il Sistema sulle azioni fisiche del maestro russo e guidava lo studente a creare un vocabolario di azioni alle quali attingere per la creazione del personaggio (Zazzali 2019). Le circostanze e il contesto in cui esso viveva erano creati con l'immaginazione e con il supporto dello studio: attraverso l'acquisizione di immagini esteriori e grazie a una ricerca storiografica a partire dall'opera presa in considerazione e dagli elementi in essa contenuti ne veniva definito il comportamento (Adler 2017; Oppenheim 2006). Il lavoro con la tecnica era suddiviso in tre momenti principali: Foundation, che prevedeva esercizi dedicati all'esplorazione, all'espansione e al rafforzamento dell'immaginazione (fonte primaria per la recitazione), era basato sull'osservazione di un oggetto, sostituito in un secondo momento con un'immagine o un'idea. Nell'eseguire l'esercizio, lo studente lavorava anche sul linguaggio, scegliendo accuratamente le parole più evocative per l'immagine e cercando di eliminare le inflessioni personali.

The basic exercise is to observe a flower, studying it in minute detail, the way you will eventually study a script, totally owning it, knowing it better than you know yourself. Then you must learn to sequence the details so you can describe them clearly and logically. Then you stand or sit in front of the group and "give it away" – that is, describe the flower so vividly that the group can see it. This part of the exercise requires the important stage skills of making contact with another or others, having something inside in your mind's eye that you know so well you do not have to strain to see it, and then being able to reach your partner with the image (Oppenheim 2006: 32).

Una seconda parte del lavoro era dedicata, con un evidente richiamo alle ricerche con le quali Delsarte definì la sua Estetica Applicata (Randi 1993), alla creazione del personaggio partendo dallo studio del comportamento delle persone nei più disparati contesti quotidiani, osservandone il modo di muoversi e parlare e cercando di

capire da quali pensieri o sensazioni fossero influenzati. Un altro percorso prevedeva invece lo studio di quelli che Adler chiamava i cinque maggiori archetipi – l'aristocrazia, l'esercito, il clero, la classe media e la società rurale – con il supporto di dipinti, musica, danza e scultura. Un tipo di lavoro dopo il quale lo studente poteva finalmente dedicarsi alla lettura del testo e alla sua interpretazione.

Anche Sanford Meisner sviluppò una tecnica per accedere alle emozioni evitando di attingere alla memoria emotiva dell'attore, bensì avvalendosi di esercizi di ripetizione che stimolavano una risposta non predeterminata alle azioni del partner: inizialmente l'attore ripeteva esattamente l'azione proposta dal compagno, per poi aggiungervi nuovi particolari, ovvero le circostanze immaginarie alle quali il partner a sua volta reagiva con un ritmo sempre più serrato ad ogni passaggio, in modo da stimolare impulsi e reazioni che fossero spontanee e mai premeditate. Nel primo anno di corso non era previsto il lavoro sul personaggio bensì gli studenti agivano come se stessi nelle circostanze immaginate, i cui contenuti erano sempre improvvisati e mai riproposti (Meisner 2011). Riferimento fondamentale per il lavoro sul personaggio era invece il testo, leggendo il quale l'attore cercava di comprendere le motivazioni delle sue parole e delle sue azioni: "The students learn to identify the information and to create what we call score. Becoming conscious of what the character does and discovering what he needs from the other characters as he lives through the writer's circumstance is a new and complex area" (Hart 2006: 76-77). Anche il metodo di Meisner, pur prendendo le distanze dall'impostazione eccessivamente psicologica data da Strasberg nella sua interpretazione del Sistema, presentava forti richiami ai principi di Stanislavskij e agli elementi più conosciuti del suo approccio pedagogico: nell'improvvisazione era frequente il riferimento al *come se* e alle *circostanze immaginarie* (date) in cui si muoveva il personaggio, come lo era al *sottotesto*. Alla base di questi primi metodi stava dunque l'insegnamento del regista-pedagogo russo, preso dagli attori del Group Theatre come punto di riferimento indispensabile e base fondante da cui partire per un rinnovamento della recitazione in America. L'adozione di circostanze date è evidente anche negli esercizi concepiti da Meisner:

Ascoltatevi. La prossima volta, chi entra in scena bussando deve avere un motivo per entrare, e questo motivo deve essere *semplice* e *specifico*, ma non una questione di vita e di morte. In altre parole, venite perché vi serve della zuppa in scatola, non perché vostro fratello è rimasto incastrato in un camion e non riescono a tirarlo fuori. Immaginate che state per fare una festa e il vostro vicino, il vostro partner, ha una rara collezione di dischi di Frank Sinatra; perciò volete che ve la presti. Niente di più drammatico. In questo modo, avete un motivo per bussare alla porta, che poi in ogni caso lascerete da parte. [...]

Usatele [le circostanze] solo per tenervi ancorati. Non parlatene nell'esercizio, perché il copione lo farà comunque. Amleto non tiene nascosto ciò che lo fa sentire così terribilmente male. Mi seguite? (Meisner 2011: 53).

Michael Chekhov sviluppò invece una formazione basata sullo sviluppo della fantasia, con un approccio più spirituale influenzato dall'antroposofia, dall'euritmia e dalle lezioni per l'attore tenute da Rudolf Steiner all'inizio degli anni Venti (Cristini 2019): nel creare il proprio personaggio, l'attore attingeva infatti le sue immagini non più dalla vita ma dai sogni e dal subconscio. Fondamentale, nella sua *Technique for the Actor*, era il gesto psicologico, in cui non contavano solo la forma o la direzione ma soprattutto l'idea da cui originava, le sensazioni e la volontà da cui esso generava e che lo caratterizzavano. La Tecnica, insegnata presso lo Studio privato di Ridgefield e poi a New York, si diffuse notevolmente negli Stati Uniti e fu un punto di riferimento per molti attori anche negli anni Sessanta (Autant-Matieu 2009). Attraverso l'osservazione della realtà e il richiamo alla memoria inconscia, l'attore caratterizzava le azioni del personaggio ricostruendole a partire dallo studio delle sensazioni (Chekhov 1953; Autant-Matieu e Meerzon 2015). Anche nel suo caso, sulla scia di Delsarte e di Stanislavskij, ma anche di Steiner, Chekhov metteva in relazione movimento e sensazione in un rapporto secondo il quale determinate azioni potevano indurre nell'attore il sorgere di sentimenti corrispondenti, agendo anche sulla volontà.

Nelle intenzioni e nelle sensazioni troviamo la chiave per accedere all'inesauribile riserva dei sentimenti. Ma esiste una chiave per accedere alla nostra volontà? Sì, e la possiamo trovare nel movimento, nell'azione, nel gesto. Potete facilmente provarlo su voi stessi facendo un gesto semplice, ben disegnato e forte. Ripetetelo più volte, e dopo un po' vedrete che la vostra determinazione aumenta sempre più, sotto l'influenza di questo gesto. Poi, scoprirete che il movimento dà alla volontà una certa direzione e propensione, cioè risveglierà ed animerà in voi un desiderio, una volontà, o una passione ben definiti. (Chekhov 1984: 55).

L'eredità di Stanislavskij

L'elaborazione del Sistema Stanislavskij non si irrigidì dunque nell'unico approccio offerto dal Metodo. Come spiega Elia Kazan in una lunga intervista rilasciata a Richard Schechner e Theodore Hoffman, "now the New York people who work in the Method – "The Method" is a big industry here – push different things, ranging from the teachers who stress psychological objectives to others who work more to make physical acts meaningful and clear, and finally to the ones who still work mostly with emotional associations" (Kazan et al. 1964: 71). Queste

tecniche, insieme al Metodo dell'Actors' Studio e a molti altri, testimoniano quanto Stanislavskij abbia influenzato la formazione dell'attore negli Stati Uniti. Infatti, pur essendo diversi tra loro, i training che derivarono dai suoi insegnamenti, proprio perché provenienti dalla stessa matrice, caratterizzarono enormemente il teatro americano, che a lungo si contraddistinse per il particolare stile della recitazione nonostante le singole peculiarità di ogni attore. Questi approcci *stanislavskijani* erano infatti considerati un valido punto di partenza per l'attore professionista, tanto nel teatro commerciale quanto in quello più sperimentale dell'Avanguardia. Come dichiarò Joseph Chaikin, direttore e regista dell'Open Theatre, "All of the actors have had extensive training with Method teachers [...] and some of us are still going to class. I can't imagine working with actors who don't have a Method background – such training, even when it's bad, helps an actor know how to use himself. But neither can I imagine working with actors who are content to stop with the Method" (Chaikin and Schechner 1964: 193).

Erano tutti approcci sistematizzati, che prevedevano un percorso formativo che portava alla definizione di un linguaggio scenico e alla conoscenza dei mezzi espressivi teatrali. Costituirono così una buona base anche per l'attore alle prime armi che, all'inizio degli anni Sessanta, si approcciava alla sperimentazione del teatro d'Avanguardia. Quei metodi arrivarono allora a *definire* l'attore prima ancora di chiarire cosa avrebbe dovuto fare, esemplificando la questione posta da Lorenzo Mango circa la formazione teatrale nel Novecento. Lo studioso spiega infatti come il discorso sull'attore non possa essere distinto "da quello più complessivo sulla riformulazione del codice linguistico del teatro" (Mango 2019: 249), e nello specifico, che "il metodo Strasberg si basa [...] su una tecnica che prevede l'immersione dentro il sé più profondo e il superamento dell'inibizione espressiva, elementi che mettono in gioco l'essere dell'attore prima ancora del fare" (Mango 2019: 251). Non a caso, da Stanislavskij in avanti, il lavoro dell'attore divenne prima di tutto un lavoro *su di sé*, sia che esso fosse più introspettivo a livello psicologico, come quello promosso da Strasberg, sia che fosse rivolto al subconscio, come accadeva nella Tecnica di Chekhov, o si basasse sulla ricerca delle proprie possibilità espressive, come per Grotowski e gli altri registi europei.

Negli Stati Uniti la fortuna di Stanislavskij e il riconoscimento attribuito alle sue ricerche ebbe un'ampia e lunga risonanza. Nel 1964 «TDR» (The Tulane Drama Review, in seguito The Drama Review), la rivista diretta da Richard Schechner e Michael Kirby e in quegli anni già afferente alla New York University, dedicò numerosi articoli a Stanislavskij e alla sua influenza sul teatro americano, con testi di approfondimento sulle diverse derivazioni del Sistema e interviste ad attori e pedagoghi (Rosenthal 2017). Un'indagine che Giulia Palladini attribuisce al desiderio di risolvere "un problema strutturale nel teatro americano", il quale sentiva la necessità di sistematizzare la formazione dell'attore attraverso un percorso che lo conducesse a un livello di competenza che

garantisce un'opportunità professionale (Palladini 2017). In una lunga intervista di Paul Gray, l'ex attrice del MAT Vera Soloviova, Stella Adler e Sanford Meisner illustrarono attinenze e divergenze tra i loro insegnamenti e quello di Stanislavskij (Soloviova et al. 1964)¹⁰; a Lee Strasberg furono invece dedicati una lunga intervista in cui Richard Schechner approfondì gli elementi cardinali del Metodo (Strasberg, Schechner 1964), e un articolo di Gordon Rogoff, in cui l'ex direttore amministrativo dell'Actors' Studio ragionò sul lavoro del regista americano prendendo in considerazione anche le obiezioni poste dai detrattori del suo Metodo (Rogoff e Strasberg 1964).

Nel 1965, sempre su «TDR», Sonia Moore, attrice ex allieva di Vachtangov, pedagoga¹¹ e autrice di *The Stanislavski Method*¹², parlò invece della ricerca sulle azioni fisiche a partire da un seminario tenuto a New York, a New Haven e New Orleans dai membri del Teatro d'Arte di Mosca (Moore 1965).

Le università e il Dramatic Workshop: verso un cambiamento

Sinora si è parlato del Metodo e degli altri sistemi derivati da Stanislavskij e alternativi al programma proposto all'Actors' Studio che alle fine degli anni Quaranta costituirono il punto di riferimento per una formazione professionale. Ma già in quel periodo negli Stati Uniti, in alternativa agli studi privati e alle scuole di recitazione, si diffuse la formazione promossa dalle università, che proposero corsi di recitazione nei programmi di *Bachelor* e di *Master of Fine Arts*, al fine di formare attori per un teatro professionale *no-profit*. Questi corsi erano strutturati perché gli studenti potessero padroneggiare l'ampio repertorio classico richiesto nei teatri regionali, presenti nelle principali città del paese a partire dal 1947, anno in cui Margo Jones fondò, insieme al suo Theatre 47, il teatro regionale americano quale proposta alternativa al teatro commerciale di Broadway (Jones 1951). Si trattava di teatri semi-professionali che ospitavano compagnie, tra i cui membri vi erano anche attori dilettanti (Zazzali 2019; Watson 1995)¹³, costituite con l'intento di formare dei gruppi residenti e stabili che si dedicassero a un ampio repertorio. Un fenomeno che si rivelò cruciale per l'evoluzione della formazione dell'attore americano poiché, in collaborazione con le università, vi fu introdotto il training fisico, ancora assente nella maggior parte degli altri corsi. I teatri regionali avevano bisogno di attori preparati anche nell'uso della voce e del corpo, ma le tecniche fin qui descritte non prevedevano un training adeguato a dare una completa

¹⁰ Sullo stesso numero è pubblicato anche il breve articolo di E. Reynolds Hapgood, *Stanislavski in America* (Soloviova et al. 1964: 19-21).

¹¹ L'attrice fondò nel 1961 una sua scuola a New York, il Sonia Moore Studio of The Theatre.

¹² Rivisto e ripubblicato in seguito con il titolo *The Stanislavski System: the professional training of an actor: digested from the teachings of Konstantin S. Stanislavski* (Moore 1984).

¹³ Tra i teatri regionali Jan Watson nomina l'Alley Theatre di Houston, l'Arena Stage di Washington, il Mark Taper Forum di Los Angeles, il Guthrie Theatre di Minneapolis, l'American Repertory Theatre di Boston e l'Actor's Workshop di San Francisco (Watson 1995).

padronanza di voce e movimento: col tempo gli attori formatisi esclusivamente all'Actors' Studio e negli altri istituti analoghi risultarono infatti più adatti a una recitazione di tipo cinematografico, in cui l'essere davanti a una macchina da presa non richiedeva le abilità fisiche e vocali indispensabili invece su un palcoscenico.

Questi teatri hanno in larga misura costruito le loro stagioni sul teatro classico e comunque su un genere estraneo al filone realistico. L'approccio a questo repertorio ha inevitabilmente comportato una rivalutazione dell'impegno educativo, giacché una tecnica esclusivamente concentrata sugli elementi psico-fisici era avvertita come fortemente limitante. A questa esigenza le scuole e il loro corpo insegnante hanno risposto richiamando in causa da una parte l'importanza delle lezioni di movimento, voce e linguaggio come componenti del training e dall'altra riavvicinando le opere di Shakespeare, degli autori rinascimentali, di George Bernard Shaw, di Molière, di Goldoni e così via. (Watson 1995: 183).

Furono le università, dunque, ad assumersi il compito di formare i giovani attori. I dipartimenti di teatro vi erano in realtà presenti sin dal 1914 (il primo fu aperto al Carnegie Institute of Technology), ma si dovette attendere fino agli anni Sessanta perché fosse pensata una formazione attoriale vera e propria. Nel 1969 il National Endowment for the Arts (NEA) iniziò a considerare un supporto alle università per lo sviluppo della pedagogia teatrale, fino a quel momento sostenute dai finanziamenti elargiti da fondazioni private come la Ford che finanziavano anche il circuito dei teatri regionali. Fu proprio il NEA a giocare il ruolo fondamentale nella creazione della League of Professional Theatre Training Programs (1971), alla quale aderirono diverse università con l'intento di promuovere un reciproco supporto. Un organo importante poiché, nei suoi diciassette anni di esistenza, "it would ultimately leave an indelible mark on US actor training. In addition to being the standard bearer of the movement to bring professional actor training into American universities, it also provided a pedagogical template for specifically developing stage actors" (Zazzali 2019: 43). Le università proponevano infatti un tipo di training psico-fisico che univa il lavoro sulla vita emotiva del personaggio ispirato da Stanislavskij a lezioni di ginnastica, dell'uso della voce e della maschera riferite al modello proposto da Jacques Copeau al Vieux Colombier, probabilmente anche dietro l'influenza di Michel Saint-Denis, suo nipote, consulente artistico della Juilliard School Drama Division di New York (aperta nel 1968) sin dalla fine degli anni Cinquanta (Carponi 2023). Le sue teorie sul training dell'attore, che stavano alla base della tecnica pedagogica da lui elaborata¹⁴,

¹⁴ Una tecnica i cui principi di trasmissione, va ricordato, si distanziavano da quelli di Copeau: "Per quanto riguarda l'approccio pedagogico, cambia completamente il tipo di relazione tra maestro e allievo: non si tratta più di intraprendere insieme un percorso di scoperta comune, strettamente connesso alle caratteristiche e alle inclinazioni dei singoli individui coinvolti, che sorprende,

erano infatti state divulgate in una serie di conferenze tenute da Saint-Denis in Canada e negli Stati Uniti negli anni 1958 e 1959, e grazie ai numerosi articoli da lui pubblicati (Saint-Denis 1960; 2009).

Nel 1960 nei college erano offerti più di 300 corsi e proposti 175 programmi accademici, inizialmente con lezioni tenute dai soli docenti universitari ai quali però si aggiunsero in seguito attori professionisti e pedagoghi. A New York, oltre alla Drama Division della Juilliard School erano presenti il Drama Department della New York University, quello della Columbia University e il Brooklyn College della City University of New York (Zazzali 2019)¹⁵. Inoltre, alcune compagnie stabili fondarono in autonomia proprie scuole per provvedere al training fisico: “theatre companies have set up schools because “trained” actors are *not* trained; even worse, many are permanently spoiled by the very process which promised to bring their talent into focus” (Schechner 1964: 168). Va infine ricordata, prima degli anni dell’avanguardia, l’alternativa proposta dal Dramatic Workshop of the New School di Erwin Piscator (conosciuto in seguito con il nome New School for Social Research), attivo dal 1940 al 1951 e frequentato da alcuni dei riformatori del teatro americano, come Judith Malina che prese parte ai corsi prima di fondare con Julian Beck il Living Theatre (Young 2014; Malina 2012). Con l’obiettivo di formare professionisti nei diversi settori del teatro coinvolgendo gli studenti in ogni attività, il Workshop contribuì a colmare l’evidente distanza tra il teatro commerciale e le prime sperimentazioni del teatro Off-Broadway: enfatizzando una recitazione oggettiva, lontana dallo stile naturalistico più diffuso, e introducendo l’idea di teatro come *forza morale* derivata dalla sua visione politica, Piscator contribuì a stimolare quel cambiamento della scena americana che sfociò nelle sperimentazioni degli anni Sessanta (Willet 1978). Ma fu proprio la ricerca dedicata al training iniziata negli anni di fondazione del Group Theatre, e proseguita poi grazie alla definizione di nuove tecniche e dei metodi adottati presso le università, a spingere verso un rinnovamento dell’attore americano e a preparare il terreno dal quale sarebbero germogliate le innovazioni dell’avanguardia. Un lungo percorso che portò a quella vera e propria riforma della recitazione che contribuì a definire il Nuovo Teatro.

Se gli attori statunitensi fecero ampio riferimento ai principi e agli esercizi insegnati da Jerzy Grotowski nei suoi primi laboratori tenuti a New York tra il 1967 e il 1969 (Grotowski et al. 1968) e diffusi nei seminari di Eugenio Barba all’Odin Teatret, con una particolare attenzione al training fisico e all’uso della voce, per il lavoro sul personaggio continuarono ad affidarsi anche alle tecniche già diffuse nell’ambito del teatro più commerciale. Pur essendo criticato per l’impostazione estremamente individuale del lavoro dell’attore, il Metodo di Lee

arricchisce e permea entrambe le parti; ma, al contrario, si tratta di trasmettere un sapere tecnico di cui il maestro è detentore, e che l’allievo deve apprendere e applicare al fine di forgiare il suo strumento umano a un’espressività scenica completa ed efficace.” (Carponi 2023: 20).

¹⁵ Peter Zazzali fa un punto sui programmi di recitazione presenti nelle università di New York con un approfondimento storico e una ricognizione puntuale del presente in *Actor Training in New York City* (Zazzali 2013).

Strasberg era apprezzato per la ricerca su di sé che portava allo sviluppo delle capacità espressive (Chaikin e Schechner 1964), e pur non essendone riprese prassi specifiche nel corso dei laboratori sperimentali dell'avanguardia, molti attori continuavano a tener conto dei principi acquisiti all'Actors' Studio nella fase di creazione del personaggio.

Molti gruppi invece integrarono nei workshop i giochi teatrali della pedagoga Viola Spolin e gli esercizi collettivi d'improvvisazione ideati da Nola Chilton – docente dell'Actors' Studio che aveva ideato una tecnica per contrastare l'approccio estremamente individuale su cui era improntata la formazione del Metodo –, della quale molti attori erano stati allievi a New York. A partire dal Metodo, Chilton aveva sviluppato degli esercizi per l'approccio a scene non naturalistiche utili al lavoro sul personaggio. Alcuni di questi, che seguivano il principio dell'*aggiustamento fisico*, furono sviluppati da Joseph Chaikin nella tecnica Sound-and-movement, che prevedeva l'esecuzione di azioni pure, svincolate dalle emozioni e dal comportamento quotidiano. Nel caso dell'esercizio affrontato a due, gli attori creavano l'evento drammatico a partire dallo scambio reciproco di un'azione, di volta in volta arricchita nella dinamica e nella forma dall'impulso cinetico del compagno; lo stesso tipo di scambio poteva avvenire anche tra più persone disposte su due file contrapposte, tra le quali l'azione fisica era l'unico mezzo di comunicazione. In entrambi i casi ogni movimento si generava da un impulso cinetico che a sua volta conduceva all'emozione: l'esperienza emotiva era prodotta così dall'azione stessa (Feldman 1972).

Chaikin adottò sin dall'inizio, come fece il regista Tom O'Horgan a La MaMa Experimental Theatre, anche alcuni giochi teatrali che l'attrice e pedagoga Viola Spolin aveva ideato per allontanare gli attori dalla tendenza verso l'introspezione psicologica. Gli esercizi, che costituiscono un sistema basato sull'improvvisazione, sono descritti nel volume *Improvisation for the Theater*, pubblicato da Spolin nel 1963¹⁶: azioni dalla struttura molto semplice per fornire all'attore gli elementi da cui partire per usare il corpo in modo non naturalistico. Alcuni di essi erano impiegati per acquisire consapevolezza dello spazio, altri implicavano l'uso di oggetti immaginari o si fondavano invece sull'improvvisazione, sulle *trasformazioni* e sull'adattamento alle variazioni all'azione apportate dal partner (Spolin 2001; Pasolli 1970; Bianchi 1981). Alla sperimentazione proposta dall'Open Theatre prendevano parte anche gli autori, incoraggiando le variazioni con le loro indicazioni: da questo esercizio derivarono le opere *Calm Down Mother* (1964) e *Keep Tightly Closed in a Cold Dry Place* (1965) di Megan Terry.

¹⁶ Prima del suo trasferimento a New York, Chaikin era stato membro del Second City a Chicago, gruppo fondato da Paul Sills, figlio della Spolin, per il quale l'attrice teneva dei workshop.

Le tecniche sviluppate a partire dal Metodo di Lee Strasberg o che ad esso si contrapponevano, gli esercizi elaborati da Stella Adler, Viola Spolin, Nola Chilton e dagli altri pedagoghi, costituirono dunque la base su cui i gruppi lavorarono per favorire la relazione tra gli attori e per liberarli dagli automatismi e dagli schemi acquisiti. Negli Stati Uniti la sperimentazione sul training dell'attore accolse e proseguì dunque le ricerche avviate all'inizio del Novecento e dunque, anche se come accadde per molti altri movimenti d'avanguardia la sperimentazione sorse in reazione alla tradizione, nello specifico della formazione dell'attore il Nuovo Teatro abbracciò proprio quella tradizione per dare inizio al rinnovamento.

Bibliografia

ADLER, STELLA

2017 *L'arte della recitazione. L'altra faccia del Metodo. Un classico della pedagogia teatrale*, Dino Audino Editore, Roma.

AUTANT, M. – MARIE, C.

2009 *Mikhail Tchekhov/Michael Chekhov. De Moscow à Hollywood. Du Théâtre au Cinema*, L'Entretemps, Montpellier.

AUTANT, M. – MARIE, C. – MEERZON, Y.

2015 *The Routledge Companion to Michael Chekhov*, New York-Routledge, New York.

BARTOW, ARTHUR (a cura di)

2006 *Training of the American Actor*, Theatre Communication group, New York.

BIANCHI, RUGGERO

1981 *Off Off & Away. Percorsi Processi Spazi del Nuovo Teatro Americano*, Studio Forma, Torino.

BOLES LAVSKI, RICHARD

1923 *The First Lesson in Acting: A Pseudo-Morality*, in «Theatre Arts Magazine», IV, pp. 284-292.

1933 *Acting: The First Six Lessons*, Theatre Arts Books, New York.

BOTTOMS, STEPHEN JAMES

2009 *Playing Underground. A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.

BUTLER, ISAAC

2002 *The Method. How The Twentieth Century Learned to Act*, Bloomsbury Publishing, New York - London.

CARPONI, CECILIA

2023 *L'arte e il mestiere. Michel Saint-Denis e la formazione tecnica dell'interprete*, Bulzoni Editore, Roma.

CHAIKIN, J. – SCHECHNER, R.

1964 *The Open Theatre*, in «The Tulane Drama Review», n. 2, vol. 9, pp. 191-197.

CHEKHOV, MICHAEL

1953 *To the Actor. On the Technique of Acting*, a cura di M. Power, Harper Collins, New York.

1984 *All'attore. Sulla tecnica della recitazione*, Trad. It. a cura di R. Mantovani e L. Sacchetti, La casa Usher,

Firenze.

2001 *La tecnica dell'attore*, Trad. It. a cura di F. Cruciani e C. Falletti, Dino Audino, Roma.

CRISTINI, MONICA

2019 *Psychological gesture, concentration and meditation on character development with Rudolf Steiner and Michael Chekhov*, in «Medicina nei secoli. Arte e Scienza», 31/2, pp. 335-354.

2022 *L'unicità della drammaturgia Off-Off Broadway nell'Avanguardia Americana*, in «Il Castello di Elsinore», XXXV, n. 86, pp. 117-134.

2023 *La MaMa Experimental Theatre: A Lasting Bridge Between Cultures. The Dialogue with European Theater in the Years 1961-1975*, London and New York, Routledge – Taylor & Francis.

FACCIOLI, ERICA (a cura di)

2004 *Due maestri del Novecento: Michail Cechov e Rudolf Steiner*, «Culture Teatrali», n. 23.

FELDMAN, PETER

1972 *International Symposium new Methods of Educational Drama, Pre-paper of Peter Feldman – workshop C – sound and movement*, Peter Feldman Papers, Box1, Folder 28, Kent State University Libraries, Department of Special Collections and Archives.

GORDON, M. – LASSITER, L.

1984 *Acting Experiments in the Group*, in «The Drama Review», *The Group Theatre*, n. 4, vol. 29, pp. 6-12.

GRAY, PAUL

1964 *Stanislavski and America: A Critical Chronology*, in «The Tulane Drama Review», n. 2, vol. 9, pp. 21-60.

GROTOWSKI, JERZY

1988 *Il Performer*, trad. a cura di R. Molinari e M. Biagini, in «Teatro e Storia», III, n. 1, pp. 165-169.

GROTOWSKI, JERZY et Al.

1968 *An Interview with Grotowski*, «The Drama Review», n.1, vol. 13, pp. 29-45.

GUERRIERI, GERARDO

2008 *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Laterza, Roma - Bari.

HART, VICTORIA

2006 *Meisner Technique. Teaching the Work of Sanford Meisner*, in A. Bartow, a cura di, *Training of the American Actor*, Theatre Communication group, New York, pp. 51-96.

KAZAN, ELIA et Al.

1984 *Outline for an Elementary Course in Acting (1935)*, in «The Drama Review», *The Group Theatre*, n. 4, vol. 28, pp. 34-37.

KAZAN, ELIA et Al.

1964 *Look, There's the American Theatre*, «The Tulane Drama Review», n. 2, vol. 9, pp. 61-83.

JONES, MARGO

1951 *Theatre-In-The-Round*, Reinehart and Co., New York.

MALCOVATI, FAUSTO

1993 *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Laterza, Roma-Bari.

1994 *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*, Laterza, Roma-Bari.

MALINA, JUDITH

2012 *The Piscator Notebook*, Routledge, New York.

MANGO, LORENZO

2015 *Studiare la recitazione nell'epoca delle avanguardie. Alcune questioni metodologiche*, in «Acting Archives Review», V, n. 9, pp. 19-58.

2019 *Il Novecento del teatro. Una storia*, Carocci Editore, Roma.

MEISNER, S. – LONGWELL, D.

1987 *Sanford Meisner on Acting*, Random House, New York.

2011 *La recitazione*, trad. It., Dino Audino Editore, Roma.

MOORE, SONIA

1965 *The Method of Physical Actions*, in «The Tulane Drama Review», n. 4, vol. 9, pp. 91-94.

1984 *The Stanislavski System: the professional training of an actor: digested from the teachings of Konstantin S. Stanislavski*, Penguin Books, New York.

MC TEAGUE, JAMES

1993 *Before Stanislavsky: American Professional Acting Schools and Acting Theory, 1875-1925*, Scarecrow Press, Metuchen.

ODETS, CLIFFORD

1984 *From the Group's Daybook (1931)*, in «The Drama Review», n. 4, vol. 28, pp. 3-5.

OPPENHEIM, TOM

2006 *Stella Adler Technique*, in A. Bartow, a cura di, *Training of the American Actor*, New York, Theatre Communication group, New York, pp. 29-50.

PALLADINI, GIULIA

2017 *The Scene of Foreplay. Theater, Labor, and Leisure in 1960s New York*, Northwestern University Press, Evanston.

PASOLLI, ROBERT

1970 *A Book of The Open Theatre*, The Bobbs-Merrill Company, Indianapolis, Kansas City, New York.

PERRELLI, FRANCO

2007 *I maestri della ricerca teatrale: il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Editori Laterza, Roma.

RANDI, ELENA

1993 *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Bulzoni, Roma.

REYNOLDS HAPGOOD, ELIZABETH

1964 *Stanislavski in America* in «The Tulane Drama Review», n. 1, vol. 9, pp. 19-21.

ROGOFF, GORDON

1964 *Lee Strasberg: Burning Ice*, in «The Tulane Drama Review», n. 2, vol. 9, pp. 131-154.

ROSENTHAL, CINDY

2017 *From Stanislavski to Grotowski: Rethinking 1960s Acting Training Practice*, in James M. Harding and C. Rosenthal, *The Sixties, Center Stage. Mainstream and Popular Performances in a Turbulent Decade*, University of Michigan Press, Ann Arbor, pp. 138-161.

SAINT-DENIS, MICHEL

1960 *Theatre: The Rediscovery of Style*, in «Encore: The Voice of Vital Theatre», n. 3, vol. 7, pp. 8-12.

2009 *'Theatre : The Rediscovery of Style' and other Writings*, a cura di J. Baldwin, Routledge Theatre Classics, New York.

SCHECHNER, RICHARD

1964 *Stanislavski at School*, in «The Tulane Drama Review», n. 2, vol. 9, pp. 198-211.

SCHEEDER, LOUIS

2006 *Strasberg's Methos and the Ascendancy of American Acting, in Bartow, a cura di, Training of the American Actor*, Theatre Communication group, New York, pp. 3-16.

SOLOVIOVA, VERA et Al.

1964 *The reality of Doing*, in «The Tulane Drama Review», n. 1, vol. 9, pp. 136-155.

SPOLIN, VIOLA

1963 *Improvisation for the Theater*, Northwestern University Press, Evanston.

2001 *Theater Games for the Lone Actor. A Handbook*, Northwestern University Press, Evanston.

STRASBERG, ANNA

2006 *Lee Strasberg Technique, in Bartow, a cura di, Training of the American Actor*, Theatre Communication group, New York, pp. 14-27.

STRASBERG, LEE

2002 *Lezioni all'Actors Studio. Il racconto di un'esperienza mitica*, Dino Audino Editore, Roma.

2019 *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, Roma.

STRASBERG, L. – SCHECHNER, R.

1964 *Working with Live Material*, in «The Tulane Drama Review», n. 1, vol. 9, pp. 117-135.

STANISALVSKY, KONSTANTIN

1949 *Building a Character*, Theatre Arts Books: Robert M. MacGregor, New York.

VALENTI, CRISTINA

2008 *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus, Corazzano.

VICENTINI, CLAUDIO

2015 *È possibile studiare la storia della recitazione?*, in «Acting Archives Review», V, n. 9, pp. 1-18.

WATSON, JAN

1995 *Sintesi di un'indagine storica sul training dell'attore negli USA*, in «Teatro e Storia», annali 2, X, pp. 175-199.

WILLET, JOHN

1978 *Erwin Piscator: New York and The Dramatic Workshop. 1939-1951*, in «Performing Arts Journal» (PAJ 6), n. 3, vol. 2, pp. 3-16.

WILLIS, RONALD A.

1964 *The American Lab Theatre*, in «The Tulane Drama Review», n. 1, vol. 9, pp. 112-116.

YOUNG, PAUL DAVID

2014 *Piscator in America*, in «PAJ: A Journal of Performance and Arts», n. 1, vol. 36, pp. 119-122.

ZAZZALI, PETER

2013 *Actor Training in New York City*, in «PAJ: A Journal of Performance and Art», n. 1, vol. 35, pp. 49-56.

2019 *Acting in the Academy. The History of Professional Actor Training in US Higher Education*, Routledge, London and New York.