

SINTESI DI UN'INDAGINE STORICA
SUL TRAINING DELL'ATTORE NEGLI USA

Nella raccolta di saggi *Master Teachers of Theatre*, Jewel Walker, autorevole insegnante di movimento per attori, fa un'affermazione che chiarisce bene l'atteggiamento degli americani verso il training: «un cattivo attore ha maggiori possibilità di diventare un grande attore di un attore molto bravo» (Hobgood 1988, 114). L'aforisma di Walker rivendica molto al training. Un attore «molto bravo» possiede un talento innato che può concedersi piccole correzioni ma anche legittimare l'attore neofita ad evitare lezioni, guru e il minimo sovrappiù di sforzo per ottenere il minimo successo. Il pugnace «cattivo attore» che possiede pochi doni naturali, dovrà affannarsi con gli insegnanti in infinite ore di studio che, combinate a rigida disciplina e a duro lavoro, gli forniranno «maggiori possibilità di diventare un grande attore». In sostanza per Walker, e probabilmente per la maggioranza dei suoi colleghi americani, l'unione di studio e fatica è in grado di trasformare l'ambizione in una Medea, in un Amleto, in uno Stanley Kowalski e in una Lady Macbeth.

Negli Stati Uniti, contrariamente all'opinione comune, l'idea che il training sia necessario e potenzialmente trasformatore non è nata né morta con Lee Strasberg, il Metodo e Marlon Brando. Già una ventina d'anni prima che Konstantin Stanislavskij fondasse il Teatro d'Arte di Mosca assieme a Vladimir Nemirovič-Dančenko e prima ancora che sviluppasse il suo sistema di formazione dell'attore che tanto durevole impatto avrebbe avuto su Strasberg e colleghi, erano sorti in America dei conservatori di recitazione, perché alcuni uomini di teatro capaci di visione avevano realizzato la necessità di educare gli attori. Questa consapevolezza persistette e dette vita, negli anni, a una varietà di modi di trasmissione del mestiere d'attore.

Una breve storia

La storia dell'educazione dell'attore in Nord America può essere divisa in quattro, non radicalmente schematizzabili, momenti: l'apprendimento dei repertori, fase che va dalla nascita delle prime compagnie professionali stabili durante la seconda parte del XVIII secolo fino al 1875; il sistema educativo promosso dai conservatori, tra il 1875 e le *tournées* del Teatro d'Arte di Mosca nel 1923 e '24; la diffusione e naturalizzazione del sistema Stanislavskij tra il 1925 e i tardi anni Cinquanta; la fase, infine, in cui l'eredità dei discepoli americani del Maestro venne messa in discussione, dai primi anni Sessanta ad oggi.

Il training attraverso il repertorio

Agli albori del teatro nelle colonie, gli attori inglesi dominavano la scena americana. Intere compagnie erano condotte in tournée dall'Inghilterra e «stelle» del teatro britannico programmavano giri speciali in cui recitavano a fianco di attori locali. Con la sola eccezione del Boston Tea Party, le pratiche degli attori inglesi costituiscono fonte primaria di ispirazione per i cugini d'oltre Atlantico. Considerata la portata di questa influenza non meraviglia affatto che quando le prime compagnie teatrali americane cominciarono ad emergere adottarono modi di trasmissione del mestiere tipicamente inglesi. Ipotetici attori locali venivano invitati a coprire piccoli ruoli negli spettacoli. Attraverso l'esperienza e l'imitazione dei più esperti colleghi accedevano via via a ruoli più importanti e finalmente, sul modello del teatro commerciale europeo, si assegnava loro una tipologia di personaggi che avrebbero incarnato nel corso dell'intera carriera nella compagnia.

La seconda parte del XIX secolo vide il declino delle compagnie di repertorio stabili. Il declino era dovuto a una complessità di fattori, primi fra tutti la sostituzione stessa del sistema del repertorio (cioè una compagnia di attori che presenta una stagione di spettacoli) a causa del protrarsi delle repliche di un singolo spettacolo e conseguentemente del limitare i contratti degli attori a quell'unica produzione e, in secondo luogo, l'insorgere di compagnie miste, cioè di compagnie di giro in cui la «stella» viaggiava assieme al cast con uno spettacolo rodato e formalmente collaudato. Questo modulo differiva completamente da quello precedente in cui la «stella» compiva giri autonomi per fermarsi a produrre spettacoli con le compagnie locali. La caduta dei teatri di repertorio stabili ebbe come diretta conseguenza la limitazione delle opportunità di adde-

stramento degli attori. La consapevolezza di questo limite – unitamente a ciò che James McTeague, autore della più approfondita storia dell'educazione dell'attore negli USA tra il 1875 e il 1925, descrive come «forte esigenza di alzare il livello della recitazione» giacché il teatro «aveva un valore sociale ed estetico» (McTeague 1993, 241) – condusse alla fondazione di scuole basate sulla duplice premessa che «recitare era un'arte e aveva in sé principi trasmissibili attraverso l'insegnamento» (McTeague 1933, p. 241).

I primi conservatori

Nel 1871 Steele MacKaye, attore, regista, drammaturgo, costumista ed inventore che aveva studiato in Francia con François Delsarte, fondò a New York la prima scuola di teatro professionale d'America: la St. James Theatre School. La scuola restò aperta per appena sei mesi, ma fu seguita da altre. Quattro a New York: la School of Expression (1877), la Madison Square Theatre School (1880), la Lyceum Theatre School (1884), il National Dramatic Conservatory (1898). Tre nel New England: l'Emerson College of Oratory (1889), la School of Expression (1885), la School of Spoken Word (1904). Alcuni di questi conservatori sopravvissero appena pochi mesi, altri ebbero sorte migliore. Nel 1892 la Lyceum Theatre School divenne la American Academy of Dramatic Arts per costituire fino ad oggi una delle istituzioni più prestigiose del paese con derivazioni sia sulla costa orientale sia su quella occidentale. Due sono stati strutturalmente trasformati: l'Emerson College of Oratory nel 1936 divenne Emerson College, la School of Expression, fondata da Samuel Silas Curry, è il Curry College dal 1943.

Nel descrivere i primi conservatori McTeague isola alcuni elementi comuni della didattica e della filosofia della recitazione sui quali erano fondati. Il valore più largamente condiviso fu che esisteva un corpus di conoscenza ed esperienza sull'arte del recitare da dover essere acquisito dall'attore prima di fare l'ingresso nella professionalità. In che cosa consistesse questo corpus e su come dovesse essere trasmesso le risposte erano differenziate. Ma almeno due elementi della pedagogia furono di modello ed esempio per le scuole che seguirono e per le relative teorie di formazione: l'idea di un «sistema di recitazione» che potesse essere applicato allo spettacolo e trasmesso, e l'idea della possibilità di un insegnamento curricolare. La percezione si deve a MacKaye, il cui adattamento del sistema del Delsartiano, col suo concentrare l'attenzione sulla codificazione degli elementi dell'espressione corporea, divenne presto componente essenziale delle scuole newyorkesi. In queste scuole, con l'unica ec-

cezione del National Dramatic Conservatory, MacKaye compariva come fondatore oppure come docente e anche se i suoi adattamenti delle teorie delbartiane vi venivano alterati al punto da non essere riconoscibili oppure totalmente abbandonati, prepararono il terreno per un sistema destinato ad avere maggiori ripercussioni: il metodo Stanislavskij.

L'eredità del MacKaye si tradusse anche nella scelta della programmazione scolastica. MacKaye fondò la Lyceum Theatre School assieme a Franklin Sargent il quale, dopo la rottura della collaborazione con MacKaye ribattezzò per due volte la scuola che si chiamò New York School of Acting nel 1835 e più tardi American Academy of Dramatic Arts (1892). La Lyceum Theatre School fu il primo istituto a proporre una teoria unitaria sulla recitazione. Anche l'American Academy of Dramatic Arts nacque con lo stesso principio ma, come fa notare McTeague, fece il passo ben più coraggioso di dividere i programmi in aree di specializzazione, curate ciascuna da un diverso docente il quale adattava i contenuti del proprio corso all'orientamento generale della scuola sulla recitazione (McTeague 1993, 69).

L'osservanza dei principi di dizione e della declamazione tipica del Sette-Ottocento, evidente nelle prime compagnie teatrali, restò immutata nell'approccio dei conservatori al lavoro sulla voce e sul modo di parlare. L'importanza dei legami del modo di parlare con l'arte oratoria si manifestò già attraverso i nomi dati alle scuole. Le tre sorte nel New England erano state fondate da Charles Wesley Emerson, Curry e Leland Todd Powers – quest'ultimo fondò la School of the Spoken Word – i quali si erano tutti laureati alla Boston University e avevano studiato oratoria con Lewis B. Munroe. Le scuole da essi fondate nacquero sostanzialmente per insegnare oratoria e solo più tardi aggiunsero dei corsi di recitazione.

Va ricondotta a questa fase la preminenza dell'autore nel processo di creazione teatrale. Prima ancora che l'influenza di Stanislavskij sul teatro americano fosse manifesta, Charles Jehlenger, uscito dal primo corso dell'American Academy of Dramatic Arts ed insegnante poi in quella medesima scuola per circa quarant'anni, sottolineava l'importanza del testo drammaturgico come fonte primaria di informazioni sul personaggio e sulla situazione (McTeague 1993, 52). Per Jehlenger e per la totalità degli uomini di teatro americani fino alla sua messa in discussione durante la fervida sperimentazione negli anni Sessanta e Settanta, l'obbedienza alle indicazioni dell'autore, vale a dire la fiduciosa trasformazione delle sue parole in azioni e l'interpretazione dei personaggi nella maniera in cui egli li aveva concepiti, fu il compito principale dell'attore.

Secondo McTeague la riverenza per l'autore non fu la sola for-

ma in cui i conservatori anticiparono il radicamento di Stanislavskij. Dal suo punto di vista, molti conservatori avevano affinità con i concetti psico-fisici stanislavskiani. 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 identificarsi 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 (McTeague 1993, 242-244).

Stanislavskij e l'America

Che asserissero o no la pedagogia, i primi conservatori americani non opposero certo resistenza alla marea di entusiasmo e di interesse che destarono i due viaggi di Stanislavskij negli Usa nel 1923 e nel 1924. Ancora prima dell'arrivo della compagnia del Teatro d'Arte di Mosca, si erano manifestate critiche al commercialismo del teatro americano con poco vantaggiosi confronti con i «superiori» modelli europei. In aggiunta a ciò, un intero numero della autorevole rivista «Theatre Arts Magazine» (ottobre 1920) fu dedicato alla compagnia russa, presentata come «il primo teatro del mondo» e una massiccia campagna pubblicitaria fu montata dalla stampa di New York già prima della venuta di Stanislavskij in città. A questa campagna si accompagnò l'entusiasmo di critici e pubblico. La scontata superiorità artistica del Teatro d'Arte unita ai febbrili piani di apparizioni e interviste organizzate dall'agente di Stanislavskij e la precipitosa pubblicazione del libro *My Life in Art* nel 1924, lasciò il teatro americano sommerso di «stanislavskismo» e dall'urgenza di apprendere il suo «sistema». Nel ritrarre il diluvio russo, McTeague avvalorò l'inevitabile: i conservatori fioriti prima della venuta di Stanislavskij affondarono totalmente nella piena (McTeague 1993, 251-252).

L'America deve non poco all'opportunità derivato dalla sua eredità migratoria e dalla sua filosofia capitalista. Vale per il teatro come per tutto il resto. Perciò non deve meravigliare che due attori del Teatro d'Arte, Richard Boleslavsky [il quale era emigrato negli Usa già nel '19 e aveva raggiunto Stanislavskij a New York come assistente durante la tournée (*N.d.T.*)] e Maria Ouspenskaya fossero incoraggiati a restare negli Usa per continuare il loro giro e dirigere una scuola: l'American Laboratory Theatre. La scuola funzionò fino al 1930 e fu la prima nelle Americhe ad insegnare il metodo di Sta-

nislavskij. Tra i circa cinquecento studenti che la frequentarono c'erano Stella Adler, Lee Strasberg e Harold Clurman, tutti e tre destinati a giocare ruoli decisivi nella storia del teatro nordamericano e nel sistema di formazione dell'attore dell'intero paese.

Anche Michail Čechov era un esule russo destinato a determinare l'americanizzazione di Stanislavskij. Čechov, attore chiave del Teatro d'Arte e direttore del suo Secondo Studio, sviluppò un sistema che secondo Mel Gordon enfatizzava «gli aspetti intuitivi e immaginativi dell'arte dell'attore» (Gordon 1987, 118 [80]). Al di là di questo interesse, che critici meno generosi hanno etichettato come preoccupazioni esoteriche e spiritualistiche che poco hanno a che fare col teatro, le tecniche insegnate da Čechov in America negli anni Quaranta e Cinquanta erano fortemente radicate nel pensiero di Stanislavskij. Oltre a dare lezioni private nella Hollywood del dopoguerra, Čechov insegnò al Čechov Theatre Studio, nel nord-est, prima della guerra (nel 1980 il Second Michail Čechov Theatre Studio fu aperto da una sua ex-allieva e collega, Beatrice Straight). Si può tuttavia affermare che la maggiore eredità che egli abbia lasciato in America è una conferenza-dimostrazione che tenne nel 1935 su invito del Group Theatre. Come riporta Mel Gordon, molti membri del Group Theatre ritenevano estreme le idee di Čechov e data la loro scarsa fiducia nel mistico argomentarono il modo in cui potevano essere insegnate. Ma Stella Adler e Robert Lewis, che ne erano rimasti più fortemente impressionati, incorporarono molti elementi del suo pensiero teatrale, in special modo quelli concernenti la costruzione del personaggio (Gordon 1987, 154-157 [105]).

Il seme di Stanislavskij germogliava con Boleslavsky, Ouspenskaya e Čechov ma un'altra russa, Vera Soloviova, attrice del Teatro d'Arte che nel '35 aveva recitato a Broadway nella compagnia costituita da Čechov, la Moscow Art Players, si fermò stabilmente negli Stati Uniti per insegnare. Nel 1934 Lee Strasberg andò a Mosca per osservare direttamente il lavoro di Stanislavskij. Nello stesso anno Stella Adler andò a Parigi per studiare col maestro in persona. Il contatto più o meno diretto con le idee di Stanislavskij fu rafforzato da una quantità di pubblicazioni delle sue opere come di coloro che con lui avevano lavorato. *My Life in Art* fu seguito da *An Actor Prepares* (1936), *Building a Character* (1949) e *Creating a Role* (1936). *Acting. The First Six Lessons* di Boleslavsky, basato su ciò che questi e la Ouspenskaya avevano insegnato all'American Laboratory Theatre, uscì nel 1933 mentre *To the Actor* di Michail Čechov fu pubblicato nel 1953. A questi libri, opera della prima generazione di insegnanti formati con Stanislavskij se ne aggiunsero altri di indirizzo tecnico ad opera di americani influenzati dalle sue idee.

Questi scritti esulano dall'obiettivo della nostra analisi ma un loro studio cronologico comparato sarebbe opportuno per una comprensione approfondita della graduale americanizzazione di Stanislavskij.

Il Group Theatre

Malgrado libri e maestri russi, il primo passo criticamente rilevante verso l'acquisizione di un sistema di recitazione americano radicato nel pensiero teatrale di Stanislavskij fu la nascita, nel 1931, del Group Theatre, i cui principi ispiratori furono sostanzialmente le tecniche ereditate dal maestro. I fondatori Lee Strasberg e Harold Clurman avevano studiato con Boleslavsky e la Ouspenskaya e così aveva fatto Stella Adler, membro della compagnia fin dall'inizio. Erano consapevoli, assieme alla co-fondatrice Cheryl Crawford, del fatto che la gran parte degli attori americani del tempo aveva poca dimestichezza con Stanislavskij, a parte l'aver sentito parlare di lui e della leggendaria compagnia del Teatro d'Arte di Mosca. Così il programma della compagnia concesse spazio soprattutto alla parte tecnica. Strasberg, al quale si attribuisce il merito (o il demerito, dipende dai punti di vista) di avere sviluppato il Metodo, non soltanto diresse le prime produzioni del teatro, come *House of Connelly* di Paul Green, ma si occupò personalmente anche della didattica. Armato della neonata propensione all'insegnamento, dei corsi frequentati all'American Laboratory Theatre, della lettura di Čechov e Vachtangov, Strasberg si avviò in quello che sarebbe stato il viaggio della sua intera vita e che a tutt'oggi indirizza le tecniche e le carriere artistiche di un incalcolabile numero di attori americani, in special modo attraverso l'Actors Studio che sebbene non fondato da lui, fu da lui diretto dal '49 fino ai primi anni Ottanta.

L'attività didattica del Group Theatre non deve essere ascritta al solo Strasberg. Oltre Stella Adler, che fondò un suo proprio studio, la compagnia annoverava tra i suoi membri anche Sanford Meisner, che per decenni avrebbe guidato la Neighborhood Playhouse School of Theatre, Robert Lewis, uno dei fondatori dell'Actors Studio che divenne poi famoso come pedagogo e regista, e il suo collega nella fondazione dell'Actors Studio Elia Kazan il quale, insegnamento a parte, è stato uno dei più famosi registi teatrali e cinematografici del paese ed ha contribuito a rendere popolari molte scuole della fase post-Group Theatre trasformando in divi molti dei loro allievi.

Sia pure con differenze di interpretazione (il Metodo di Strasberg con l'enfasi posta sulla memoria emotiva, la maggiore atten-

zione della Adler per le azioni e l'immaginazione più che per la vita personale dell'attore), i discepoli del maestro svilupparono uno stile di recitazione distintamente americano. Questo stile, concentrato sulla vita emotiva e psicologica del personaggio, sulle motivazioni, sul sottotesto ancorché sul testo in se stesso, contribuì alla elaborazione del realismo che venne a dominare la scena teatrale e cinematografica americana nel dopoguerra.

Successo chiama successo e, si potrebbe dire, porta all'eccesso? A partire dagli anni Cinquanta Hollywood aveva trasformato studenti diplomati come Marlon Brando, Montgomery Clift, James Dean, Marilyn Monroe, Kim Stanley, Geraldine Page, Eli Wallach, Paul Newman, Joanne Woodward, Shelley Winters e Anne Bancroft in divi internazionali. Per di più un'armata di insegnanti aveva incominciato a trasmettere variazioni all'interpretazione delle parole del maestro fatta dai loro insegnanti. Quella di Stanislavskij americanizzato era sostanzialmente la sola forma di pedagogia teatrale disponibile negli Usa. Ma come la quintessenza del folk-rock americano, Bob Dylan, avrebbe cantato di lì a pochi anni «i tempi stanno cambiando». Questo perenne presente, nato dalla protesta, rivolto ai giovani, negazione della stasi, era vero anche per il training dell'attore e non solo per i più ampi movimenti storici a cui Dylan si riferiva.

La messa in discussione di Stanislavskij

Fu la riflessione sull'evoluzione del teatro a mettere in guardia attori, insegnanti e registi contro i limiti del training nel periodo post-Group Theatre. Il Group Theatre e la sua eredità erano confluiti nel realismo. L'autore più vicino alla compagnia era William Inge e il teatro americano dell'immediato dopoguerra era dominato da Arthur Miller, Tennessee Williams, Elia Kazan, Joe Mielzinger e da produzioni il cui tenore era normalmente definito «realismo teatrale». Tuttavia molti sapevano che, a dispetto delle preoccupazioni servili per la verità psicologica, la motivazione e la veridicità emotiva esibite dai suoi seguaci americani, lo stesso Stanislavskij aveva diretto gli attori del Teatro d'Arte, anche quelli tecnicamente più familiari col suo sistema, in lavori molto lontani dai canoni del realismo.

L'attenzione per forme teatrali altre dal realismo fu così determinata non da una revisione dello stanislavskismo ma da trasformazioni interne al teatro. I tardi anni Quaranta e i Cinquanta videro negli Stati Uniti la nascita del teatro regionale. Inizialmente i teatri erano nelle principali città: Dallas, Houston (Alley Theatre), Washington (Arena Stage), San Francisco (Actor's Workshop). Erano sorti come

organizzazioni semi-professionali in larga parte affidate al lavoro volontario e ad attori dilettanti. Nel 1959 la fondazione Ford versò ingenti sovvenzioni alle giovani compagnie, il che permise a molte di diventare interamente professioniste. Da allora il regionalismo ha ridefinito il teatro americano. Se New York resta il centro commerciale, molto di ciò che è nuovo, vivo ed essenziale per la crescita continua dell'arte prende forma nei teatri regionali. È qui che ai nuovi autori viene dato credito, che giovani attori invariabilmente fanno il loro debutto in palcoscenico, che intraprendenti registi esercitano i loro muscoli artistici. Valutazioni a parte, seppure il teatro regionale abbia sofferto durante l'ultima crisi economica della carenza di supporti finanziari, quasi tutte le città relativamente grandi oggi vantano un teatro. A quelli già menzionati aggiungiamo il Mark Taper Forum (Los Angeles), il Guthrie Theatre (Minneapolis), il Seattle Repertory Theatre (Seattle), l'American Repertory Theatre (Boston), il Trinity Repertory Theatre (Providence), l'Actor's Conservatory di Louisville.

Lo sviluppo del teatro regionale ha significato non soltanto un'estensione del circuito artistico ma un'analoga estensione delle possibilità di occupazione. Come fece notare Terry Schreiber, uno dei più famosi insegnanti del paese e capo degli Schreiber Studios di New York, «oggi il lavoro per gli attori è nei teatri regionali» (Melker 1988, 83). 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.

Allo sviluppo del teatro regionale si accompagnò una proliferazione di festival estivi che il più delle volte scelsero di dedicarsi al repertorio shakespeariano. Fu dopo il successo dello Open Air Shakespeare Summer Festival organizzato da Tyrone Guthrie a Stratford (Ontario) nel 1953, che festival del genere incominciarono a fiorire in tutto il paese. A tutt'oggi i più famosi sono: Shakespeare in the Park (New York), Oregon Shakespeare Festival (Ashland), Utah Shakespearian Festival (Cedar City), The Three Rivers Shakespeare (Pittsburgh, Pennsylvania), The Illinois Shakespeare Festival (Normal). Ve ne sono molti altri e tutti scritturano attori esperti nel genere classico.

Unitamente al rinnovato interesse per classici, fu il lavoro dei drammaturghi contemporanei a sfidare il realismo e la tecnica di recitazione su cui si fondava. Autori come Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter e allo stesso modo i primi lavori di Edward Albee e Sam Shepard, ponevano autentiche sfide ad attori distanti dalle tecniche stanislavskiane quali erano state passate nel corso degli anni Cinquanta. Era chiaramente necessaria una svolta.

Come spesso accade, anche allora il seme del cambiamento era stato gettato prima che si capisse il valore del raccolto. Per esempio alla Drama School di Yale, il programma di teatro era nelle mani di Constance Welch la quale, secondo John Wilk, attuava «un'impostazione eclettica del training dell'attore che si contrapponeva a quella della recitazione interiore» (Wilk 1986, 125) che dominava la scena americana in quel momento.

La Drama Division della Juillard School di New York, fondata nel 1968 da John Houseman, si basava sul manuale di pedagogia attoriale codificato dal co-fondatore e co-direttore Michel Saint-Denis. Il manuale privilegiava esplicitamente lo studio dei classici, della voce e del movimento oltre la pratica della recitazione nel teatro annesso alla scuola. La Acting Company è la compagnia professionista nata dai corsi della Juillard con l'impiego dei suoi diplomati, ma a parte questo, l'intero programma didattico della scuola mirava unicamente a preparare gli attori ad entrare nelle «compagnie di repertorio stabili» (Charles 1993, 114).

Ma raramente le compagnie di repertorio stabili restavano con le mani nelle mani ad aspettare i diplomati della Juillard. Avevano invece incominciato a organizzare esse stesse dei corsi di formazione professionale per gli attori. L'esempio più famoso in questo senso è l'Actors Conservatory Theatre (ACT), fondato nel 1965 da William Ball. È interessante notare che Ball, il cui progetto iniziale prevedeva un corso connesso al suo teatro, era stato, come Juillard, fortemente influenzato dalle idee di Saint-Denis (Wilk 1986, 121), perciò non è casuale che due allievi di Welch a Yale, Robert Goldsby e Allen Fletcher, fossero i primi a dirigere i programmi scolastici dell'ACT.

Fu in questa medesima fase che il valore delle lezioni di movimento cominciò ad essere riconosciuto nel processo di formazione attoriale nelle università con corsi pre-professionali. Nel 1964, Jewel Walker fu chiamato a raggiungere la facoltà di teatro della Carnegie Mellon University (poi denominata Carnegie Tech.) la quale, con una mossa avventurosa, aveva istituito già nel 1914 il primo corso di laurea in discipline teatrali del paese. Il successo di Walker alla Carnegie, i corsi che egli successivamente tenne all'università del

Wisconsin-Milwaukee e quelli più recenti all'università del Delaware (Newark), hanno promosso con tale efficacia il training fisico da farne oggi un fattore di innegabile importanza nella gran parte dei programmi universitari a indirizzo specialistico.

Anche il training vocale ha subito analoga rivalutazione a partire dai tardi anni Cinquanta. È facile capire che trattandosi di una disciplina ancorata alla tradizione declamatoria del XIX secolo e con stretti legami con le scuole di oratoria nei cui dipartimenti la recitazione aveva una funzione propedeutica al parlare in pubblico, già prima della naturalizzazione del sistema teatrale di Stanislavskij, le lezioni di linguaggio erano essenziali a qualunque programma di educazione teatrale. Il Group Theatre e il modello didattico che ne era scaturito avevano spostato l'attenzione dalla meccanica del modo di parlare alla sua giustificazione interiore, alla motivazione per la quale il personaggio parla. Il pendolo oscillò all'indietro con Kristin Likletter, Edith Skinner e Cecily Berry il cui modello didattico inglese, unito ad elementi di psico-fisica stanislavskiana e ad altri derivati da scuole di movimento come la Alexander, è evoluto in una forma eclettica di approccio sia al lavoro sulla voce, sia al lavoro sul modo di parlare.

Gli anni Sessanta e Settanta sono stati un'epoca di intensa sperimentazione teatrale. Mentre nelle istituzioni tradizionali si registrava una reazione al Metodo e alle altre interpretazioni americane delle idee del maestro russo, l'avanguardia teatrale traeva radici dall'esigenza di esplorare le possibili alternative al realismo teatrale a base psicologica. Molti sperimentatori erano interessati al processo dell'attore, nelle prove e nello spettacolo. Attraverso i laboratori, lo studio di nuovi metodi di allenamento, attraverso le performance, artisti come Joseph Chaikin all'Open Theatre e Richard Schechner al Performance Group individuarono alternative valide allo stanislavskismo imperante. Chaikin, Schechner e i loro colleghi sperimentatori, prestarono osservanza a Mejerchol'd, Artaud e al loro contemporaneo polacco Grotowski, piuttosto che a Strasberg, Adler e Lewis.

Nel cercare queste alternative gli inesausti pionieri trovarono nuove forme espressive. La ricerca coinvolse l'esame delle qualità sonore della voce, lo studio del movimento e delle tecniche corporee, dei legami tra immaginario, espressione vocale e fisica ed esperimenti di creazione collettiva. Poiché questi esperimenti richiedevano abilità estranee al campo della didattica convenzionale, il training divenne l'impegno fondamentale di gruppi come l'Open Theatre e il Performance Group, che si dedicavano in primo luogo ad attività di laboratorio dove la ricerca di nuove possibilità espressive si combinava con l'apprendimento di tecniche altrettanto nuo-

ve. A prova del successo di questi gruppi è il fatto che molte delle loro strategie creative sono state incorporate dal training contemporaneo ufficiale che, per generalizzare, si può considerare una combinazione di stanislavskismo, di elementi anglosassoni filtrati dal Group Theatre e di tecniche alternative ereditate dalle sperimentazioni degli anni Sessanta e Settanta.

Tipi di training

La formazione dell'attore negli Stati Uniti si concentra principalmente su quattro aree: recitazione, voce, dizione e movimento. Il che non esclude che ciascuna area non includa lezioni diverse (il corso di recitazione spesso consiste di varie lezioni come, per esempio, tecnica, improvvisazione e giochi teatrali) ma sta ad indicare che lo scopo fondamentale di ogni area è lo sviluppo di una particolare abilità che, unita alle altre, conduca alla formazione di un attore a tutto tondo.

Le lezioni di recitazione cambiano da un istituto all'altro. In aggiunta agli esercizi di improvvisazione cui abbiamo accennato, molti programmi propongono esercizi tesi ad incoraggiare gli studenti al rilassamento vocale, fisico e psicologico necessario a liberare le loro possibilità espressive. Queste lezioni sono quelle più direttamente influenzate dalle sperimentazioni degli anni Sessanta e Settanta, poiché come abbiamo detto molte scuole hanno incorporato le tecniche di Chaikin e colleghi. Le lezioni di tecnica, che investono l'analisi del testo e del personaggio, la creazione e il controllo dell'emozione, la motivazione e l'azione psicologica, invariabilmente dominano i corsi di recitazione i quali prevedono una frequenza che va dai due ai quattro anni.

Oltre l'analisi e la messa a punto di un testo, le lezioni di tecnica prevedono anche l'applicazione delle capacità acquisite. «Studio scenico» e ciò cui normalmente ci si riferisce col nome di «stile» sono lezioni a carattere seminariale in cui gli studenti verificano le abilità teoriche acquisite nel passaggio dal testo alla scena. I corsi di «studio scenico» tendono a concentrare l'attenzione sul realismo teatrale americano, il genere di cui gli studenti hanno maggiore familiarità, e l'attenzione è posta quasi esclusivamente sul dato pratico. I corsi di «stile», invece, hanno maggiore spazio e, come indica il loro nome, esplorano un ventaglio di generi teatrali che va dai classici al teatro dell'assurdo e alla commedia di maniera e così via.

La componente pratica dei corsi di recitazione di norma consiste in una prova d'attore alla presenza di pubblico. Questo elemento varia da una scuola all'altra: alcuni istituti pongono la perform-

ance all'inizio del corso, altri alla fine, altri ancora in una qualche fase intermedia. Ma al di là del calendario, la performance possiede dal punto di vista didattico una funzione duplice che coinvolge da un lato il processo delle prove e dall'altro la possibilità di applicare quanto si è appreso in una situazione identica a quella che gli aspiranti attori dovranno affrontare una volta finiti gli studi. In relazione a questo intento, gli allievi sono chiamati a vestire i panni di diversi personaggi in diverse produzioni durante l'intero corso.

Le scuole con uno specifico orientamento professionale offrono in più, per ciascuna area, dei seminari i cui contenuti possono vertere anche sul trucco, le tecniche di audizione, su come approntare un curriculum vitae per un agente, come posare davanti a un fotografo ed altro.

Poiché i corsi di recitazione non sono sottoposti ad alcuna giurisdizione, sia essa federale, statale e, in molti casi, neanche istituzionale, essi possono essere organizzati in tutta libertà dai docenti a partire dalla loro esperienza e dalla propria formazione. Così oggi, nonostante sia messo in discussione, l'interpretazione americana di Stanislavskij persiste, dal momento che la maggior parte degli insegnanti operanti ne sono in varie forme il prodotto. Ciò non esclude che altri elementi, come l'interesse per i classici, possono condizionare le strategie pedagogiche, ma è un dato, solo per fare alcuni esempi, che insegnanti come Robert Benedetti (che ha insegnato alla Carnegie Mellon e all'università del Wisconsin-Milwaukee ed è stato a capo del dipartimento di teatro a Yale e poi preside del California Institute of the Arts), William Esper (capo del programma per attori della Mason Gross School della Rutgers University), Michael Kahn (che ha diretto la Drama Division di Juilliard) e Dalle Moffit (il direttore del teatro alla Southern Methodist University) hanno tutti studiato con i maestri del Group Theatre e continuano a muoversi su quella linea (Mekler 1988). Ugualmente i più importanti maestri di recitazione privati, come Michael Howard, Michael Schulman, Terry Schreiber e Ed Kovens, sono stati tutti influenzati da anni di studio e/o di insegnamento con Strasberg, Meisner, Lewis o Adler (Mekler 1988).

Nel settembre 1994, proprio mentre compivo le ricerche per questo saggio, un articolo sul «New York Times» ha contribuito a perpetuare quest'eredità genealogica: l'Actors Studio e la New School for Social Research di New York inauguravano un programma di laurea con lezioni di recitazione affidate a laureati dell'Actors Studio, tra loro Paul Newman ed Al Pacino (Collins 1994, C14).

Voce e dizione sono spesso catalogati insieme nelle discussioni sul training dell'attore ma negli Stati Uniti tendono ad essere studiati separatamente. Le lezioni di voce si concentrano sullo stru-

mento vocale e riguardano risonatori, proiezione della voce, controllo del diaframma e corretta respirazione, timbro, musicalità e ritmo. Recentemente questa area di studio è stata influenzata dal gruppo di Linklater il cui interesse per la relazione psicofisica tra corpo e voce e tra voce e immaginario si collega alle tecniche corporee di Alexander (Linklater 1976, 2 e 4) e a registi di teatro sperimentale come Chaikin e Grotowski, la cui ricerca coinvolge l'esplorazione estensiva dei rapporti tra immaginario, voce e corpo. Le lezioni sulla dizione, d'altro canto, si concentrano soprattutto sulla pronuncia, sulla scansione del verso shakespeariano, sul verso drammatico e poetico, sulla metrica e sull'alfabeto fonetico internazionale.

Nonostante alcune differenze tra lo studio della voce e quello della dizione, le loro aree di competenza spesso si sovrappongono. Per dirla con una metafora la voce è uno strumento e la dizione è la musica che su di esso viene suonata. Per questa ragione sono sovente insegnati dallo stesso docente e gli esercizi adottati per l'una sono, con qualche minima variazione di obiettivo, validi anche per l'altra.

In materia di classici gli Stati Uniti si sono sempre rivolti alla Gran Bretagna come al modello col quale misurarsi. Questo spiega perché, dopo la messa in discussione dell'egemonia del Group Theatre sul finire degli anni Cinquanta e nei Sessanta, l'influenza sul training vocale e sullo studio del linguaggio sia venuta proprio da lì. Gli insegnanti oggi più autorevoli, come Kristin Linklater, Edith Skinner e Cecily Berry hanno studiato e iniziato ad esercitare professionalmente in Inghilterra, come pure Elisabeth Smith che attualmente insegna voce alla Juillard, mentre la più grande opportunità per attori e insegnanti professionisti a questo riguardo resta il workshop sulla voce organizzato annualmente dall'Illinois Shakespeare Festival, dove a insegnare sono chiamati David Carry e Jane Boston, entrambi provenienti dalla Central School of Speech and Drama di Londra.

Con la rivalutazione dell'insegnamento di voce e dizione anche l'importanza di un training fisico specificamente studiato per l'attore è stata riconosciuta, seppure solo nei primi anni Sessanta. Da allora esso è divenuto parte irrinunciabile di quasi tutti i corsi di formazione teatrale. Le lezioni di movimento, che sono spesso tenute insieme a quelle di danza, sono di due tipi: quelle che mirano a preparare l'attore a uno spettacolo e quelle tese all'acquisizione di capacità fisiche specifiche. Le prime si concentrano sulla trasmissione di metodi di rilassamento, flessibilità del busto e del gesto. In questo caso i migliori insegnanti cercano un approccio eclettico sia per quello che riguarda i contenuti sia per quanto concerne le modalità.

Jewel Walker annovera molte fonti nel suo lavoro: lo yoga, il metodo Pilates, François Delsarte, Michail Čechov, Rudolph Laban, Etienne Decroux, le tecniche del massaggio di Roling, Tadashi Suzuki e vari tipi di ginnastica acrobatica a mezzo di minitrampolini e dell'asse di Reuther (Hobgood 1988, 114-115). Altri insegnanti fanno ricorso anche al metodo di Moshe Feldenkreis, alle tecniche di F. Matthias Alexander, al Tai Chi Chuan e alle sperimentazioni di Chaikin e di Grotowski.

Le possibilità di specializzazione variano considerevolmente da scuola a scuola e a seconda della disponibilità degli insegnanti vanno dal mimo alla danza moderna, dai giochi circensi (clownerie, prestidigitazione, farsa) al lavoro con le maschere, dalle discipline da combattimento come il tai chi e la scherma fino alla ginnastica.

Sebbene il nostro obiettivo sia quello di essere sintetici, sarebbe ingiusto dare l'impressione che il training per attori usato negli Stati Uniti, si rivolga esclusivamente a educare al teatro di prosa. Molti conservatori inseriscono nei loro corsi anche lezioni di danza e di canto per aumentare la versatilità dei loro studenti e le loro opportunità occupazionali. Queste lezioni sono generalmente complementari (nel senso che anche la frequenza è libera) ed hanno obiettivi circoscritti. Ci sono almeno due scuole a New York che possiedono un training specificamente orientato sulla commedia musicale: il Musical Theatre Works Conservatory e la American Musical and Dramatic Academy.

Similmente ci sono scuole che concentrano le proprie attività didattiche sul training fisico e sulla sperimentazione. La Dell'Arte School of Physical Theatre, nella California settentrionale, considerata «l'unica negli Usa ad offrire programmi completi sugli stili di teatro fisico» (Charles 1993, 12) contempla corsi sulla Commedia dell'Arte, sul teatro delle maschere, sulla pantomima, sulla commedia muta e sulla clownerie. La Ringling Bros. e il Barnum and Bailey Clown College offrono alcuni corsi concentrati sul training dei clown circensi.

Parallelemente l'eredità della sperimentazione teatrale degli anni Sessanta e Settanta non è mai stata abbandonata. La sezione di teatro sperimentale della New York University, per esempio, è stata fondata con l'obiettivo di alimentare il desiderio di ricerca tra gli studenti. Così nei programmi adottati dalla facoltà sono stati introdotti interventi di Ryszard Cieslak, di Eugenio Barba, di Robert Wilson, di Richard Foreman e di Augusto Boal. La stessa logica, con maggiore attenzione per l'aspetto performativo, guida il New World Performance Laboratory, sorto in tempi recenti in seno alla università di Akron sotto la guida di un ex assistente di Grotowski, James Slowiak. Tadashi Suzuki infine, ha avuto una funzione peda-

gogica rilevante negli USA, dai primi anni Ottanta ad oggi, come insegnante all'Università del Wisconsin-Milwaukee: e i suoi ex allievi, sia giapponesi che americani, come Teresa Kim ed Eric Hill, oggi insegnano a loro volta mentre Suzuki lo fa episodicamente quando gli impegni glielo consentono.

C'è oggi un salutare interesse negli Usa per i teatri asiatici. In termini didattici, l'interesse è concentrato ancora nelle università ed è squisitamente accademico. La più prestigiosa delle istituzioni in questo campo è l'Università delle Hawaii a Manoa, dove periodicamente hanno luogo seminari di forme teatrali orientali: Kabuki, Nô ed Opera cinese. Tuttavia, nonostante il fatto che le lezioni consistano in un training con maestri asiatici che culmina solitamente in un saggio, lo scopo è quello di un corso complementare: il training, in questo caso, non mira a fornire abilità professionali per recitare il Kabuki, il Nô o l'Opera di Pechino.

Dove studiare

Le maggiori vie di formazione praticabili ad un aspirante attore negli Usa vanno dalla frequenza di lezioni private a quella dei conservatori e delle università. Insegnanti indipendenti come Michael Howard a New York ed Eric Morris a Los Angeles danno lezioni individuali o a piccoli gruppi nei loro studi privati. Gli allievi tendono ad essere già esperti, nel senso che hanno già studiato altrove e intendono specializzarsi. Normalmente si accede a questi corsi per via del sentito dire, per la fama del maestro o attraverso annunci sulla stampa specializzata.

Può accadere che il successo degli insegnanti indipendenti sia tale da permettere loro di aprire studi più grandi che spesso diventano veri e propri conservatori. Ne sono esempi eloquenti lo Schreiber Studio e il Marjorie Ballantine Studio di New York. Entrambi possiedono oggi un corpo insegnanti e corsi differenziati tra i quali tecnica, voce, dizione e movimento. Questo genere di scuole tendono ad essere dominate dalla filosofia del loro direttore. Così, sebbene molti maestri siano scomparsi, molti studi leggendari tutt'ora restano agganciati alla visione dei loro direttori: vedi l'Actors Studio, diretto da Strasberg che è morto nel 1982 e l'Adler Conservatory of Acting la cui fondatrice, la Adler, è morta nel 1992.

La differenza tra gli studi privati e i conservatori teatrali è che questi ultimi hanno una natura istituzionale e raramente si affidano a una visione del teatro univoca. Anche qui occorre precisare. Ci sono conservatori come l'American Academy of Dramatic Arts (con le due branche di New York e di Los Angeles), l'American Musical

and Dramatic Academy (New York), il Lorrie Hull Workshop and Theatre Conservatory (Los Angeles) che sono totalmente indipendenti sia da teatri che da istituzioni educative. Ci sono invece conservatori che sono strettamente interconnessi con università oppure con compagnie teatrali professioniste. Tra questi ultimi vanno annoverati l'Actors Conservatory Theatre (San Francisco), il National Theatre Conservatory (Denver), il Circle in the Square (New York), il Trinity Rep. Conservatory (Providence, Rhode Island), i quali normalmente inseriscono la loro stagione teatrale nel curriculum degli studi dei loro allievi, ai quali richiedono l'osservazione delle prove e gradualmente la partecipazione alle loro produzioni. Ai diplomati accade anche di essere invitati ad unirsi alla compagnia.

Il vantaggio dei conservatori connessi alle università è che sono in grado di fornire una laurea invece di un diploma. Queste lauree hanno poco conto se si tratta di guadagnare una parte in uno spettacolo ma hanno un valore incalcolabile qualora lo studente desideri insegnare in un'altra università (la maggiore fonte di occupazione per gente qualificata), perché le università di norma richiedono docenti e lettori laureati, che possiedano almeno un *master of fine arts* (MFA) se sono insegnanti di recitazione, sebbene accada molto spesso che essi abbiano titoli accademici più alti, come il dottorato.

Sebbene la tendenza generale sia verso la frequenza di conservatori affiliati ai teatri, la più riuscita forma di compromesso tra un conservatorio e una università è la Tish School of the Arts della New York University. Gli studenti frequentano i corsi universitari per due giorni alla settimana e seguono lezioni su argomenti come la storia del teatro e la letteratura drammatica. I restanti tre giorni vengono trascorsi dagli studenti in uno dei conservatori selezionati: lo Stella Adler Conservatory of Acting, il Lee Strasberg Institute, la Circle in the Square Theatre School, la Playwright's Horizon Theatre School, il Musical Theatre Works Conservatory.

I conservatori più prestigiosi, come l'Institute for Advanced Theatre Training alla Harvard University, la Yale School of Drama, la Drama Division della Juillard, hanno programmi di laurea in belle arti e offrono una preparazione accademica organica annoverata tra le migliori in assoluto. Anche per questa reputazione è estremamente arduo esservi ammessi ma, una volta riusciti, vi si riceverà un insegnamento estensivo ed intensivo da docenti eccellenti e dopo la laurea si entrerà a far parte di una lista di ex-alunni che vanta i nomi di attori ben affermati la cui fama pubblicizza al meglio il programma.

Il training dell'attore è comune nelle università degli Stati Uniti. Oscar Brockett, storico teatrale tra i più accreditati, sostiene che già negli anni Sessanta, pur nelle loro differenziazioni, i corsi uni-

versitari di teatro erano circa millecinquecento (Brockett 1991, 575). I corsi si dividono in due indirizzi: quello di «belle arti» e quello di «arti liberali». Al primo indirizzo pertiene un training simile a quello applicato nei conservatori, perché le «belle arti», a differenza delle discipline umanistiche e alla stregua di altre vocazioni universitarie come l'ingegneria, l'economia, la giurisprudenza e l'architettura, sono riferite al campo delle discipline di orientamento professionale.

La maggior parte dei programmi di training per attore di «belle arti» prevedono due livelli: una laurea (BFA, Bachelors of Fine Arts) e/o una specializzazione (MFA, Master of Fine Arts). Il primo livello ha un programma analogo a quello dei conservatori però contempla spesso anche corsi generali di storia del teatro e di letteratura drammatica, oltre che di Storia, civiltà e lingua. La specializzazione (*master*) tende a minimizzare l'elemento accademico per concentrarsi esclusivamente su quello pratico. In entrambi i casi viene richiesta all'allievo una performance in aggiunta a un'esauriente esposizione delle materie insegnate: tecnica, voce, stile, dizione e movimento. I saggi consistono generalmente in partecipazioni a produzioni dirette da registi interni alla scuola, oppure incaricati per l'occasione, e rappresentate nel teatro del campus. Molti corsi, per esempio quelli dell'Università di San Diego in California, della Wayne State University di Detroit e della North Carolina University a Chapel Hill, sono collegati, analogamente ai conservatori, a compagnie professioniste.

In aggiunta alla frequenza delle lezioni e alle *performances*, il conseguimento di un titolo di «belle arti» richiede la partecipazione ai laboratori che l'università organizza periodicamente con degli artisti. Nel 1993 per esempio il gruppo argentino Diablolomundo ha tenuto lezioni all'università del Tennessee a Knoxville sui propri metodi di creazione collettiva, mentre attualmente la Florida State University School of Theatre sta attuando un programma simile con Ann Reinking, una delle più famose attrici-ballerine americane.

I corsi delle «arti liberali» sono mirati all'acquisizione della sola laurea (BA, Bachelor of Arts): in qualche caso si estendono alla specializzazione (MA, Master of Arts) e al dottorato (Ph. D), come accade all'Università delle Hawaii a Manoa, a quella del Wisconsin-Madison e a quella di Berkeley, in California. Si tratta comunque di corsi con una minima componente pratica i quali restano principalmente accademici.

In generale l'accademismo gioca un ruolo maggiore nei corsi che tendono all'ottenimento della laurea in «arti liberali» piuttosto che nei programmi di «belle arti». A differenza della maggior parte delle lauree in «belle arti» (BFA), i programmi delle lauree in «arti

liberali» hanno una componente di cultura generale che copre circa la metà del corso. Questa componente resta invariata in tutte le scuole indipendentemente dall'indirizzo e normalmente include matematica, inglese, scienze e almeno una lingua straniera e le scienze sociali. Qualora lo studente sia specificamente interessato alla recitazione, può scegliere di specializzarsi in teatro.

Per specializzarsi in un'area, lo studente dovrà aver completato un numero fisso di corsi in questo campo, alcuni a sua libera scelta, altri fissati dalla scuola. Uno studente che sia interessato alla recitazione dovrà affrontare discipline teatrali accademiche – che vanno dalla storia del teatro alla letteratura drammatica e alla teoria teatrale – in aggiunta alle lezioni di tecnica, di movimento e di voce. Data la natura di educazione generale, e le componenti accademiche dei programmi, gli studenti che vogliono imparare recitazione e si iscrivono a una scuola di «arti liberali» hanno in genere minori possibilità di apprendimento pratico dei loro colleghi in «belle arti».

Anche per questa ragione, diversamente dalla laurea teatrale in «belle arti» (BFA), la laurea teatrale in «arti liberali» (BA) non è considerata un training pre-professionale. Coloro i quali siano interessati a diventare attori dovranno prendere necessariamente una specializzazione oppure approfondire lo studio professionale in altre forme. Aldilà di quella che pare essere una netta distinzione tra il BA e il BFA, è in atto una disputa tra gli educatori sul valore dei titoli. Alcuni sostengono che gli obiettivi sono semplicemente diversi: il BFA forma l'attore, il BA gli fornisce una educazione umanistica con un accento sulla recitazione. Altri fanno notare che il BFA non costituisce un retroterra ottimale per un attore professionista perché, quand'anche offrisse un buon training in materia di recitazione, risulterebbe essere troppo limitato per il nutrimento di uno spirito artistico in erba. I difensori del BA, dal canto loro, avvertono che questo nutrimento richiede un'educazione a tutto campo, un'esperienza post-universitaria e un approfondimento degli studi fatti.

Alcune riflessioni

La discussione su BA e BFA amplia la problematica della formazione dell'attore. Il teatro ufficiale negli Usa è sostanzialmente subordinato al ruolo dell'autore drammatico, sempre considerato come il primo artista creativo del teatro. È il lavoro degli attori, congiuntamente a quello di scenografi e tecnici a stabilire la pertinenza di un autore per un particolare pubblico. Gli attori sono degli artigiani che debbono apprendere alcune capacità per poter interpretare le idee dello scrittore. Progetti teatrali in cui gli attori sia-

no coinvolti nella stesura o nella creazione collettiva di uno spettacolo, che sia a partire da un canovaccio oppure attraverso attività di laboratorio o prove di un preesistente testo, sono rari, come sono rari gli esempi di training come quelli adottati dal Diablolmundo, dove l'enfasi è posta sulle capacità creative più che su quelle interpretative dell'attore.

Seppure esista una vasta gamma di opportunità aperte ai giovani, la formazione degli attori negli USA si caratterizza per un conservatorismo intrinseco. Questo vale soprattutto per la tecnica, che resta radicata nello stanislavskismo. Anche dopo la messa in discussione dei guru del post-Group Theatre nei tardi anni Sessanta per opera di sperimentatori e di altri che avevano riflettuto sul valore dei classici, l'attenzione sulla psicologia e sul processo interno del personaggio resta dominante nella pedagogia delle tecniche teatrali. Lo Schreiber Studio di New York ne sono un esempio eloquente. In una lettera indirizzatami recentemente, Schreiber descrive il programma dei suoi corsi come «un approccio eclettico al training che riteniamo combinati al meglio le tecniche di Strasberg, Meisner, Lewis ed Adler con i nostri esercizi di recitazione, le nostre idee sulla dinamica del corpo e sul training vocale» (Schreiber 1994).

Ad essere generosi, le sperimentazioni teatrali degli anni Sessanta e Settanta che avrebbero potuto gettare le basi per una alternativa duratura allo stanislavskismo americano hanno fallito nella possibilità di sviluppare un sistema di recitazione che potesse essere non soltanto applicato ma insegnato e trasmesso come avevano fatto i maestri russi. Sull'onda della resistenza all'establishment propria di quegli anni e del ruolo insostituibile delle potenzialità umane, Chaikin, Schechner e gli altri furono più interessati ad individuare forme di drammaturgia alternative e ad esplorare le abilità dei singoli elementi delle compagnie come *performer*, che a sistematizzare un approccio alla recitazione che gli attori potessero indifferentemente fare proprio. Il loro lavoro ebbe una grande influenza sul teatro del loro periodo e su quanti lavorarono con loro, ma la loro eredità in termini pedagogici è assai scarsa.

Se McTeague è nel giusto anche la storia ha perduto delle opportunità e la tendenza alla conservazione potrebbe essere la causa della persistente preoccupazione del teatro americano per l'elemento psicofisico della recitazione. Concludendo la sua analisi sulle prime forme di educazione teatrale negli USA, McTeague afferma che la maggioranza delle scuole e le relative teorie didattiche tributavano grande attenzione a ciò che egli definisce «tecnica interna dell'attore», una «tecnica interna» che non differiva di molto da quella che Strasberg derivò dall'interpretazione di Stanislavskij (McTeague 1993, 245).

L'interesse per la tecnica interna viene incoraggiato negli Usa dalla natura stessa del mestiere. Le principali fonti di occupazione per gli attori sono cinema e televisione, vale a dire mezzi la cui capacità drammatica è affidata al realismo e al lavoro di quanti sono usciti da scuole che ad esso sono ispirate. Il primo piano, la destrezza del regista a puntare la macchina da presa sui minimi dettagli, luce, fotografia e montaggio hanno reso naturalmente popolare uno stile di recitazione psicologica piuttosto che una recitazione orientata fisicamente e vocalmente. Schreiber ha evidenziato limiti e vantaggi di questo approccio alla recitazione in una intervista con Eva Mekler nella quale ha esaminato il lavoro di alcuni attori, incluso quello di uno dei più seguiti negli USA al momento, John Malkovich: «Rimasi stupefatto nel vedere *Arms and the Man* di Shaw al Circle in the Square. Il problema dell'attore americano era lì sotto i miei occhi: laddove Raul Julia si caricava della parte ed era assolutamente fantastico, John Malkovich e la sua ex moglie Glenna Headley erano troppo piccoli per i loro ruoli. Lavoravano onestamente ed erano credibili, la recitazione era buona ma continuava a rimanere nel "garage" di qualcun altro. Non raggiungevano mai le dimensioni della parte» (Mekler 1988, 83).

Criticati o no, Malkovich e la Headley possono dirsi fortunati a lavorare: molti attori sono disoccupati. Certamente la disoccupazione non riguarda solo gli USA, però qui difficilmente solleva domande sulla questione della formazione professionale. Sebbene i migliori corsi di teatro siano altamente competitivi anch'essi, oltre la miriade di piccole scuole che sfornano diplomati a ritmo vertiginoso, producono più attori di quanti possibilmente troveranno lavoro. Le scuole dovrebbero limitare le loro attività? Dovrebbe la gran parte degli studenti essere incoraggiata ad imboccare altre strade? E ancora: dovrebbe il sistema scolastico adattarsi a equipaggiare gli studenti in modo tale che possano lavorare anche in altri campi? Non ci sono risposte facili, ma il problema non è tanto che le domande restino inevase quanto quello che, essendo in gioco degli interessi economici, purché il numero degli studenti rimanga alto – dato che le sovvenzioni sono subordinate alle iscrizioni – sono davvero pochi gli istituti disposti a sollevare quelle domande.

Disoccupazione, sotto-occupazione e carenza di sbocchi creativi sono da tempo il veleno delle arti in generale e in particolare dell'arte dell'attore. Ma non hanno condotto alla morte del mestiere dell'attore e difficilmente condurranno alla morte del training. Nei fatti, lungi dall'accennare al decesso, il training degli attori ha piantato una varietà di nuovi semi che promettono frutti per il futuro. Uno di questi semi è l'emergere di collaborazioni che fanno supporre una tendenza dell'educazione americana verso l'internazional-

smo. Un gran numero di conservatori e di università oggi offrono opportunità di compiere una parte degli studi all'estero. Nel rispetto delle tradizioni, gli studenti sono preferibilmente inviati in Gran Bretagna (dove ci si concentra sull'apprendimento dei classici) e in Russia (dove l'enfasi è posta sull'eredità stanislavskiana). La British-American Academy insieme alla Juillard e ad altre università offre corsi estivi all'università di Oxford, il National Theatre Institute richiede espressamente ai suoi studenti di frequentare corsi in Inghilterra, il Trinity College di Hartford, in Connecticut, nel suo programma estivo, prevede corsi di teatro in Russia e Bulgaria mentre la Carnegie Mellon University ha un corso di formazione a Cambridge e alla scuola del Teatro d'Arte di Mosca.

L'influenza internazionale sul training americano non si limita alle escursioni degli studenti all'estero. Come nel passato, quando a Michel Saint-Denis fu chiesto di guidare la neonata divisione di teatro della Juillard University, anche la Columbia University ha aperto una sezione per il master di «belle arti» e a dirigerla ha invitato Andrei Serban, il regista rumeno che per anni ha lavorato con Peter Brook al Centro Internazionale di Ricerche Teatrali di Parigi. Dato il suo background e data la fama di sperimentatore di Serban, è facile supporre che le sue scelte educative siano piuttosto lontane dalle tradizionali lezioni di tecnica. Nel primo semestre egli ha diviso gli studenti in gruppi di lavoro sulla tragedia greca. Ai gruppi, che sono stati affidati alla guida di un regista e di un drammaturgo, è stato assegnato un testo da «ricercare» ed è stato chiesto di riportare i risultati della ricerca ai loro colleghi. La ricerca ha goduto del supporto di un lavoro sulla voce e sul corpo consistenti in cori indiani e danze Kathakali (Istel 1994, 27).

Il Saratoga International Theater Institute (SITI), dove la regista americana Ann Bogart e il maestro giapponese Tadashi Suzuki conducono workshop sugli aspetti interculturali della drammaturgia, il processo di costruzione dello spettacolo e il training dell'attore, costituisce un altro esperimento con buone possibilità di sviluppo. Da quando è stato fondato nel 1992, l'istituto ha prodotto un gran numero di spettacoli: *Orestes* di Charles L. Mee Jr., *The Medium*, entrambi diretti dalla Bogart, e gli adattamenti di Suzuki: *Dionysus*, *The Tale of Lear*, *Waiting for Romeo*. Oltre il lavoro di regia, sia Suzuki che Bogart sono impegnati nella ricerca di metodi alternativi di recitazione e stanno lavorando a un programma didattico estensivo cui parteciperanno maestri ed artisti provenienti dalle culture teatrali di tutto il mondo. Il programma ha lo scopo di ampliare il lavoro che oggi si concentra sul Metodo di Suzuki, vale a dire sulle tecniche della tradizione spettacolare giapponese e su rigorose discipline fisico-vocali.

Il Giappone, l'India, la Grecia, la Romania, la Russia, l'Inghilterra e forse altre influenze filtrate dall'esperienza del teatro americano convergono a formare i programmi di training dell'attore di operatori capaci di visione. È una chiara indicazione di interculturalismo del training di domani o semplicemente un nuovo ciclo nei mulini della storia? Sarà il tempo a dirlo ma il semplice fatto che un bastione del conservativismo com'è la Columbia University abbia scelto Serban sta ad indicare che qualcuno riconosce la necessità di individuare nuovi metodi di formazione dell'attore. Così l'aforisma di Jewel Walker sul buono e cattivo attore resta valido anche per il prossimo secolo.

Traduzione di Grazia Felli

Bibliografia scelta

- Adler, Stella, 1970, *The Actor in the Group Theatre*, in *Actors on Acting*, a cura di Toby Cole e Helen Krich Chinoy, New York, Crown Publishers, pp. 602-606
- Bethune, Robert W., 1989, *Describing Performance in the Theatre: Kabuki Training and the Western Acting Student*, in «The Drama Review», vol. 33, n. 4 (T124), pp. 146-166
- Brockett, Oscar G., 1991⁶, *History of Theatre*, Boston, Allyn and Bacon. Trad. it. *Storia del Teatro*, Venezia, Marsilio, 1988
- Charles, Jill, 1993, *Directory of Theatre Training Programs*, Dorset (Vermont), American Theatre Works
- Collins, Glen, 1994, *Actors Studio to Teach Program at New School*, in «New York Times», 7 aprile, p. 14
- Edwards, Christine, 1965, *The Stanislavsky Heritage*, New York, New York University Press
- Gordon, Mel, 1987, *The Stanislavsky Technique: Russia*, New York, Applause Theatre Books. Trad. it.: *Il sistema di Stanislavskij*, Venezia, Marsilio, 1992
- Gunter, Gregory, 1994, *Bogart Tunes In: What's Her Line?*, in «New York Theatre Workshop News», Primavera, pp. 2-3
- Hobgood, Burnet M. (a cura di), 1988, *Master Teachers of Theatre*, Carbondale, Southern Illinois University Press
- Istel, John, 1994, *Andrei Serban: Educating Properos*, in «American Theatre», vol. 11, n. 1 (gennaio), pp. 80-82
- Lampe, Eelke, 1993, *Collaboration and Cultural Clashing: Anne Bogart and Tadashi Suzuki's Saratoga International Theatre Institute*, in «The Drama Review», vol. 37, n. 1 (T137), pp. 147-156
- Linklater, Kristin, 1976, *Freeing the Natural Voice*, New York, Drama Book Publishers
- McTeague, James, 1993, *Before Stanislavsky: American Professional Acting Schools and Acting Theory, 1875-1925*, Metuchen (New Jersey), Scarecrow Press

- Mekler, Eva, 1988, *The New Generation of Acting Teachers*, New York, Penguin Books
- Munk, Erika (a cura di), 1966, *Stanislavsky and America: An Anthology From Tulane Drama Review*, New York, Hill and Wang
- Schreiber, Terry, 1994, Lettera all'autore, 8 febbraio
- Strasberg, Lee, 1973, *Russian Notebook (1934)*, in «The Drama Review», vol. 17, n. 1 (T57), pp. 106-121
- 1970, *The Actor and Himself*, in *Actors on Acting*, a cura di T. Cole e H.K. Chinoy, New York, Crown Publishers, pp. 621-629.
- Wilk, John, 1986, *The Creation of an Ensemble*, Carbonale, Southern Illinois University Press

Traduzione di Grazia Felli

Nota del traduttore

I meriti del saggio di Watson sono nel chiarire i modi di formazione degli attori statunitensi che seguono, di norma, le vie universitarie, nel mostrare il come e il perché dello stupefacente attecchimento del sistema di Stanislavskij attraverso l'individuazione di alcuni elementi peculiari del teatro americano preesistente che ne facilitarono il radicamento; nel rendere, infine, manifesto il meccanismo assai scontato che lega le scuole di recitazione a Broadway e/o a Hollywood (cfr. R. Guarino, *L'attore creatura. Note su Lee Strasberg e lo stanislavskismo americano*, in «Quaderni di Teatro», 23, 1984, pp. 30-37).

Quello che del saggio d'altro canto colpisce è l'atteggiamento di Watson nei confronti del nuovo teatro americano. Di questo egli menziona, e lo fa più volte, il lavoro dei soli Chaikin e Schechner. Ma nello specifico dell'indagine storica che ha compiuto non può non risultare una stranezza l'assenza del benché minimo accenno all'istituto che è certo essere stato il solo «rivale» dell'Actors Studio: il Dramatic Workshop di Erwin Piscator, da questi fondato nel 1939 a New York e diretto, dopo il '51, da sua moglie Maria Ley, quando il maccarthismo spinse Piscator a ritornare in Europa e a dirigere la Freie Volksbühne a Berlino Ovest. Il Dramatic Workshop fu frequentato da molti che il teatro lo hanno fatto e trasformato proprio in una dimensione più vicina all'attore: primi fra tutti Judith Malina, che ancora oggi molto insiste sull'eredità didattica di Piscator, e poi George Bartenieff, che dirige uno dei più grandi complessi dell'off-off-Broadway newyorkese, senza peraltro dimenticare nomi quali Tennessee Williams e Arthur Miller. (Sul Dramatic Workshop di Piscator, si veda Maria Ley, *Der Tanz im Spiegel: Mein Leben mit Erwin Piscator*, Hamburg, Rowohlt, 1993.)

Quanto all'influenza di Stanislavskij, aggiungiamo che è in atto oggi negli Usa, presso la casa editrice Routledge di New York, la pubblicazione dell'edizione critica dell'opera del maestro russo, per cura di Sharon Marie Carnicke. È la stessa Carnicke ad annunciarlo in «The Drama Review» (primavera 1993), in un articolo che si intitola curiosamente «Stanislavskij uncensored [senza censure]» giacché le pubblicazioni degli anni

Trenta e Quaranta menzionate da Watson hanno operato una serie di, talvolta gravi, fraintendimenti (per questo problema cfr.: F. Ruffini, *Romanzo pedagogico. Uno studio sui libri di Stanislavskij*, in «Teatro e Storia», 10, 1991, pp. 3-55).

Per la storia del teatro negli USA, tra i libri più recenti in italiano: R. Bianchi, *Autobiografia dell'avanguardia, Il teatro sperimentale americano alle soglie degli anni Ottanta*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1980; S. Pero-sa, *Storia del teatro americano*, Milano, Bompiani, 1982; M. Raimondi Capasso, *Teatro americano contemporaneo*, Milano, Nuovi Autori, 1986; F. Doglio, *Teatro americano*, Milano, Garzanti, 1990 (che però si ferma al 1980).