

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI

“L’ORIENTALE”



DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI
E COMPARATI

**CORSO DI LAUREA MAGISTRALE
IN
LINGUE E LETTERATURE EUROPEE E AMERICANE**

TESI DI LAUREA
IN
STORIA DEL TEATRO MODERNO E CONTEMPORANEO

**DALLA VISIONE DEL GROUP THEATRE AL METODO
STRASBERG**

*L’innovazione del teatro americano ed il suo impatto sull’arte della
recitazione*

Relatore:
Ch.mo Prof.
Lorenzo Mango

Candidata:
Coscia Claudia
MEA/01797

Correlatore:
Ch.mo Prof.
Paolo Sommaiolo

Anno Accademico
2023/2024

<<Dio ti ha dato tutto quello che ti serve [...].
Tutto ciò che conta è nelle tue mani
Tutto ciò che ti occorre è l'arte>>.
<<Ma dove e come e da chi dovrei imparare
quest'arte?>> domandai.
<<Be! [...] Posso consigliarti un solo grande
insegnante>> rispose il grande artista.
<<Chi?>> chiesi.
<<Te stesso>>.

INDICE

INTRODUZIONE.....	p. 4
1. CAPITOLO UNO	
1.1 Gli albori del Group Theatre.....	p. 7
1.2 Gli obbiettivi della compagnia: una esperienza di vita oltre che un esperimento teatrale	p. 14
1.3 I fondatori.....	p. 25
2. CAPITOLO DUE	
2.1 I primi passi del Group Theatre.....	p. 38
2.2 I successi della compagnia.....	p. 45
2.3 Dalle difficoltà al successo con Clifford Odets.....	p. 60
2.4 La fine del Group Theatre	p. 76
3. CAPITOLO TRE	
3.1 L'arrivo del Sistema in America e lo sviluppo del Metodo Strasberg.....	p. 79
3.2 Il Sistema di Stanislavskij.....	p. 91
3.3 L'Actors Studio ed il perfezionamento del Metodo Strasberg	p. 101
4. APPENDICE	
4.1 Il Re Group Theatre.....	p. 109
BIBLIOGRAFIA.....	p. 115
SITOGRAFIA.....	p. 116
SEZIONE IMMAGINI.....	p. 117

INTRODUZIONE

Passato e presente che si incontrano in una delle esperienze teatrali che ha cambiato le sorti del teatro americano: il Group Theatre.

“Il Group Theatre fu il primo tentativo negli Stati Uniti di creare un teatro che avesse un significato. Un significato per gli attori che vi presero parte, per i registi che li diressero, per gli autori che scrissero, ma soprattutto per quelle classi sociali che acquisirono una voce, che mai avevano posseduto in precedenza e meno nitidamente avranno seguito¹”.

Nel mio elaborato ho provato a tracciare i passi del Group Theatre, un gruppo di giovani attori che si radunarono con tanta voglia di recitare e di perfezionarsi. Il Group, riunito sotto le figure di Harold Clurman, Lee Strasberg e Cheryl Crawford, ha come obiettivo mettere in scena testi che rappresentino il presente, che siano attenti alle necessità di un pubblico politicamente impegnato. “È stata quindi una ragione più profonda a determinare l’indirizzo del repertorio del ‘Group’, e va identificata nel momento particolare che la cultura americana di quegli anni stava attraversando”². Erano gli anni, infatti, del crollo della Borsa di New York, dell’ascesa al potere di Roosevelt e del Marxismo, tutti eventi che segnarono l’America e la vita di molte persone. Il Group Theatre voleva fotografare tutto questo, mostrare come l’arte si ponga al servizio del popolo, come anche il teatro può diventare uno strumento per smuovere la coscienza dello spettatore e indurlo all’azione. I direttori del Group Theatre andavano alla ricerca:

“di un linguaggio il meno possibile ‘letterario’ e il più possibile ‘parlato’, la vaga consapevolezza che ai mali attuali fossero necessari radicali rimedi, e il concetto che l’arte non era la cosa più importante, ma un mezzo per indagare nella struttura della società, per echeggiare l’inquietudine dei cittadini e per indicare possibili vie di uscita”³.

¹ D’Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni Editore, 2002, p. 70.

² Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931-1941)*, Cappelli editore, Bologna, 1960, p. 100.

³ *Ivi*, p. 101.

Il Group Theatre si pose come obiettivo quello di inserire i suoi testi impegnati nel panorama di Broadway, dove alle opere con significato profondo, si preferivano musical e opere ricche di ottimismo.

Nonostante il forte sentimento che muoveva la compagnia ad andare avanti, il loro desiderio di recitare, essa ebbe molti problemi economici. Nessuno in quegli anni era disposto a fornire una somma di denaro talmente grande da permettere di coprire una intera stagione teatrale. La voglia di continuare era più forte di quella di fermarsi. Il Group nel tempo divenne più che una compagnia, una famiglia, e questo fu uno degli elementi che permise al gruppo di sopravvivere alle varie difficoltà che si trovò a fronteggiare. L'unione tra i membri, permise non solo di mostrarsi forti davanti alle difficoltà, ma fornì anche una compattezza e omogeneità nella rappresentazione.

“Il Group Theatre si proponeva come una ‘crociata’ per il miglioramento del teatro e della società in genere; e si sa bene come finiscono le crociate quando la carica che le ha messe in moto si esaurisce⁴”.

Il Group Theatre è stata anche la prima compagnia a restituire all'attore il valore dell'arte della recitazione. Guidato da Strasberg, il gruppo di giovani attori intraprese un impegnativo training che aveva come obiettivo quello di perfezionare la recitazione permettendo all'attore di essere in grado di esprimere le emozioni del suo personaggio in scena. Tutta la sua sperimentazione portò Strasberg all'elaborazione del Metodo. Il viaggio alla scoperta del Metodo iniziò grazie a Rikard Boleslavskij e a Marija Uspenskaja che portarono in America il Sistema del maestro Stanislavskij grazie all'American Laboratory Theatre.

“Nota anche Clurman che <<non esistendo un teatro nazionale, né compagnie di repertorio, né garanzie di lavoro stabili e permanente, e quindi possibilità di serie discussioni artistiche e di lavoro approfondito sulla recitazione, gli attori americani si aggrapparono al metodo come a un toccasana non soltanto professionale ma spirituale. Diventa per loro come manna scesa dal cielo>>”⁵.

Molti registi e attori del tempo criticarono l'utilizzo del Metodo poiché alcuni esercizi del training proposti da Strasberg, come l'esercizio di memoria emotiva,

⁴ Capriolo E, *Il Group Theatre di New York (1931-1941)*, Cappelli editore, Bologna, 1960, p. 102.

⁵ *Ivi*, p. 105.

furono visti come esercizi che potessero danneggiare l'attore. L'esercizio di memoria emotiva permetteva all'attore di ripensare ad una esperienza del passato e rivivere la stessa emozione in scena nel suo personaggio. Secondo alcuni critici questo esercizio distraeva l'attore e lo deconcentrava, invece che aiutarlo ad essere più autentico. Proposero quindi interpretazioni diverse tutte con l'obbiettivo di perfezionare la recitazione. Ma l'insegnamento del Metodo non si ferma con la fine dell'esperienza del Group Theatre, continua con Strasberg nell'Actors Studio, un laboratorio teatrale aperto da Lee Strasberg per la preparazione degli attori.

In conclusione, ritornando all'esperienza del Group Theatre, nonostante i problemi che la compagnia negli anni dovette affrontare:

“se pure non è riuscita nel suo principale intento, quello cioè di costituire una compagnia davvero permanente che fosse per il teatro americano quello che la Comédie Française o anche soltanto la formazione di Jean Louis Barrault è per il teatro francese [...], ha tuttavia lasciato di sé larga traccia⁶.”

⁶ Capriolo E

CAPITOLO 1

1.1 Gli albori del Group Theatre

“Il teatro non è un luogo in cui entrare ed ammirare le bellezze del passato; non è un museo. È un mezzo per esprimere le gioie e i travagli della nostra esistenza. [...] Ma il teatro non può che partire dal presente”⁷, è questa l'estetica del Group Theatre, come si evince dalle parole del fondatore Harold Clurman durante una intervista fattagli ad una conferenza sulla regia. Una compagnia nuova, attenta alle esigenze del presente, che non vuole riportare in vita i drammi del passato, il teatro non è un negozio di antiquariato dove esporre le opere che più ci hanno fatto emozionare, ma è espressione del presente.

Per comprendere l'esperienza del Group Theatre e giungere al suo sviluppo, bisogna fare un passo indietro nel tempo. Il tutto si sviluppa attorno a Broadway, la cosiddetta “Great White Way” (Grande strada Bianca)⁸ newyorkese, uno dei centri principali in cui il teatro è un modo per investire denaro e ricavarne profitti. È proprio questa la pecca di Broadway, il suo desiderio di voler a tutti i costi creare un teatro per accrescere i propri guadagni, un luogo dove giovani artisti ripongono le loro speranze di fare successo e le loro ambizioni di diventare famosi. È proprio contro questo tipo di teatro, creato per il mero lucro, che iniziano a muovere i primi passi le associazioni che porteranno poi all'esplosione del Group Theatre come fenomeno americano.

Un gruppo di impresari americani tra cui Nixon, Zimmermann, Marc Klaw, Erlanger, Frohman e Hayman, istituirono intorno all'anno 1896 il Theatrical Syndicate che dominò lo scenario americano per oltre venti anni. L'associazione ebbe come obiettivo reagire allo strapotere di Broadway, ristabilendo compagnie di repertorio, cioè compagnie che non erano legate all'immediato compenso e che presentassero testi non destinati solo a far risaltare le star del teatro newyorkese. Come afferma Ewbank, “the Syndicate must be credited with offering these playwrights the opportunity to have their plays produced over the entire country, and thus encouraging them to the expression of their ideas

⁷Clurman H. *La regia teatrale. Il libro del fondatore del Group Theatre*, Dino Audino Editore, 2015, p. 150.

⁸ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli editore Bologna, 1960, p. 7.

through the medium of the drama [...]”⁹, il Syndacate da la possibilità a queste compagnie di poter rappresentare le proprie opere in tutto il territorio americano, come vere e proprie compagnie professionali.

Il primo vero tentativo di reazione contro Broadway fu fatto nel 1909 ad opera di Winthrop Ames che organizzò il New Theatre, una compagnia che aveva come obiettivo quello di rimettere in scena il grande repertorio classico con testi di Shakespeare e opere europee. Il primo spettacolo messo in scena fu infatti una sontuosa produzione di *Antonio e Cleopatra*. Mancava però l’elemento dell’originalità e dell’attualità fortemente richiesti dal pubblico americano di quegli anni. Ciò spinse la compagnia a chiudere le proprie porte dopo poco tempo.

Il secondo tentativo, iniziato sempre all’inizio del XX secolo, fu quello del Little Theatre. Il movimento fu promosso da giovani drammaturghi influenzati dal vitale scenario teatrale europeo. L’obiettivo del gruppo era quello di liberare le forme drammatiche e i metodi di produzione dalle limitazioni dei teatri commerciali, stabilendo piccoli centri sperimentali di rappresentazione drammatica, fortemente influenzati dalle teorie rivoluzionarie di Max Reinhardt e dalla progettazione drammaturgica di Adolphe Appia e Gordon Craig¹⁰.

Negli stessi anni nasceva anche la New York Stage Society, con l’obiettivo di finanziare testi non commerciali destinati ad un pubblico di abbonati, cioè di persone che andavano a teatro regolarmente e si aspettavano di vedere un qualcosa di diverso.

Tre gruppi che influiranno profondamente sulle sorti del Group Theatre saranno: i Neighborhood Playhouse, i Provincetown Players e i Washington Square Players.

⁹ Ewbank, H. L. (1940). *Trends in research in radio speech*. *Quarterly Journal of Speech*, 26(2), p. 282.

<<<https://doi.org/10.1080/00335634009380564>>>

Traduzione: “Il Sindacato deve essere accreditato per offrire agli autori l’opportunità di avere le loro opere prodotte su tutto il paese, e quindi incoraggiarli ad esprimere le loro idee attraverso il mezzo del dramma.”

¹⁰ Online article revised and updated by Chelsey Parrott-Sheffer, *Little Theatre, American theatrical movement*, The Editors of Encyclopaedia Britannica.

<<<https://www.britannica.com/art/little-theatre-American-theatrical-movement>>>

Il Neighborhood Playhouse, fondato da Alice e Irene Lewinson, si occupò di fondare una compagnia stabile che attirasse l'interesse del pubblico proponendo drammi sperimentali e opere musicali di avanguardia. Scrive Irene Lewinson:

“Perhaps the best way to define the impulse that found expression way back in the early efforts [of the Neighbourhood Playhouse] ... was theatre as idea rather than theatre as institution. An idea must be free, free to take on such form as cycles demand, free to speak through an individual [...] - a more or less static outline within which individuals move, create, assemble, formulate¹¹”.

La compagnia, infatti, è molto attenta alla figura dell'attore, ed è importante soffermarsi su quest'ultima, proprio perché il Group Theatre erediterà questo stesso interesse come noterà anche Sanford Meisner, membro del Group.

Il secondo gruppo, quello dei Provincetown players, nacque nel Massachusetts, luogo dove sbarcarono i padri pellegrini agli inizi del '600, ma questo riferimento non è casuale poiché il suo direttore Cram Cook, si trasformò in un padre pellegrino del teatro americano per aver presentato le prime opere di O'Neill¹², trasportando il teatro americano nell'epoca moderna. Nel 1916 aprirono, infatti, la loro stagione teatrale con *Bound east for Cardiff* (Diretto a est per Cardiff) di O'Neill.

¹¹Online article from: *Neighbourhood Playhouse, 1928 – 2025, 97 years*, School of Theatre.

<<<https://neighborhoodplayhouse.org/about/our-history>>>

Traduzione: “Forse il modo migliore per definire l'impulso che ha trovato espressione lontano indietro negli sforzi iniziali [del Neighborhood Playhouse] ... fu il teatro come idea, piuttosto che come istituzione. Un'idea deve essere libera, libera di assumere la forma richiesta dai cicli, libera di parlare attraverso un individuo [...] - una struttura più o meno statica all'interno della quale gli individui si muovono, creano, assemblano, formulano.”

¹² Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli editore Bologna, 1960, p. 12.



Figura 1: Membri del Provincetown players recitando sul palcoscenico per la rappresentazione di O'Neill *Bound East for Cardiff* nel 1916.

L'opera riscosse molto successo a tal punto che la compagnia si trasferì al Greenwich Village fondando il Playwright's Theatre. Questo successo però, allarmò Cook che vide sfumare il suo sogno di idealismo astratto per lasciar spazio ad una compagnia professionale che si dava al teatro commerciale. L'esperienza si concluse, però, nel 1924, quando l'attività del gruppo venne sospesa e Cook si trasferì in Grecia.

Nel 1923, si sviluppò l'Experimental Theatre Incorporated, ed è qui che iniziamo ad avvicinarci all'esperienza del Group Theatre. L'Experimental Theatre era un gruppo diretto da grandi menti illuminate come O'Neill, Robert Edmond Jones e Kenneth Macgowan. A questa esperienza teatrale partecipò anche Harold Clurman, che rimase colpito da un discorso di Bobby Jones in cui diceva: “[...] the theatre is like a light that blind people are made to see for the first time. The theatre is a dream that the audience comes to behold. The theatre is revelation.”¹³, il teatro è come un sogno che il pubblico viene a contemplare, come una rivelazione, ma lui in quel gruppo non percepiva questa luce.¹⁴ Clurman rimase scosso dalle parole dello scenografo, in quanto non comprendeva perché fosse colpa degli attori se non riuscivano a vedere quello

¹³ Clurman H., *The Fervent years. Hill and Wang*, New York, 1957, p. 7.

Traduzione: il teatro è come una luce che permette ai ciechi di vedere per la prima volta. Il teatro è un sogno che il pubblico viene a vedere. Il teatro è rivelazione.

¹⁴ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli editore Bologna, 1960, p. 13.

che Jones cercava, secondo il futuro fondatore del Group Theatre: “[...] E’ dovere di un capo trovare un linguaggio comune e comuni punti di riferimento con quelle persone che si intende guidare”¹⁵, gli attori hanno bisogno di essere istruiti dalla propria guida, senza troppe pressioni, ma senza nemmeno troppa lontananza che porta poi il regista e l’attore a guardare in due direzioni opposte, è per questo che il regista è una guida che deve portare tutti gli attori a guardare nella stessa direzione per la buona riuscita di uno spettacolo. Le parole di Jones saranno essenziali per la formazione di Clurman come regista e direttore del Group, poiché influenzeranno molto gli ideali del gruppo nascente. Un gruppo che si soffermerà molto sull’idea di compattezza e omogeneità degli attori e di conseguenza della rappresentazione, fondato su un ideale di fratellanza e amicizia.

Nell’insieme tutti questi gruppi avevano idee chiare sul fatto di volersi distaccare dal patriarcato di Broadway, senza però imporsi un obiettivo artistico. I piccoli teatri non erano mai riusciti ad affermarsi completamente a tal punto che erano visti come “[...] dei ruscelli, le cui acque dovevano necessariamente confluire nel grande fiume, Broadway [...]”¹⁶, La Great White Way (così come viene definita Broadway) quindi, ha continuato a prevalere sulle altre. L’unico gruppo che riesce a distaccarsi dalla massa e sopravvivere è il terzo di quei tre gruppi di cui abbiamo parlato prima: i Washington Square Players. Nati durante gli anni della Prima guerra mondiale e diretti da Edward Goodman prima attore e poi direttore del gruppo, e Lawrence Langner, Philip Moeller, Lee Simonson. Il gruppo è stato fondamentale per l’inizio del movimento *Little Theatre* (Piccolo Teatro) o *Art Theatre* (teatro d’arte) negli Stati Uniti, attirando artisti teatrali innovativi¹⁷. Nel 1919, coloro che avevano dato vita a questo gruppo si riorganizzarono su nuove basi e fondarono il Theatre Guild, che aveva come obiettivo quello di promuovere il teatro come arte e non come ricompensa al

¹⁵ Clurman. *The Fervent years*. New York, Hill and Wang, 1957, pp. 7-8.

¹⁶ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli editore Bologna, 1960, p. 16.

¹⁷ *Washington Square Players designs, posters and scripts*, Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library, 1915 – 1918.

<< <https://archives.nypl.org/the/22334>>>

botteghino. Il Guild inaugurò la sua stagione con *The bond of interest*, una traduzione di un testo di Benavente (*Los intereses creados*).

Ma anche qui, Clurman si rese conto che mancava qualcosa, afferma infatti “Erano insomma, più degli ammiratori che dei creatori, più degli imitatori che degli iniziatori, più dei distributori che dei pionieri”¹⁸. Portavano in scena testi che potessero piacere al pubblico, ma che mancavano di quell’elemento di originalità che il nuovo momento storico stava ricercando. Portavano opere di qualità anche molto alta, per un pubblico però commerciale, sono testi che riscontrano anche successo ma che non sono in linea con i fabbisogni della società.



Figura 2: Scena da *Bonds of Interest* dramma storico spagnolo. Prima produzione del Theatre Guild 14 aprile 1919, con Rollo Peters (primo direttore di Guild), Helen Westley (Board of Managers) e Edna St. Vincent Millay.

“Un teatro, se questo vuole essere e se non vuole limitarsi a vendere spettacoli come un qualunque negozio, deve prima di tutto fare una scelta, sia nel repertorio che nel modo di inscenarlo che nel pubblico cui rivolgersi”¹⁹, il teatro quindi non vende merce, ma quella luce, quella “rivelazione”²⁰ di cui Jones parlava, ed è per questo che autori come Clurman, Strasberg e Crawford, costituirono il Group

¹⁸ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 23.

¹⁹ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli editore Bologna, 1960, p. 19.

²⁰ *Ivi*, p. 13.

Theatre. Un gruppo che cercava di ovviare al problema dell'antologismo²¹ degli autori americani, alla ricerca di un repertorio impegnato politicamente e che riuscisse a rappresentare la contemporanea società americana. Il Group ricevette l'influenza della scuola russa che proponeva spettacoli frenetici, attraverso: sia la tournée effettuata dalla Compagnia del Teatro d'Arte di Mosca, sia dall'American Laboratory Theatre aperto in quegli anni e diretto da Rikard Boleslavskij e Marija Uspenskaja, che portarono in America il Metodo che subito venne assimilato dagli autori del nascente Group Theatre²².

Siamo negli anni della Grande Depressione del 1929, una crisi che aveva segnato le speranze degli americani, una crisi che comportò una sfiducia nelle istituzioni e nella gestione economica.

Gli anni Trenta del Novecento si trasformarono negli anni di grande fervore politico, iniziava a svilupparsi l'ideologia marxista che voleva promuovere un rinnovamento negli equilibri economici del paese, ma soprattutto mondiali.

Furono anche anni di speranza e di entusiasmo, il pubblico quindi necessitava di un teatro che potesse sostenere pensieri e movimenti politici, che si ponesse al servizio delle persone. Iniziarono a nascere tutta una serie di gruppi sperimentali impegnati teatralmente e politicamente e, tra questi, lo stesso Group Theatre. Il Group propone quello di cui il pubblico necessita, un'arte attiva socialmente.

La compagnia era animata dall'insoddisfazione verso le produzioni teatrali americane di quegli anni²³. Il Group divenne punto di riferimento per molte compagnie teatrali del tempo, aprì uno spazio nuovo, diede vita ad uno spiraglio di luce che portasse verso un teatro impegnato.

Questa situazione ebbe ripercussioni anche sul teatro, per la prima volta il governo statunitense finanziò un teatro, il Federal Theatre, che propose spettacoli brillanti non solo a Broadway ma in tutta l'America. L'obiettivo del

²¹ Problema che consiste nello scegliere un repertorio di opere classiche drammatiche della tradizione.

²² Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli editore Bologna, 1960, p. 20.

²³ D'Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni editore, 2002, p. 9.

Federal Theatre era quello di offrire lavoro ai professionisti di teatro disoccupati a seguito della Grande Depressione²⁴, e di inscenare la politica di quegli anni.

Il Group Theatre, però, non voleva essere un teatro politico, ma entrare nel mondo teatrale commerciale di Broadway, senza proporre tipici testi di intrattenimento, ma testi impegnati che rappresentassero i problemi sociali e dentro i quali il pubblico si potesse identificare. Scrive infatti Arthur Miller: “[...] non era solo l’eccellenza del corpo di attori, che a mio giudizio non è stata mai più eguagliata nel teatro americano, ma la sensazione di unità fra attori e audience”²⁵.

1.2 Gli obiettivi della compagnia: una esperienza di vita oltre che un esperimento teatrale

Il Group Theatre inizia così la sua avventura nello scenario americano. È una delle imprese teatrali più interessanti del Novecento poiché ha saputo prendere le debolezze dell’America di quegli anni, come la Grande Depressione, e le ha trasformate in opere di successo.

Il Group nasce da un comune senso di ribellione nei confronti del teatro americano di quegli anni²⁶. I suoi fondatori Harold Clurman, Lee Strasberg e Cheryl Crawford erano mossi da un comune senso di rinnovamento portato da delle compagnie europee venute in tournée in America.

Nel 1923, compagnie straniere come il Teatro d’arte di Mosca, quella di Max Reinhardt, il Vieux Colombier riscossero talmente successo da ispirare molti autori, come Richard Boleslavskij, che, affascinato dal successo che riscossero in America, decise di aprire l’American Laboratory Theatre, basando il proprio lavoro sul metodo stanislavskiano per la preparazione dell’attore. Boleslavskij e la sua collaboratrice Marija Uspenskaja, nonostante i grossi problemi finanziari che dovettero affrontare per continuare il loro progetto, furono in grado di

²⁴Voce: Rivista online Library of congress, *The WPA Federal Theatre Project, 1935 to 1939*. <https://www.loc.gov/collections/federal-theatre-project-1935-to-1939/articles-and-essays/wpa-federal-theatre-project/>

²⁵ D’Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*. Bulzoni editore, 2002, p. 10.

²⁶ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli editore Bologna, 1960, p. 24.

preparare molte delle personalità più interessanti del teatro degli anni Trenta e Quaranta del Novecento²⁷.

Contemporaneo al Group Theatre, e influenzato anche da quest'ultimo, sarà il movimento del teatro operaio degli anni Trenta. Iniziarono a formarsi tutta una serie di compagnie di sinistra che promuovevano attraverso le proprie opere tematiche politiche e incitavano alla ribellione delle masse. Mentre le compagnie operaie come la Workers Laboratory Theatre incitavano attraverso le loro rappresentazioni a votare, boicottare, o scioperare, altre compagnie come la

Alcuni autori come Eugene O'Neill, rappresentante dell'esperienza drammaturgica del Group Theatre, dal 1920 al 1929 diede vita a una serie di commedie per rappresentare al meglio la vaga inquietudine, il sentimento di angoscia e le la sete di esperienze dell'epoca³².

In questo clima di scontento e palpitazione, trova posto un nuovo gruppi di attori con l'obbiettivo di rinnovare il teatro americano di quegli anni impregnato di "Broadway commercialism" (commercialismo broadwaiano)³³ e destinato a influire su giovani che in quegli anni si stavano iniziando ad accostare al mondo della cultura, il Group Theatre.

Già a partire dal nome "Group", comprendiamo l'obbiettivo di questa esperienza teatrale. Il Group Theatre aveva come proposito quello di creare una fusione fra gli attori affinché la loro recitazione portasse ad un prodotto omogeneo. Nel Group gli attori vedevano la possibilità di continuare a perfezionare i loro mezzi di espressione e affinare le loro qualità tecniche fino ad entrare nei propri personaggi ed esprimere sul palco i loro sentimenti. Non una rappresentazione sterile, ma che trasmettesse qualcosa al suo spettatore.

Lo spettatore è un elemento fondamentale per le esperienze teatrali di questi anni. La scelta del copione dipende molto anche dal pubblico a cui si sta proponendo uno spettacolo, il copione cambia a seconda della platea che si ha dinanzi. Il pubblico è il primo attore, come afferma Clurman ne *La Regia Teatrale*, quest'ultimo è in grado di dare valore o sminuire una determinata opera. <<Quando il pubblico non c'è>>, disse Copeau, <<nemmeno gli attori ci sono>>.³⁴

I testi del Group, quindi, furono rivolti a dare dignità e importanza al proletariato, ceto sociale normalmente escluso dalle rappresentazioni di Broadway. Questo aspetto lo vedremo particolarmente espresso in una delle rappresentazioni della quarta stagione del Group: *Waiting for Lefty*.

³² *Ivi*, p. 26.

³³ Thames and Hudson, *Illustrated Encyclopaedia of World Theatre*, p. 126.

³⁴ Clurman H., *La regia teatrale*, Dino Audino Editore, 2015, p. 146.

Waiting for Lefty è un testo di Odets. Clifford Odets sarà uno degli autori più trattati dal Group Theatre per i suoi testi “impegnati”, ed è considerato uno dei portavoce americani del marxismo.

Waiting for Lefty è una commedia ad atto unico ispirata a uno sciopero dei tassisti svoltosi nel 1933. Lo spettacolo, con regia di Sanford Meisner e dallo stesso Odets, fu messo in scena al Longacre Theatre, una sala poco fuori Broadway, nell’aprile del 1935. La folla accolse lo spettacolo con grande partecipazione, descrive infatti Clurman:

“Dopo nemmeno due minuti il pubblico si sentì attratto dallo spettacolo come da un’irresistibile ondata. [...] Gli attori non recitavano più, ma venivano trascinati da questa inebriante comunicazione. [...] Pubblico e attori erano divenuti una cosa sola”³⁵

a tal punto che alla fine dello spettacolo, gli spettatori si sentivano talmente coinvolti nella rappresentazione che alla domanda finale “E allora, qual è la risposta?”, il pubblico rispose “Sciopero!”³⁶. Questo, mostrava l’efficacia del teatro come azione collettiva capace di smuovere le masse. Molti giovani trovano in *Waiting for Lefty* un grido di battaglia, si identificano con il protagonista, Lefty, un sindacalista rivoluzionario.

“*Lefty* inizia con una riunione sindacale dei tassisti; i membri stanno aspettando che il loro leader scomparso, chiamato Lefty, si presenti. Un capo sindacale corrotto si aggira ai margini del palcoscenico, fumando un sigaro e cercando di dissuadere i lavoratori dallo sciopero. Mentre i vari membri del sindacato discutono sulle ragioni dello sciopero, le vignette³⁷ mostrano la dura vita che bassi salari e lunghe ore creano per i tassisti e le loro sfortunate famiglie. La recita si fa sempre più intensa man mano che si sviluppano le scene di condizioni oltraggiose e ingiuste, e quando i conducenti sindacalisti apprendono alla fine della riunione che Lefty non verrà e che è stato ucciso, si alzano furiosi e chiedono uno sciopero, incoraggiando il pubblico a unirsi a loro”³⁸

³⁵ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli editore Bologna, 1960, p. 54.

³⁶ *Ivi*, p. 54.

³⁷ Le vignette teatrali sono piccoli sketch che compongono la rappresentazione.

³⁸ Article: di Sarah Guthu, *Waiting for Lefty by Clifford Odets (Looking Up at Down readings February 18-21)*

https://depts.washington.edu/depress/theater_arts productions_lefty.shtml

Traduzione di: “*Lefty* begins at a union meeting of taxi drivers; the members are waiting for their missing leader, the aptly-named Lefty, to show up. A corrupt union boss lurks at the edges of the stage, smoking a cigar, and trying to dissuade the workers from striking. As various members of the union argue about their reasons for striking, vignettes show the

come si mostra nell'immagine che segue:



Figura 3: *Waiting for Lefty*, Group Theatre 1935.

Lefty divenne rapidamente un simbolo della rivoluzione proletaria e fu messo in scena in tutto il paese. Lo spettacolo era nuovo, eccitante, fece impazzire il pubblico e catturò la sensazione degli anni '30 che qualcosa doveva essere fatto³⁹.

“*Lefty* shows how socially conscious theatre was seen as a powerful force in shaping American public opinion, or perhaps in illustrating tensions already present”⁴⁰.

Waiting for Lefty è una descrizione allegorica della società americana negli anni della crisi, e funziona proprio perché è in grado di dar voce alle necessità sociali del tempo. Nella rappresentazione quindi, si parla di uno sciopero di taxi, ma in

hard life that low wages and long hours create for taxi drivers and their unfortunate families. The play builds to a fever pitch as the scenes of outrageous and unfair conditions build, and when the unionized drivers learn at the end of the play that Lefty isn't coming and has been killed, they rise up in anger and call for a strike, encouraging the audience to join them”.

³⁹ Selena Voelker, *The Power of Art and the Fear of Labor: Seattle's Production of Waiting for Lefty in 1936*.

<<https://depts.washington.edu/depress/seattle_waiting_for_lefty.shtml>>

Traduzione di: “Lefty quickly became a symbol of the proletarian revolution and was staged across the country. The play was new, it was exciting, it sent audiences into a “frenzy,” and it captured the feeling of the 1930s that something needed to be done”.

⁴⁰ Di Selena Voelker, *The Power of Art and the Fear of Labor: Seattle's Production of Waiting for Lefty in 1936*.

<<https://depts.washington.edu/depress/seattle_waiting_for_lefty.shtml>>

Traduzione: Lefty mostra come il teatro socialmente consapevole è stato visto come una forza potente nel plasmare l'opinione pubblica americana, o forse nell'illustrare le tensioni già presenti.

realtà si tratta delle nostre vite: “Our youth had found its voice. [...] strike for greater dignity, strike for a bolder humanity, strike for the full stature of man.”⁴¹.

Un altro spettacolo particolarmente rappresentativo di questi anni che mostra, allo stesso modo di *Waiting for Lefty*, le angosce e preoccupazioni del proletariato, quella parte di popolazione zittita dal potere, alla ricerca di una condizione di vita migliore, che la soddisfi, che le permetta di ascendere socialmente anche andando contro i propri desideri, è *Golden Boy*.

Golden Boy (*Il ragazzo d'oro*), è un'opera dello stesso Odets che debuttò al 1937 al Belasco Theatre.

L'opera racconta la storia di un ragazzo, Joe Bonaparte che per sensibilità e gusti vorrebbe diventare un violinista ma alla fine per non deludere le aspettative sociali diventerà pugile. L'azione ruota attorno alla lotta di Joe tra una vita di soddisfazione come musicista o la fama e la fortuna da trovare sul ring:



Figura 4: *Golden Boy*, [Scene at the Bonaparte's home in *Golden Boy*.] 1937. Museum of the City of New York, Digital Collection (NYPL).

⁴¹ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 139.
Traduzione: La nostra gioventù aveva trovato la sua voce. [...] sciopero per una maggiore dignità, sciopero per un'umanità più audace, sciopero per l'uomo.

Il sogno di diventare un pugile di successo non può verificarsi senza il grave rischio di perdere il primo, quello di diventare un musicista.

L'opera spacca la critica poiché il mito del campione sportivo è una grande leggenda americana ed inoltre il dramma che vede come protagonista le angosce di un singolo personaggio centrale nella rappresentazione, è molto più apprezzato dal pubblico rispetto allo spettacolo che vede come protagonisti un gruppo di persone, come è accaduto per *Waiting for Lefty*, poiché permette una maggiore identificazione personale⁴².

E mentre molti lo apprezzeranno per aver posto al centro della rappresentazione il dramma del singolo, altri lo criticheranno per il messaggio finale. Alla fine, Joe Bonaparte, protagonista dell'opera, si suicida a causa dei suoi rimorsi personali, ma come notano i critici teatrali, se accetta senza particolari rimorsi di rinunciare al violino per diventare un pugile, vuol dire che probabilmente la sua vocazione non era poi così forte, o magari, non era così bravo da riuscire a puntare al successo ed è per questo che ha deciso di rinunciare⁴³, quindi questo non giustificherebbe il suicidio finale.

L'opera probabilmente, rappresenta la lotta che Odets stesso affrontò. Mentre Odets è diviso tra Hollywood e la scena teatrale di New York, Joe è diviso tra

l'alta pressione, il business dei soldi della boxe e il suo sogno di diventare un violinista. La lotta di Odets, quella del suo personaggio Joe Bonaparte, non è altro che l'immagine di una porzione di società, quella del proletariato, che vuole emergere e mostrare le proprie qualità senza dover rinunciare ai propri sogni e desideri.

Le opere scelte dal Group Theatre mostrano uno spaccato della società americana degli anni Trenta ed i suoi personaggi ridonano voce al proletariato e permettono allo spettatore di identificarsi e sentirsi parte della rappresentazione. Il Group Theatre, con in testa Clurman, va alla ricerca di testi che siano in linea con il presente, di un testo che ponga al centro l'attualità con un'anima realistica.

Anche il periodo storico, oltre al pubblico a cui indirizzarsi, è un elemento che va preso in considerazione, come anche la compagnia di attori che mette in scena quello spettacolo. La scelta dell'attore è molto importante poiché alle volte si sceglie un copione per la bravura dell'attore nell'interpretare un determinato personaggio: "Per essere dei buoni registi basta saper scegliere dei buoni copioni e scritturare buoni attori"⁴⁴, scritturando dei buoni attori, il regista già comincia a dare una interpretazione al testo. Le piccole compagnie, come lo stesso Group Theatre, a quei tempi contavano davvero pochi attori, al contrario delle grandi compagnie come la Royal National Theatre, la Royal Shakespeare Company o anche il Teatro d'Arte di Mosca, che contano dai settanta ai cento attori. Più il numero di attori è elevato e più c'è possibilità di rappresentare ogni tipo di copione:

"Nel vedere la Royale Shakespeare Company mettere in scena, nel giro di pochi mesi, prima *Sogno di una notte di mezza estate* [...] e poi *I nemici* [...], non ho potuto far altro che constatare, per l'ennesima volta, che una compagnia stabile è in grado di abbracciare un'impressionante varietà di stili. Gli attori di una compagnia stabile si valorizzano vicendevolmente."⁴⁵

Il teatro americano però è principalmente sprovvisto di compagnie stabili e gli attori tendono a lavorare a chiamata, ovvero per ogni produzione artistica si tende a chiamare un cast di attori diverso. La scelta dell'attore ricade sempre

⁴⁴ Clurman H., *La regia teatrale. Il libro del fondatore del Group Theatre*, Dino Audino Editore, 2015, p. 66.

⁴⁵ *Ivi*, p. 66

sulla fama di quest'ultimo. A Broadway si tende a scegliere sempre un gruppo composto da attori con cui si abbia già lavorato o comunque si sceglie un attore che il regista abbia apprezzato da spettatore⁴⁶. Costruire una compagnia stabile di attori è un passo importante per il teatro di Broadway, poiché non solo pone il teatro americano al pari di quello europeo, ma soprattutto permette di eliminare quel terribile problema dei casting a cui venivano sottoposti gli attori. “In alcuni (e spiacevoli) casi gli attori sono costretti a leggere il copione all'impronta, senza cioè aver avuto la possibilità di sfogliarlo e di riflettere sulla parte per cui sono stati contattati. Si tratta di una pratica stupida e vergognosa.”⁴⁷, un metodo che non permette all'attore di esprimere sé stesso e le proprie capacità. La nascita di compagnie stabili, quindi, permette al gruppo di attori di continuare a perfezionarsi e raggiungere tutti lo stesso livello recitativo.

Anche il regista nel teatro americano ha un ruolo molto importante a tal punto che viene definito “teatro del regista”⁴⁸. Mentre nel teatro europeo a dominare è la figura dell'attore, nel teatro americano il perno centrale è proprio il regista. Il regista è colui che coordina la messinscena di un testo, colui che, insieme all'autore, sceglie gli attori per una rappresentazione, è colui che riesce a coordinare luci, costumi, scenografie. Il regista rappresenta una guida per il corpo attori, è colui che permette di dare la giusta importanza ad ogni membro della compagnia per farlo sentire ancora più parte della grande famiglia del teatro, “perché solo una regia esperta può evitare che sulla scena trionfi l'esibizionismo”⁴⁹. Il regista ha anche il compito di scegliere il copione da mettere in scena, considerando il gusto del pubblico e quali sensazioni dovrebbe avvertire da questo testo, il motivo drammatico, l'intreccio del testo e i personaggi, che sono gli strumenti per raggiungere tale risultato.⁵⁰

Per i registi europei il discorso è diverso poiché, se non si ha a disposizione un nuovo copione, se ne riutilizza uno della tradizione teatrale del passato. A Broadway invece, al contrario, si tende a non preferire un copione che fa parte del repertorio passato, ma una vivida rappresentazione del tempo presente. Nessuno è ancora riuscito a stabilire quali siano i requisiti, i canoni per un

⁴⁶ *Ivi*, p. 67.

⁴⁷ *Ivi*, p. 68.

⁴⁸ *Ivi*, p. 10.

⁴⁹ *Ivi*, p. 18.

⁵⁰ *Ivi*, p. 35.

copione di successo, vedremo anche le problematiche che affronterà il Group Theatre fra la critica ed il pubblico, ma i registi americani si porranno come obiettivo quello di mostrare le angosce della loro attualità.

Un altro elemento rappresentativo della tradizione del Group Theatre, oltre alla scelta del copione e alla possibilità di inscenare personaggi che rappresentassero il proletariato, è la creazione di un gruppo di attori, che vada oltre il palcoscenico



Figura 6: Gruppo di attori del Group Theatre, Digital Collection (NYPL).

e prosegue nella vita. Il Group è riuscito a costruire un gruppo di amici appassionati di teatro, e questo ha contribuito alla forza del gruppo stesso che è riuscito a sopravvivere alle varie difficoltà che la compagnia ha dovuto affrontare. Il Group è riuscito a creare un sentimento collettivo, un “vivere insieme” oltre che “lavorare assieme”.

Il Group è la prima compagnia che restituisce la giusta dignità al mestiere dell’attore, non più come mero esecutore, ma come portatore di vita. L’attore, in scena, riesce a dare vita al proprio personaggio grazie all’accurato training proposto per l’attore e la cura nei confronti di questa arte antica che è la recitazione. Il teatro stava perdendo questo perno importantissimo, il rispetto verso l’attore, cadendo in sterili cliché interpretativi. <<Rispetto per gli attori>>

significa restituire agli interpreti la possibilità di sperimentare nuove forme espressive che li avvicinassero ad una verità emotiva⁵¹.

L'elemento che mantenne vivo il gruppo fu l'assenza di una star, tutti gli attori avevano pari dignità; infatti, venne eliminata la paga secondo ruolo, ma tutti ricevevano lo stesso compenso. Questo permise agli attori di non sentirsi né superiori, né inferiori ai propri colleghi, contribuendo a rafforzare la compattezza del gruppo. L'unione tra i membri della compagnia permetteva anche una omogeneità nella rappresentazione, come se gli attori rappresentassero le membra di un corpo scenico, che solo muovendosi simultaneamente potessero creare un prodotto armonioso.

Il secondo elemento fu la qualità della recitazione dei membri della compagnia che eseguivano un preciso training ad opera di Strasberg.

Gli attori che entravano nel gruppo sceglievano di aderire a due principi fondamentali, il primo è la formazione dell'attore in quanto individuo, portando, quindi, ad una conoscenza interiore da parte dell'attore ed una consapevolezza maggiore del suo ruolo in scena. Il secondo principio invece, includeva lo sviluppo dell'attore come tecnico di recitazione, per giungere ad una comune ed omogenea interpretazione dei testi.

Come si evince dall'articolo *About the Group Theatre*, pubblicato nel Dicembre del 1997: "If the actors had relationships off-stage, then the relationships on stage would not only seem, but be more "real." As the members of the ensemble grew to know each other, this familiarity was successfully reflected in their work"⁵².

Se gli attori sono in grado di essere amici anche al di fuori della compagnia, allora la loro recitazione risulterà ancora più veritiera. Più cresce la familiarità

⁵¹ D'Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni Editori, 2002, p. 9.

⁵² Portale televisivo: American Masters, *Broadway's Dreamers: The Legacy of the Group Theatre*.

Da: <<<https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/group-theatre-about-the-group-theatre/622/>>>

Traduzione: Se gli attori avevano relazioni fuori dal palcoscenico, allora le relazioni sul palco non solo sarebbero sembrate, ma sarebbero state più "reali." Man mano che i membri del l'ensemble si conoscevano meglio, questa familiarità si rifletteva con successo nel loro lavoro.

fra di loro e più si riflette nel loro lavoro. Ed il Group già a partire dal nome sottolinea questo aspetto, “Group Theatre” ovvero un “Gruppo Teatro”, un gruppo di attori che vogliono accrescere la propria relazione personale anche al di fuori della compagnia, restituendo l’immagine di compagnia come famiglia, compagnia teatrale come luogo in cui condividere gioie e dolori della vita. Un luogo in cui crescere e perfezionarsi, grazie anche alla preparazione a cui veniva sottoposto l’attore durante le prove: “In realtà si trattava di qualcosa in più di semplici prove, Strasberg stava costruendo una compagnia che parlasse un linguaggio espressivo comune”⁵³.

Il Group quindi, si pone obiettivi di vita, prima che artistici, una compagnia che lavorerà molto sulla qualità umana dei suoi membri e poi passerà a quella artistica. Un gruppo che non si pone limitazioni, ma che anzi, al contrario, cercherà di superare tutti i limiti delle scene di Broadway, alla ricerca di una nuova espressione artistica che sia anche riflesso della realtà che li circonda.

1.3 I fondatori del Group Theatre

Il Group Theatre nacque in un clima di insoddisfazione e disincanto politico da parte del pubblico americano, erano gli anni del crollo della Borsa di Wall Street, l’ascesa al potere di Roosevelt e l’espansione del marxismo in America. Questi stessi sentimenti spronarono Harold Clurman e Lee Strasberg e la Cheryl Crawford a preparare una esperienza teatrale destinata a cambiare le sorti del teatro americano.



Figura 7: Lee Strasberg, Harold Clurman, Cheryl Crawford.
Image as published in *Real Life Drama: The Group Theatre and America, 1931-1941*, (1990) by Wendy Smith.

⁵³ D’Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni Editore, 2002, p. 31.

“Il bagaglio culturale internazionale di Clurman, [...] le ricerche nei laboratori teatrali di Strasberg e l’entusiasmo della Crawford [...]”⁵⁴, portarono all’esplosione di uno dei fenomeni teatrali più attenti al mondo presente, capace di rappresentare con cura la realtà che lo circonda, proponendo, quindi, una rottura con il mercato di Broadway fatto di musical elettrizzanti e di opere impregnate di ottimismo ma lontane dalla realtà americana di quei tempi, fatta al contrario, di disillusione e disincanto a causa della difficile situazione economica e politica che l’America stava affrontando.

Harold Clurman nacque a New York, precisamente nel Lower East Side, un quartiere di Manhattan, il 18 settembre 1901. Studiò alla Columbia University di New York⁵⁵. Figlio di immigrati russi di fede ebraica, il padre medico, non esitò ad appoggiare la sua inclinazione verso l’arte e fu per questo che successivamente lo inviò a studiare in Francia alla Sorbonne, dove ricevette la laurea nel 1923⁵⁶. Clurman fu profondamente influenzato dall’esperienza parigina che lo formò sia come regista, ma soprattutto come drammaturgo. Visitò spesso, in quegli anni, la libreria Shakespeare and Company dove leggeva testi di Joyce ed Hemingway, assisteva ai concerti dei più grandi musicisti russi degli anni Venti, ammirava i dipinti di Picasso, Matisse e Duchamp. Ma l’esperienza che più lo plasmò fu l’incontro con Jacques Copeau, restando particolarmente affascinato dalla preparazione a cui il regista sottoponeva i suoi attori al Vieux Colombier. L’esperienza con Copeau, la sua attenta formazione dell’attore, furono essenziali nel suo lavoro con il Group Theatre. Nel 1923 a Parigi ha assistito al passaggio del Teatro d’Arte di Mosca, e si rese conto che il teatro come finzione scenica, come rappresentazione di eventi romanzati, non funzionava più come un tempo, il pubblico voleva vedere rappresentate in scena le vicende del presente, c’era quindi bisogno di un fenomeno nuovo che rappresentasse la realtà del tempo, senza filtri, poiché: “Una rappresentazione teatrale mancante del rapporto con la società civile era incompleta, non poteva

⁵⁴ Clericuzio A., *Il Teatro americano del Novecento*, Carocci Editore, 2017, p. 27.

⁵⁵ Clurman H., *American theatrical director and drama critic*, Encyclopaedia Britannica, Sep 14, 2024.

<<<https://www.britannica.com/biography/Harold-Clurman>>>

⁵⁶ D’Amora M., *Respect for actors*. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano. Bulzoni editore, 2002, p. 17.

esserci spettacolo che nel suo svolgersi non riflettesse il mondo reale”⁵⁷. Gli spettatori volevano quindi, un teatro che fosse quindi impegnato e che si proponesse di mettere in scena non i drammi del passato ma quelli del presente.

A seguito dell’esperienza a Parigi, Clurman assieme a Copland, un ragazzo e amico che aveva frequentato con lui l’Università a Parigi, accompagnano Nadia Boulanger, direttrice d’orchestra e compositrice francese: “[...] on her first walk up the Great White Way⁵⁸. [...] and not without a certain pride I asked: ‘What do you think of it?’ ‘It’s *extra-ordinaire*, but not very *raffinated*’ she answered. [...] We didn’t think of Broadway’s lack of refinement”⁵⁹. L’incontro con la Boulanger è essenziale per comprendere la situazione del teatro americano di quegli anni, opere poco raffinate, ma ricche di movimento e frenesia, e questa mancanza di eleganza e stile in secondo piano rispetto all’energia che il teatro americano trasmetteva, come afferma lo stesso Clurman: “The characteristic feature of the period [...] was its energy”⁶⁰.

Clurman ha sempre avuto una predisposizione al teatro sin da bambino e racconta nel suo libro che all’età di sei anni:

“[...] when I had been taken to see Jacob Adler in *Uriel Acosta* at the Grand Street Theatre, I had a passionate inclination toward theatre. [...] Between the ages of twelve and sixteen I had organized various neighbourhood theatrical ventures, for which I wrote, acted, and directed plays. Between the ages of six and twelve I had attended the theatres of the East Side [...]. For the immigrants in the early years of the century the theatre was one center of social intercourse. Here the problems of their life, past and present, could be given a voice”⁶¹.

⁵⁷ D’Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*. Bulzoni editore, 2002, p. 18.

⁵⁸ Era il nome che veniva utilizzato nel mondo dello spettacolo per far riferimento a Broadway.

⁵⁹ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 2-3. Traduzione: “Nadia Boulanger [...] nella sua prima passeggiata sulla Grande Via Bianca. [...] e non senza un certo orgoglio ho chiesto: 'Che ne pensi?' 'È straordinario, ma non molto raffinato' ha risposto. [...] Non abbiamo pensato alla mancanza di raffinatezza di Broadway”

⁶⁰ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 3.

⁶¹ *Ibidem*, p. 4.

Traduzione: “quando mi portarono a vedere Jacob Adler in *Uriel Acosta* al Grand Street Theatre, avevo una passione per il teatro. [...] Tra i dodici e sedici anni avevo organizzato varie iniziative teatrali di quartiere, per le quali scrivevo, recitavo e dirigevo spettacoli. Tra i sei e i dodici anni avevo frequentato i teatri dell’East Side [...]. Per gli immigrati, nei primi

Sin dalla giovane età si interessava all'arte teatrale, scriveva, recitava e dirigeva commedie per tutto il vicinato. Il teatro di quegli anni fu per lui grande fonte di ispirazione e pose le basi per il suo pensiero teatrale, destinato a consumarsi nell'esperienza del Group Theatre pochi anni dopo.

Ritornò a New York nel 1924 con l'intenzione di cercare un lavoro, e inizialmente trovò lavoro presso case editrici americane, ma un piccolo avvenimento cambiò la sua vita. Scrisse infatti, Clurman: “[...] one day, during a rather routine interview with Brock Pemberton, as I looked around and noted a pile of play scripts on his desk, I said to myself: ‘I guess this is where I want to work. *In the theatre.*”⁶² Giunge alla consapevolezza di voler far carriera nel mondo del teatro e tra luglio e ottobre di quello stesso anno, iniziò a leggere tutti i libri sull'argomento, rimanendo particolarmente colpito da *On the art of Theatre* di Gordon Craig⁶³, che si mostra come: “una vera e propria porta del teatro d'accesso al Moderno”⁶⁴.

Nonostante le sue esperienze come direttore artistico ai tempi dell'Università, il suo primo ingresso nel teatro professionale lo avrà con i Provincetown Players, facendo da comparsa nell'opera di *The Saint* di Stark Young⁶⁵. L'esperienza però non lo colpì particolarmente, e neppure la regia di Robert Edmond Jones e Stark Young, affermava infatti: “I did not know anything about direction then, but their work on this production seemed vague and slightly amateurish”⁶⁶, il lavoro dei due registi non lo accattivò particolarmente poiché la direzione artistica sembrava senza una linea guida, quasi ad apparire amatoriale.

anni del secolo, il teatro era un centro di interazione sociale. Qui i problemi della loro vita, passato e presente, potevano avere una voce”

⁶² Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 6.

Traduzione: [...] un giorno, durante un'intervista piuttosto ordinaria con Brock Pemberton, mentre mi guardavo intorno e notavo una pila di copioni sulla sua scrivania, mi sono detto: Immagino che questo sia il posto in cui voglio lavorare. Nel teatro.

⁶³ D'Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*. Bulzoni editore, 2002, p. 18.

⁶⁴ Mango L., *I manoscritti di The Art of the Theatre di Edward Gordon Craig*, Acting Archives Essays, Aprile 2011, p. 2.

⁶⁵ D'Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*. Bulzoni editore, 2002, p. 19.

⁶⁶ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 7.

Traduzione: Non sapevo nulla della regia allora, ma il loro lavoro su questa produzione sembrava vago e leggermente amatoriale

Conclusa l'esperienza con i Provincetown Players, provò duramente ad entrare nel Guild Theatre. Riuscì ad ottenere ciò che desiderava grazie ad un'intervista a Miss Helburn, che lo propose come assistente di Philip Loeb allora stage manager e direttore dei provini del Guild, ma: "Loeb had been very unfavourably impressed by me [...] He told Miss Helburn he wouldn't have me as his assistant. But I persisted"⁶⁷, la sua insistenza e persistenza, lo portarono ad ottenere un ruolo in *Caesar and Cleopatra*.

Grazie al suo amico Copland incontrò Sanford Meisner, un attore di origine ungherese. I due sin da subito entrarono in sintonia e Meisner lo invitò per il suo primo spettacolo in un ruolo di primo piano in *Così è se vi pare* di Pirandello. Ma mentre la rappresentazione andava avanti, lui rimaneva particolarmente colpito da un altro attore: "He was very short, intense looking with skin drawn tightly over a wide brow. He spoke with a foreign accent [...] he did not seem like an actor, so something disagreeable though effective resulted from his performance"⁶⁸, non era particolarmente bello, quasi non sembrava un attore, ma quel qualcosa di sgradevole rendeva viva la sua performance, sta parlando di Lee Strasberg.

Strasberg e Clurman strinsero rapporti di amicizia durante una rappresentazione di *Garrick Gaieties* del 1925. Lo spettacolo rappresentava i vari aspetti della vita newyorkese: "Billed as a 'musical revue with sketches', the show began as a fundraiser for the Theatre Guild, taking aim at various aspects of life in New York City"⁶⁹. Strasberg fu scelto per prendere parte a questi sketches, mentre a Clurman toccò la parte di stage – manager. Scriveva, infatti, Clurman:

"From the time of the *Garrick Gaieties* and my meeting with Strasberg my study and observation of theatre practice grew more systemic. [...] What I insisted on at first

⁶⁷ *Ivi*, p. 9.

Traduzione: Loeb era stato molto sfavorevolmente impressionato da me. [...] Ha detto alla signorina Helburn che non mi avrebbe mai voluto come suo assistente. Ma ho persistito.

⁶⁸ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 9.

Traduzione: "Era molto basso, sguardo intenso con la pelle tirata strettamente sopra una fronte larga. Parlava con un accento straniero [...] non sembrava un attore; quindi, qualcosa di sgradevole ma efficace è risultato dalla sua performance".

⁶⁹ Article online on Rogers and Hammerstein's site, *1925 Broadway*

<https://rodgersandhammerstein.com/production/the-garrick-gaieties/1925-broadway/>

Traduzione: Pubblicizzato come "una rivista musicale con schizzi", lo spettacolo è iniziato come una raccolta di fondi per il Theatre Guild, prendendo in considerazione vari aspetti della vita a New York City.

was an elaboration of Strasberg's point of view – a point of view not original with him, of course, but one which he had made convincing to me.”⁷⁰

L'incontro con Strasberg rappresentò per Clurman un momento di crescita sia professionale che tecnica. Strasberg gli suggerì una nuova maniera di guardare all'arte teatrale, un nuovo metodo originale che lo convinse sempre di più di un bisogno di rinnovamento nel teatro americano.

Nell'anno 1926 ci fu una nuova rappresentazione di *Garrick Gaieties*, ma Clurman non volle lavorare a questo progetto, così che il ruolo di stage – manager passò a Strasberg. Clurman aveva conservato del denaro e decise di andare con il suo amico Copland all'estero.

“That summer I visited Zurich, to attend an international modern music festival, and I stopped to see some plays and theatres in Munich. [...]. We spent the summer in Guethary [...] where I read more books on the theatre, wrote some articles, and studied Werfel's play *Juarez and Maximilian*, which I knew the Guild was to produce the next season. [...] I cut my trip short and returned to Fifty-second Street”⁷¹.

Dopo aver visitato Zurigo, ritornò in America, e lì, Clurman, fu ingaggiato per una piccola parte in *Juarez e Maximilian*, ma a detta sua: “The result, as a whole, was thoroughly undistinguished. [...]; yet all together they produced a dud”.⁷² Lo spettacolo fu un disastro, buoni attori ma nessuna distinzione fra una parte e l'altra, tutti recitavano allo stesso modo, come se non ci fosse una vera e propria caratterizzazione del personaggio. E una delle voci che si trovava in accordo con lui fu quella di Cheryl Crawford: “The ear I found most attentive to my conversation was that of Cheryl Crawford”⁷³, futura fondatrice del Group assieme a Clurman e Strasberg.

⁷⁰ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 12.

Traduzione: Dal tempo della *Garrick Gaieties* e del mio incontro con Strasberg il mio studio e la mia osservazione della pratica teatrale sono diventati più sistematici. [...] Quello su cui ho insistito in un primo momento è stata una elaborazione del punto di vista di Strasberg - un punto di vista non originale come lui, naturalmente, ma un punto di vista che mi aveva convinto.

⁷¹ *Ivi*, p. 13.

Traduzione: Tagliai a corto il mio viaggio e tornai alla Cinquantaduesima Strada.

⁷² *Ivi*, p. 13.

Traduzione: Il risultato, nel suo complesso, è stato completamente senza risalto. [...] ; ma tutti insieme hanno prodotto un disastro.

⁷³ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 13.

Traduzione: L'orecchio che ho trovato più attento alla mia conversazione è stato quello di Cheryl Crawford.

In questo momento della sua vita accaddero due avvenimenti importanti: “I went downtown to see Lee Strasberg rehearse his amateurs at the Chrystie Street Settlement. [...] he was following a method that he had been taught at the American Laboratory Theatre. I watched with keen interest”⁷⁴. Il primo fu dunque la scoperta del Metodo utilizzato da Strasberg, una chiave in grado di sbloccare ogni attore desideroso di superare i propri limiti recitativi. Ed il secondo: “was my enrollment in a course for directors given by Boleslavsky at the Laboratory Theatre. [...] Another thing that happened at the Laboratory Theatre [...] was my meeting with my future wife, Stella Adler”⁷⁵, donna con la quale condivise non solo la sua passione, ma anche la sua vita, “figlia di un noto attore del teatro yiddish [...]. Il teatro delle comunità ebraiche di New York presentava a Clurman un esempio di quella connessione fra vita sociale e artistica cui egli anelava come vera espressione drammaturgica dell’epoca”⁷⁶.

Successivamente, affermò Clurman:

“While I was following the usual path of minor workers in the theatre [...] I answered the call of a real estate man, Sydney Ross by name, who was thinking of going into theatrical production [...]. Mr. Ross one day asked me point – blank what I would like to do. ‘I have a plan,’ I answered. ‘I will return here tomorrow with a friend and we will present our plan’”⁷⁷

Clurman era pronto a presentare la sua idea nuova di teatro, elaborata anche grazie all’amico Strasberg. I due stavano ponendo le basi per una delle esperienze teatrali che avrebbe cambiato gli assetti del teatro commerciale americano. Mancava però, un testo, che potesse rappresentare la loro idea rivoluzionaria di teatro. Iniziarono così a pensare ad uno spettacolo che potesse

⁷⁴ *Ivi*, p. 14.

Traduzione: Sono andato in centro per vedere Lee Strasberg provare i suoi dilettanti al Chrystie Street Settlement. [...] seguiva un metodo che gli era stato insegnato all’American Laboratory Theatre. Lo osservai con vivo interesse.

⁷⁵ *Ivi*, p. 14-15.

Traduzione: Era la mia iscrizione a un corso per registi tenuto da Boleslavsky al Laboratory Theatre. [...] Un’altra cosa che è successa al Laboratory Theatre [...] è stato il mio incontro con la mia futura moglie, Stella Adler.

⁷⁶ Clericuzio A., *Il teatro americano del Novecento*, Carocci Editore, 2017, p. 28.

⁷⁷ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 20.

Traduzione: Mentre seguivo il solito percorso dei lavoratori minori nel teatro [...] ho risposto alla chiamata di un agente immobiliare, Sydney Ross per nome, che stava pensando di entrare nella produzione teatrale [...]. Mr. Ross un giorno mi ha chiesto punto - a colpo d’occhio quello che avrei voluto fare. ‘Ho un piano,’ ho risposto. ‘Tornerò qui domani con un amico e presenteremo il nostro piano’.

andare incontro alle loro esigenze e tempo dopo: “We would find a play, rehearse it, and show it to him. [...] It was called *New Year's Eve*, a morality play about contemporary America”⁷⁸. Scelsero come testo da cui partire un testo di Waldo Frank, che si dimostrò più costoso del dovuto: “He was still interested, however, if we had an alternate, less expensive plan”⁷⁹, allora decisero di cambiare rotta e di dirigersi verso un nuovo testo del poeta Padraic Colum, *Balloon*. Ma: “After six weeks we gave a run-through for an invited audience”⁸⁰, ma nemmeno questa rappresentazione promise al gruppo di avere una garanzia economica per continuare a fare teatro.

In quegli stessi anni il Guild Theatre mise in scena *Red Rust* con direzione artistica di Herbert Biberman, Cheryl Crawford e Harold Clurman. Lo spettacolo fu un successo ma non promise una stabilità al Guild. Come affermò lo stesso Clurman: “The value of the *Rest Rust* episode for me was that it provided me my first managerial training, that it helped keep me in contact with the actors [...] and that through it I got to know Cheryl Crawford”⁸¹, ed aggiunse che: “It was Cheryl Crawford who now urged me to prepare for the future by seeking actors who might be selected for our permanent company”⁸².

Cheryl Crawford, una delle personalità più brillanti dell'epoca, nacque nel 1902 ad Akron nell'Ohio. Sin da giovanissima mostrò una attitudine verso il teatro, in particolar modo come scrittrice di brevi rappresentazioni teatrali, infatti: “She loved telling creative stories to the neighborhood children and their parents”⁸³. Iniziò ad appassionarsi al teatro recitando dei piccoli ruoli in delle rappresentazioni scolastiche come: “her performance of Lady Macbeth's

⁷⁸Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 20.

Traduzione: Trovammo uno spettacolo, lo provammo e glielo mostrammo. [...] Si chiamava *New Year's Eve*, un'opera morale sull'America contemporanea.

⁷⁹ *Ivi*, p. 22.

Traduzione: Era ancora interessato, tuttavia, se avessimo un piano alternativo, meno costoso.

⁸⁰ *Ivi*, p. 22.

Traduzione: Dopo sei settimane abbiamo fatto una replica per un pubblico invitato.

⁸¹ *Ivi* p. 24.

Traduzione: Il valore dell'episodio di *Rest Rust* per me è stato che mi ha fornito la mia prima formazione manageriale, che mi ha aiutato a mantenere i contatti con gli attori [...] e che attraverso esso ho conosciuto Cheryl Crawford.

⁸² *Ivi*, p. 28.

Traduzione: Fu Cheryl Crawford che mi spinse a prepararmi per il futuro cercando attori che avrebbero potuto essere selezionati per la nostra società permanente.

⁸³ Rogers K., *Cheryl Crawford: Broadway's Unsung Hero or Method's Martyr*. New England Theatre Journal Volume 24 (2013), p. 34.

sleepwalking scene”⁸⁴, ma il suo vero primo approccio al teatro lo ebbe al College, lì

“began her formal acting career while at Smith College, when she became involved with Smith College Dramatic Association. [...] It was at Smith that she began to hone her skills as a producer and director, choosing challenging material that she staged in innovative, yet effective ways with great success”⁸⁵.

Fu qui che iniziò a mostrare la sua attitudine verso la regia e la direzione artistica degli spettacoli, donando sempre quel tocco di originalità ad ogni sua rappresentazione. A seguito, “her junior and senior years, Crawford spent the summer at Cape Cod, working with the Provincetown Players, learning much about the profession”⁸⁶. Dopo questa esperienza: “she returned to Smith for her senior year [...], she graduated *cum laude* and finished her academic career”⁸⁷.

Dopo la laurea si immerse nel mondo teatrale, ed iniziò a lavorare per il Guild Theatre “Crawford interviewed for the Theatre Guild’s newly created acting school”⁸⁸, credeva che questa potesse essere una buona opportunità per entrare in contatto con le scene americane, visto che considerava il Guild “the best group”⁸⁹ di quegli anni. Dopo l’esperienza alla scuola di recitazione del Guild, iniziò a ricercare un nuovo lavoro, avendo dimostrato buone doti di attrice: “she had proven herself to be a capable actress” ma “she initially hoped to find professional work as a stage manager [...] no producer seemed interested in a female stage manager. [...] Females were actresses or nothing”⁹⁰. Grazie alla sua

⁸⁴ *Ivi*, p. 34.

Traduzione: la sua performance della scena del sonnambulismo di Lady Macbeth.

⁸⁵ *Ivi*, p. 35.

Traduzione: Ha iniziato la sua carriera di attrice allo Smith College, ed ha iniziato ad essere coinvolta nella Smith College Dramatic Association Fu alla Smith che iniziò a perfezionare le sue capacità di produttrice e regista, scegliendo materiali impegnativi che mise in scena in modi innovativi ma efficaci con grande successo.

⁸⁶ *Ibidem*.

Traduzione: Tra gli anni scolastici junior e senior, Crawford trascorse l'estate a Cape Cod, lavorando con i Provincetown Players, imparando molto sulla professione.

⁸⁷ *Ibidem*.

Traduzione: Ritorna alla Smith per il suo ultimo anno [...], si laurea con lode e finisce la sua carriera accademica.

⁸⁸ *Ibidem*.

Traduzione: Crawford fece il colloquio per la nuova scuola di recitazione creata dal Theatre Guild.

⁸⁹ *Ibidem*.

Traduzione: il miglior gruppo.

⁹⁰ *Ivi*, p. 36.

caparbieta: “she convinced Helburn to hire her as a third assistant stage manager as well”⁹¹. Lavorò per diversi anni con il Guild Theatre e fu proprio qui che incontrò Harold Clurman e Lee Strasberg con i quali iniziò a credere nell’idea di un nuovo gruppo che cambiasse le regole del teatro americano, il Group Theatre. “For a short time, Crawford was able to work simultaneously with the emerging Group Theatre and maintain her position with the Theatre Guild. However, under the pressure of both sides to make a choice, Crawford resigned her position with the Guild”⁹².

Accanto a Harold Clurman e Cheryl Crawford, essenziale alla fondazione del Group Theatre fu Lee Strasberg che si occupò della formazione degli attori della compagnia.

Israel Lee Strasberg, nasce a Budzanow (attuale Budanov) nel 1901⁹³. Giunge in America all’età di sette anni e forma la sua cultura teatrale allo stesso modo di Harold Clurman, attraverso i libri⁹⁴. Entra in contatto con il teatro grazie a suo cognato, Max Lippa, che divenne membro di una compagnia chiamata Progressive Dramatic Club come truccatore, ogni anno, infatti, era solito partecipare all’allestimento di una grande rappresentazione che vedeva impegnati ben centocinquanta attori. La Progressive Dramatic stava per allestire uno spettacolo e suo cognato propose Strasberg per una piccola parte. A lui interessava poco e nulla del teatro a quei tempi, infatti, confessa che: “non ricordo né di cosa parlasse la pièce né il nome del personaggio che interpretavo”⁹⁵.

Traduzione: si era dimostrata un'attrice capace ma inizialmente sperava di trovare un lavoro professionale come regista [...] nessun produttore sembrava interessato ad una regista. [...] Le donne erano attrici o niente.

⁹¹ *Ivi*, p. 36.

Traduzione: ha convinto Helburn ad assumerla anche come terza assistente di direzione.

⁹² Crawford, Cheryl, 1902-1986, *Cheryl Crawford Papers*, University of Houston Libraries Special Collections, Uploaded to TARO, 2005, p. 37.

Traduzione: Crawford è stata in grado di lavorare contemporaneamente con il nascente Group Theatre e mantenere la sua posizione con il Theatre Guild. Tuttavia, sotto la pressione di entrambe le parti a fare una scelta, Crawford ha rassegnato le dimissioni dalla sua posizione con il Guild.

⁹³ <https://www.treccani.it/enciclopedia/lee-strasberg/>

⁹⁴ D’Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*. Bulzoni editore, 2002, p. 20.

⁹⁵ Strasberg L., *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, 2019, p. 18.

Un'altra esperienza che pure lo segnò come attore fu quella con Joel Antin, capo del Progressive Dramatic Club, che lo scelse per rappresentare il ruolo di Mordecai, personaggio biblico, in uno spettacolo per il Purim (festa religiosa ebraica). Alla fine dello spettacolo ricevette molti complimenti e senza accorgersene stava finalmente cedendo al richiamo del teatro⁹⁶.

All'inizio degli anni Venti entra a far parte della compagnia Students of Art and Drama, che offriva a molti giovani l'opportunità di partecipare alle attività culturali del tempo⁹⁷. Un giorno, il direttore dei casting del Guild Theatre andò a vedere uno degli spettacoli messi in scena dalla Students of Art and Drama e rimase colpito dalla sua interpretazione nel ruolo di un cieco e gli chiese se gli interessasse lavorare nel teatro, ma lui rispose di no, e iniziò a cercare altri lavori lontani, però, dal mondo del teatro.⁹⁸

In questi stessi anni, Strasberg inizia ad assistere a tutta una serie di spettacoli, rappresentazioni che contribuiranno a forgiare la sua idea di teatro ma soprattutto di attore.

Una delle interpretazioni più intense alla quale assiste fu quella di Jeanne Eagles in *Rain* del commediografo britannico William Somerset Maugham. Eagles fu una attrice che, allo stesso modo di Ben – Ami, riusciva a coniugare le emozioni del personaggio con le emozioni dell'interprete stesso e questo affascinava molto Strasberg⁹⁹. Due delle rappresentazioni e interpretazioni che più rimasero impresse nella sua mente di giovane amante del teatro furono quella di Eleonora



Figura 8: Eleonora Duse in *Spettri* (1922) da: *Nella stanza di Eleonora Duse*. Dal ritratto all'icona: il fascino di un'attrice attraverso la fotografia.

⁹⁶ *Ivi*, p. 20.

⁹⁷ *Ivi*, p. 21.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Strasberg L., *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, 2019, p. 22.

Duse in *Spettri* di Ibsen, e, quella di Jacob Ben-Ami in *Sansone e Dalila* di Camille Saint-Saëns.

La Duse era capace di trasmettere delle emozioni e incarnare il senso del testo anche semplicemente rimanendo seduta in silenzio, come accade nella scena di *Spettri* in cui poggia il mento sulla mano in atteggiamento pensoso¹⁰⁰.

Jacob Ben-Ami, nella sua interpretazione, in *Sansone e Dalila*, riusciva con pochi semplici gesti a rappresentare in scena la sua fame, ma allo stesso tempo il suo tormento¹⁰¹. Nella sua recitazione il confine fra attore e personaggio si dissolveva completamente¹⁰².

L'esperienza però, che lo convinse ad intraprendere una carriera teatrale fu l'arrivo del Teatro d'Arte di Mosca a New York tra il 1923 ed il 1924. Gli spettacoli messi in scena apparivano agli occhi dei newyorkesi mal costruiti scenicamente, a causa delle scenografie troppo elaborate e dei trucchi appariscenti¹⁰³, ma la recitazione non aveva eguali. Al centro delle rappresentazioni vi era un: "equilibrio di autenticità e realtà ricreate da ogni singolo individuo sulla scena [...]"¹⁰⁴, scrive Strasberg,

"Nel Teatro d'Arte di Mosca vedemmo per la prima volta la possibilità di una grandezza recitativa condivisa da attori di talento che non erano necessariamente tutti sullo stesso livello, ma erano comunque capaci della stessa intensità, verosimiglianza, credibilità e autenticità."¹⁰⁵

Questo evento lo convinse a voler diventare un attore professionista. Si iscrisse alla Clare Tree Major School of the Theatre, una scuola di teatro dove pratica dizione, danza e canto.

Negli stessi anni, Marija Uspenskaja e Rikard Boleslavskij decidono di aprire una scuola di recitazione in America, il Laboratory Theatre, basato sugli insegnamenti di Stanislavskij¹⁰⁶. A seguito dell'esperienza al Laboratory Theatre, nel 1925, fece il suo ingresso sulle scene americane con *Processional*

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 25.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 26.

¹⁰² D'Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni Editore, 2002, p. 20.

¹⁰³ *Ivi*, p. 40.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 41.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 43.

¹⁰⁶ *Ivi* p. 21.

di Lawson e successivamente *con Così è se vi pare* di Pirandello¹⁰⁷, e fu in questa rappresentazione che conobbe Harold Clurman. Strasberg entrò a far parte del Guild Theatre e qui iniziò a scambiarsi idee con il futuro fondatore del Group Theatre, i due: “s’accorsero d’esser accomunati da una stessa visione, forse utopica, ma certamente rivoluzionaria per i tempi in cui vivevano¹⁰⁸”.

Allora i tre fondatori, Harold Clurman, Cheryl Crawford e Lee Strasberg, nell’autunno del 1926, dopo essersi lasciati alle spalle l’esperienza del Guild Theatre, si rimboccarono le maniche e decisero di incominciare il nuovo progetto teatrale del Group Theatre destinato a cambiare le sorti del teatro americano.

I primi incontri per la fondazione del Group si tennero nel monolocale di Clurman a Manhattan sempre verso le 23.30 circa, per poter permettere anche agli attori già impegnati in altre compagnie di poter partecipare:

“Si respirava una passione non comune, il padrone di casa comunicava ai suoi ascoltatori quest’idea di un teatro <<rivoluzionario>> che rappresentasse nuovi testi americani in grado di riflettere la società nella quale vivevano, messi in scena da un gruppo selezionato di attori uniti da un training e da una serie di valori sociali comuni.¹⁰⁹”

E successivamente, dopo l’ampliamento del gruppo si spostarono nell’appartamento della Crawford. I tre poi, decisero di convocare degli attori scelti e partire per questa esperienza¹¹⁰. “The Group Theatre was formally established in 1931, with Clurman, Strasberg, and Crawford in a place as self – appointed co – directors”¹¹¹, il gruppo era pronto a partire. I tre fondatori avevano lo stesso obbiettivo, offrire: “un’idea di teatro ben diversa dalla routine del teatro commerciale: il teatro come arte, il teatro come esperienza collettiva (fra pubblico e attore), il teatro come arma (sociale)”¹¹².

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 21.

¹⁰⁸ D’Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*. Bulzoni Editore, 2002, p. 22.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 23.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Crawford, Cheryl, 1902-1986, Cheryl Crawford Papers, University of Houston Libraries Special Collections, Uploaded to TARO, 2005, p. 37.*

Traduzione: Il Gruppo Teatro è stato formalmente istituito nel 1931, con Clurman, Strasberg e Crawford come auto – nominati co – direttori.

¹¹² D’Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*. Bulzoni editore, 2002, p. 25.

CAPITOLO 2

2.1 I primi passi del Group Theatre

Il Group Theatre, una delle esperienze più rivoluzionarie del teatro americano del Novecento, nasce dall'unione di: Harold Clurman, Lee Strasberg e Cheryl Crawford. Nell'autunno del 1926 Clurman iniziò a organizzare i primi incontri con attori selezionati per cominciare a fondare la compagnia. Il giorno che venne scelto per gli incontri fu il venerdì sempre verso le 23:30, per dare a tutti gli attori la possibilità di partecipare. I primi incontri vennero svolti nel monolocale di Clurman a Manhattan: "il padrone di casa comunicava ai suoi ascoltatori quest'idea di un teatro <<rivoluzionario>> che rappresentasse nuovi testi americani in grado di riflettere la società nella quale vivevano".¹¹³ Gli incontri iniziarono a destare sempre più interesse tra gli attori a tal punto che dovettero spostarli prima, nell'appartamento della Crawford, che era in grado di ospitare un numero maggiore di curiosi, e successivamente alla Steinway Hall, un albergo nell'Upper East Side di Manhattan.¹¹⁴

La compagnia debuttò nel 1928 con una commedia di Waldo Frank, *New Year's Eve*, che si soffermava sulla possibilità di ogni uomo di affrontare la realtà e le sue difficoltà con forza d'animo, invece che farsi guidare da dei principi astratti¹¹⁵. Furono chiamati a rappresentare questa opera Morris Carnosky e Sanford Meisner, già famosi grazie all'esperienza nel Guild Theatre, in cui avevano lavorato in passato i tre direttori, e insieme a loro anche Franchot Tone, che aveva lavorato per il New Playwrights Theatre. Gli attori furono conquistati da questa proposta, in quanto nel Group Theatre vedevano la possibilità di:

"continuare a perfezionare i propri mezzi di espressione, anche quando già facevano professionalmente del teatro, non soltanto per affinare le loro qualità tecniche ma per imparare ad entrare nei personaggi [...] ed esprimere pienamente le intenzioni del loro autore"¹¹⁶.

¹¹³ D'Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Buzoni Editore, 2002, p. 23.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 23.

¹¹⁵ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 - 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 27.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 27.

Non volevano una rappresentazione fine a se stessa, ma che trasmettesse qualcosa al suo spettatore, che fosse in grado di rappresentare le angosce del mondo contemporaneo, basandosi su un training ben stabilito. Le prove durarono diverse settimane e Clurman chiese ad un agente di finanziare un soggiorno estivo in qualche località di campagna per poter provare a vivere una esperienza teatrale di comunità, prima di presentare questi nuovi esperimenti. L'iniziativa, però, non andò a buon fine ed il gruppo cominciò a lavorare per un altro spettacolo, un'opera ad di Padraic Colum, *Balloon*, che venne messo in scena dinanzi ad un piccolo pubblico privato. Questo lavoro non permise un lavoro continuo della compagnia e ciò portò al fallimento del primo tentativo del Group Theatre.

L'anno successivo il Guild decise di organizzare una serie di spettacoli da rappresentare in abbonamento la domenica, tra cui una commedia sovietica, *Red Rust*, di Kirscion e Uspenskij, quest'ultima fu affidata a Clurman e alla Crawford ed interpretata da Franchot Tone, Luther Adler e Lee Strasberg. L'esperimento non andò a buon fine:

“Ma l'esperienza non fu del tutto sterile: servì infatti a stabilire più stretti rapporti di lavoro e amicizia fra Clurman e Strasberg, [...] e la Crawford che, vantando una maggiore esperienza pratica [...] sarebbe divenuta elemento fondamentale della futura organizzazione.”¹¹⁷

L'esperienza, quindi, non fruttò molto, soprattutto al Guild poiché non continuò con questo progetto sperimentale, ma diede la possibilità ai tre futuri fondatori del Group Theatre di affinare i propri rapporti per una lunga collaborazione. Unendo le esperienze professionali dei primi due, e le esperienze pratiche di Cheryl Crawford, nominata vicedirettrice dal Guild, riuscirono a creare un progetto che non avrebbe avuto eguali.

Iniziarono a chiamare attori provenienti da ogni esperimento teatrale del tempo, con o senza esperienza, professionisti del mestiere e amatori, e prima nell'appartamento della Crawford, che credeva fortemente in questo progetto, e in seguito in una sala pubblica ottenuta in maniera gratuita, furono gettate le basi

¹¹⁷ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 - 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 28.

del Group Theatre. Ognuno di loro ebbe un ruolo importante nella fondazione del nuovo gruppo:

“alla Crawford toccò l’aspetto organizzativo (cercare i fondi, curare l’amministrazione, trovare i teatri etc.); Clurman sarebbe stato il portavoce del gruppo e responsabile delle relazioni pubbliche; mentre a Strasberg, da sempre interessato ai problemi della recitazione e all’interpretazione del sistema Stanislavskij, fu affidata la preparazione (il training) degli attori.¹¹⁸”

Nonostante la città fosse molto grande, le notizie circolarono velocemente, e la notizia dell’apertura di questa nuova compagnia giunse alla penna del settimanale *Variety*, che presentò il progetto di questi giovani registi del “Guild” come un attacco al “Guild” stessa¹¹⁹.

Tempo dopo, per non tagliare completamente i rapporti con il Guild, che comunque aveva avuto un ruolo importante per la formazione dei tre, la Crawford chiese di finanziare uno “Studio” proposto dal nuovo Group Theatre. Il Guild non accettò a pieno la proposta, ma le diede i diritti per mettere in scena un’opera di Paul Green, *The House of Connelly*, con un finanziamento di mille dollari. A finanziare l’inizio di questa esperienza saranno anche Maxwell Anderson ed Edna Farber, due drammaturghi americani. L’8 giugno del 1931, il gruppo, lascia New York e si ritira in campagna, nel Connecticut, per le prove. C’erano circa ventotto attori, comprese le loro famiglie, oltre i tre registi, la cui



Figura 9: Il Group è la nostra vita: l'intera compagnia al Brookfield Center.

¹¹⁸ D’Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni Editore, 2002, pp. 24 – 25.

¹¹⁹ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 29.

età media era di ventisette anni, e tra questi anche quelle che diventeranno le grandi personalità dell'epoca come Stella Adler e Luther Adler, Sanford Meisner, Robert Lewis, Clifford Odets, Phoebe Brand, John Garfield, Lee J. Cob, Morris Carnovsky, Franchot Tone e Art Smith.

La Crawford chiese come quota di partecipazione solo 90 dollari, ma molti non potevano permettersela, allora iniziarono a chiedere a degli impresari teatrali di investire su di loro, per poi restituire la cifra una volta accumulata.¹²⁰ Ci fu anche un piccolo contributo da Edna Ferber che propose di donare una somma di denaro se sua nipote avesse partecipato agli incontri estivi del Group: “She would contribute five hundred dollars if her niece, Janet Fox, could join in our summer work. [...]”¹²¹, la nipote però decise di non partecipare così che: “Miss Ferber say we might have the five hundred dollars just the same”¹²².

La compagnia affittò una serie di baracche ed un granaio e si impegnò a vivere e provare lì per diverse settimane.



Figura 10: Brookfield Center, estate 1931, foto di Ralph Steiner.

¹²⁰ D'Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Buzoni Editore, 2002, p. 26.

¹²¹ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 35

¹²² *Ivi*, p. 35.

Traduzione: Avrebbe contribuito con cinquecento dollari se sua nipote, Janet Fox, potesse unirsi al nostro lavoro estivo. [...] Perse il suo desiderio di venir via con noi. Miss Ferber disse che potevamo avere comunque i cinquecento dollari.

“Non sarebbe stato offerto alcun salario per le prove, ma solo il vitto e l'alloggio. Ciò che contava maggiormente era il fatto che agli attori fosse offerta la possibilità di apprendere una tecnica comune e di lavorare insieme a un'idea di teatro ben diversa dalla routine del teatro commerciale.”¹²³

Gli attori, quindi, erano attratti dal solo desiderio di voler crescere nell'ambito della recitazione, senza pretese, senza retribuzione, solo portando se stessi e la propria passione per il teatro: “there was no way of demonstrating its value except to actors at rehearsal, rather than through lectures, commentaries, or critical debates”¹²⁴.

Uno degli obiettivi del Group Theatre era proprio questo, vivere una esperienza di vita collettiva per stringere i rapporti fra i componenti della compagnia, scrive infatti Harold Clurman: “For the elements of a theatrical production to be shaped into a true artistic organism [...] it is not sufficient for them merely to be 'good'. They must be homogeneous, they must belong together, they must form an organic body”¹²⁵, più gli elementi sono uniti e più la rappresentazione si mostrerà omogenea.

Nonostante l'intento fosse quello di creare un gruppo omogeneo, inizialmente l'impressione che si riceveva dall'esterno era ben diversa. Molti membri erano ebrei, figli di emigrati, o nati all'estero. Alcuni provenivano dai ceti medio bassi, altri dall'aristocrazia. Molti erano giovani attori alle prime armi, ma con un grande desiderio di apprendere, altri invece avevano già avuto i loro riconoscimenti dal teatro ed erano più maturi. Eppure, c'era qualcosa che li accomunava: nessuno di loro era il classico attore di Broadway. Si erano sempre mossi ai margini del teatro puramente commerciale, mantenendo una propria identità artistica. Amavano profondamente quest'arte al di là del successo personale. Erano disposti a mettere in secondo piano il proprio tornaconto in nome del gruppo.¹²⁶

¹²³ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 35.

¹²⁴ *Ivi*, p. 39.

Traduzione: Non c'era modo di dimostrare il suo valore se non agli attori alle prove, oltre che attraverso lezioni, commenti o dibattiti critici.

¹²⁵ *Ivi*, pp. 37-38.

Traduzione: “Affinché gli elementi di una produzione teatrale formino un vero organismo artistico [...] non basta che siano semplicemente 'buoni'. Devono essere omogenei, devono appartenere insieme, devono formare un corpo organico”.

¹²⁶ D'Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni Editore, 2002, p. 26.

I tre direttori, prima di tornare a New York decisero di battezzare questo nuovo gruppo come “Group Theatre”, un insieme di persone con storie e origini diverse che si fondono per creare una unità, “The unity of theatrical production, about which Craig had spoken at such a length [...] It is a unity of background, of feeling, of thought, of need”¹²⁷, una unità che non si limitava solo alla rappresentazione, ma che entrava anche all’interno dei rapporti interpersonali fra gli attori. Il loro obiettivo era quello di costruire una compagnia permanente, “[...] we believed in a permanent company which would guarantee them continuity of work and, consequently, security of livelihood, that we believed in developing actor”¹²⁸, che garantisse una continuità dell’attore, non più pagato per la singola prestazione, ma per una intera stagione teatrale. L’elemento centrale del nuovo gruppo era il rapporto con l’attore che doveva rendersi partecipe della costruzione dello spettacolo:

“Since we were theatre people, the proper action for us was to establish a theatre in which our philosophy of life might be translated into a philosophy of the theatre. Here the individual actor would be strengthened so that he might better serve the uses of the play in which our common belief was to be expressed. There were to be no stars in our theatre, not for the negative purpose of avoiding distinction, but because all distinction [...] was to be embodied in the production as a whole”.¹²⁹

Gli attori durante il soggiorno venivano sottoposti ad una serie di esercizi e, questi esercizi erano utili sia all’attore che al regista, all’attore per affinare le sue capacità di esprimersi, non solo gesti e parole ma anche emozioni; ed al regista per poter vedere il suo strumento, ovvero l’attore, libero dalle catene del

¹²⁷ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 31.

Traduzione: L’unità della produzione teatrale, di cui Craig aveva parlato così a lungo. [...] È un’unità di sfondo, di sentimento, di pensiero, di bisogno.

¹²⁸ *Ivi*, pp. 29 – 30.

Traduzione: credevamo in una società permanente che avrebbe garantito loro la continuità del lavoro e, di conseguenza, la sicurezza della vita, poiché credevamo nello sviluppo dell’attore.

¹²⁹ *Ivi*, p. 32.

Traduzione: Essendo noi persone di teatro, l’azione giusta per noi era quella di creare un teatro in cui la nostra filosofia di vita potesse essere tradotta in una filosofia del teatro. Qui l’attore individuale sarebbe stato rafforzato in modo che potesse servire meglio gli usi della rappresentazione in cui la nostra convinzione comune doveva essere espressa. Non ci dovevano essere stelle nel nostro teatro, non per lo scopo negativo di evitare la distinzione, ma perché ogni distinzione [...] doveva essere incarnata nella produzione nel suo complesso.

mestiere¹³⁰. La collettività non era solo alla base dei suoi attori, ma anche delle rappresentazioni, solo così si poteva contribuire come gruppo alla buona riuscita dello spettacolo. Si preferiva sempre mettere in scena opere che al centro avessero un dramma collettivo, che investisse l'intera società, rispetto all'individualità del singolo. Secondo Clurman, era impensabile mettere in scena drammi lontani dalla società presente, bisognava trovare qualcosa che spingesse il pubblico ad agire e ad impegnarsi di fronte ai problemi politici.

Il Group Theatre non solo credeva in una collaborazione con i suoi attori, ma anche con gli autori delle opere scelte, infatti, con il Group, ci fu la rottura con la figura del *play-doctor* (drammaturgo chiamato a migliorare una rappresentazione), cioè l'esperto di teatro che dava linee guida su come modificare lo spettacolo prima di metterlo in scena. L'obiettivo del Group era quello di cooperare con l'autore delle commedie, poiché l'autore è l'unico a conoscere al meglio la costruzione dei suoi drammi¹³¹. "The writer himself was to be no star either, for his play, the focus of our attention, was simply the instrument for capturing an idea that was always greater than that instrument itself"¹³², l'autore quindi, fornisce solo lo strumento, poi sta al regista estrapolarne una messinscena indimenticabile. Alcune volte, soprattutto nel teatro americano, può crearsi discrepanza fra l'autore ed il regista, questo perché l'autore scrive non pensando alla vitalità delle parole, mentre il regista pensa a come dar vita a quelle parole, a come dare vita a quelle ossa. Il regista, quindi, può fare ciò che vuole con il suo testo ma l'esito deve essere persuasivo e stimolante. Il rapporto autore-regista, quindi, è quasi come un rapporto matrimoniale, uno pone un elemento e l'altro pone il resto, l'autore può suggerire dei cambiamenti, tagliare delle scene, ma l'ultima parola spetta sempre al regista che ha il compito di ridare un prodotto compiuto. Questo perché la mente del regista pensa con luci, costumi e scenografie, quindi, il suo è un lavoro analitico e d'insieme. Perlopiù, ascoltando l'autore, il regista potrebbe cogliere risvolti del

¹³⁰ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 - 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 31.

¹³¹ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 - 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 33.

¹³² Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 32.

Traduzione: Lo scrittore stesso non doveva essere una star, perché il suo spettacolo, il centro della nostra attenzione, era semplicemente lo strumento per catturare un'idea che era sempre più grande di quello strumento stesso.

copione che fino a quel momento gli erano sfuggiti: “The director was the leader of the theatrical group, unifying its various efforts, enunciating its basic aims, tied to it not as a master to his slave, but as a head to a body [...] the director in turn helped form and guide the group”¹³³. Le tensioni fra autore e regista emergono nel momento in cui il regista stravolge il copione, dimenticando il senso ultimo del testo¹³⁴.

La scelta del copione da parte del Group cadeva sempre su testi che rispecchiassero la realtà che li circondava. Andavano alla ricerca di testi che ponessero al centro la semplicità della vita quotidiana. L’esperienza del Group Theatre era destinata a cambiare le sorti del palcoscenico americano. Una compagnia che mette in scena delle rappresentazioni che siano in grado di mostrare i problemi della realtà e coinvolgere emotivamente il pubblico in esse: “con il Group Broadway sembra aver trovato quel sangue giovane e quelle idee nuove che molti di noi attendevamo con impazienza”¹³⁵. Gli attori riuscivano per la prima volta in scena a fondere le loro capacità ed il proprio io, creando dei personaggi ricchi di sentimento e fascino.

2.2 I primi successi della compagnia

La prima stagione teatrale del Group Theatre si apre con *The house of Connelly* di Paul Green. A causa della difficoltà nel trovare i fondi per la messinscena, il Group chiese al Guild di finanziare l’opera. Il Guild però, pose delle condizioni al finanziamento, la prima fu quella di cambiare i due attori principali dell’opera (Morris Carnovsky e Mary Morris), e la seconda fu quella di cambiare il finale dell’opera e sostituirlo con un lieto fine.

“*The House of Connelly* had originally been written with the tenant farmer girl, Patsy, strangled to death at the end by the two old Negro maidservants of the Connelly house – remnants of the slave past – who were presented as Fates. [...] The vacillating

¹³³ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 33.

Traduzione: Il regista era il capo del gruppo teatrale, unificando i suoi vari sforzi, enunciando i suoi obiettivi fondamentali, legato a lui non come un padrone al suo schiavo, ma come una testa a un corpo [...] il regista a sua volta ha contribuito a formare e guidare il gruppo.

¹³⁴ Clurman H., *La regia teatrale. Il libro del fondatore del Group*, Dino Audino Editore, 2015, p. 55.

¹³⁵ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 36.

hero, a scion of the South, had to given his chance to reedem his land and his life with the aid of the tenant girl, who loved him”¹³⁶

Volevano per l’opera un lieto fine che non fosse impregnato di pessimismo, ma che al contrario infondesse speranza: “The Group insisted that Green rewrite the ending for them to make it more hopeful”¹³⁷. La prima proposta fu respinta, mentre la seconda fu accettata, e il finanziamento quindi, fu di 5000 dollari¹³⁸. Nonostante le difficoltà economiche, lo spettacolo fu inscenato per la prima volta al Martin Beck Theatre il 23 settembre del 1931, con scene di Cleon Throckmorton. Gli attori principali erano Morris Carnovsky, Franchot Tone, Stella Adler e Margaret Barker.

“Lee Strasberg was the natural choice for the director of our first production [...] with his experience (off Broadway) and his peculiar gifts as a teacher, was best adapted”¹³⁹, Strasberg fu scelto come regista dell’opera, poichè pensavano che grazie al suo training l’attore riuscisse a rappresentare al meglio l’animo dei suoi personaggi.

⊖ ⊕ = ● ° D & &

è ` . . . r D G

“The night before our last in Brookfield Center we gave a run-trough of *Connelly* which a few visitors [...] attended [...] There was, of course, no scenery, no costumes, not even a stage”¹⁴¹, l’ultima sera prima di lasciare il Connecticut, *The House of Connelly* fu messo in scena. Non avevano nulla, non c’erano costumi



Figura 11: Franchot Tone (seated, pointing) in the stage production *The House of Connelly*. Vandamm, 1931.

e nemmeno scenografie, c’erano solo gli attori e la loro voglia di recitare.

“Strasberg e Clurman rimasero dietro le quinte, mentre Crawford sedette in galleria con l’autore”¹⁴², tutti erano pronti per andare in scena.

Lo spettacolo fu un successo, a tal punto che alla chiusura del palcoscenico Clurman iniziò a gridare: <<Bravo>>, ed il pubblico fu in accordo con lui e partirono applausi lunghissimi.¹⁴³ Il *New Evening Post* scrisse: “Sangue nuovo e nuove idee che abbiamo tanto a lungo atteso”¹⁴⁴, il Group aveva donato un

¹⁴¹ *Ivi*, p. 49.

Traduzione: La sera prima della nostra ultima a Brookfield Center abbiamo dato una prova filata di *Connelly* a cui assistettero pochi spettatori. [...] Non c’era alcuna scenografia, nessun costume, nemmeno un palco.

¹⁴² D’Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni Editore, 2002, p. 44.

¹⁴³ *Ivi*, p. 44.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 44.

volto nuovo alle scene americane, attori giovani, appassionati e talentuosi, in grado di inscenare i drammi del presente.

“L’andata in scena di *The House of Connelly* rappresentò un punto di non ritorno per il teatro americano, non perché nel cast figurassero attori e registi superiori alla media, o perché l’allestimento avesse seguito un determinato metodo di lavoro, o perché le prove erano state più lunghe di altri spettacoli, ma semplicemente perché si era toccato un terreno al quale altre compagnie professionali non erano ancora giunte”¹⁴⁵

The House of Connelly decretò, quindi, il successo della compagnia, poiché era riuscito a raggiungere una perfezione tecnica ed una verità personale degli attori. John Hutchens su *Theatre Arts* afferma che: “il Group ha raggiunto un risultato estetico e realizzato un’esperienza di alto valore [...] questo è uno spettacolo illuminante” o altri dicevano “non è eccessivo sperare che nel teatro americano incominci stasera qualcosa di bello e di vero”¹⁴⁶.

Uno dei problemi che dovette affrontare la compagnia fu quello economico. “Clurman si rivolgeva ai soliti angels, come si chiamano quelli che investono quattrini nel teatro, chiedendo uno sforzo di entità superiore e di carattere totalmente diverso da quelli compiuti nel sostegno del teatro commerciale”¹⁴⁷. I direttori cercavano persone che li finanziassero per tutta la stagione teatrale, sia che lo spettacolo fosse andato bene, sia in caso contrario: “Finanziare uno spettacolo, infatti, è naturalmente come giocare alla roulette: si punta un numero e se il numero esce sono mucchi di soldi, se non esce ci si rimette [...] l’angel tira fuori soldi al fine di guadagnarne altri”¹⁴⁸. Il Group aveva bisogno di un sostentamento duraturo che bastasse almeno per una stagione: “To do this it needs an endowment of 100,000\$”¹⁴⁹, ma il Group non poté mai disporre di questa somma e fu costretto a procedere raccogliendo di volta in volta il denaro necessario per ogni spettacolo. L’esperimento dunque, fallì, nessuno era disposto a cacciare una somma di denaro così elevata, quindi, la Crawford e Clurman chiesero aiuto nuovamente al Guild Theatre che finanziò il loro secondo

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 44.

¹⁴⁶ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 35.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 36.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 37.

¹⁴⁹ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 59.

Traduzione: per fare ciò necessitava di una dotazione di 1000 dollari.

spettacolo. Chiesero al Guild di stipulare un contratto che prevedesse che la compagnia si prendeva in carico tutta la responsabilità finanziaria del gruppo emergente, in cambio il Group Theatre sarebbe diventato uno strumento nelle mani del Guild per mettere in scena drammi di impronta realistica. Il Guild Theatre si rifiutò e diede un contributo di 5.000 dollari. Il resto del denaro venne fornito da produttori privati tra cui Franchot Tone e Herman Shumlin¹⁵⁰.

Clurman, si pose il problema su quale dovesse essere il loro passo successivo. Dopo il successo del primo spettacolo del Group Theatre, non potevano sbagliare. Si pensò allo spettacolo *1931*, poiché il testo era in grado di rappresentare le inquietudini del tempo presente e l'obbiettivo del Group era proprio questo "rappresentare i tempi in cui vivevano sulle tavole di un palcoscenico"¹⁵¹. "Era l'anno 1930, c'erano dieci milioni di disoccupati nel paese e 827 banche avevano chiuso i battenti. Il testo affrontava proprio quei temi"¹⁵², uno spettacolo quindi, che rappresentasse una fotografia del mondo contemporaneo.

1931, prima intitolato *Sons of God*,¹⁵³ è un testo scritto da Paul Sifton, un ex regista che assieme ad un gruppo di giovani attori aveva deciso di dedicarsi al teatro come luogo di denuncia sociale, ed aveva scritto questo testo proprio per presentare il suo progetto. Clurman però, aveva paura che, essere associati ad un gruppo di sinistra, potesse danneggiare l'immagine del Group e far crollare i suoi ideali. Fu la Crawford che lo convinse dicendogli che il testo non faceva altro che mostrare la triste realtà di New York, e alla fine Clurman cedette alle parole di Cheryl¹⁵⁴.

In *1931*, si passò ad una recitazione più fisica, che servisse a mostrare la frenesia della protesta. Lo spettacolo prevedeva delle scene di massa, quindi, recitarono sul palcoscenico più di quarantacinque attori¹⁵⁵. La rappresentazione si dimostrò

¹⁵⁰ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 - 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 38.

¹⁵¹ D'Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni Editore, 2002, p. 45.

¹⁵² *Ibidem*, p. 45.

¹⁵³ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 - 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 38.

¹⁵⁴ D'Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni Editore, 2002, p. 45.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 46.

molto dura: “I tableaux scenici creati per 1931 furono fortemente drammatici, supportati anche dalle notevoli scenografie di Gorelik: enormi mura di ferro dominavano il palcoscenico, lì a ricordare forze superiori che pendevano senza scampo sulla testa dei personaggi”.¹⁵⁶

Lo spettacolo piacque molto al pubblico, mentre dal punto di vista della critica non fu un successo. Era uno spettacolo destinato ad un pubblico meno ricco ma più colto ed appassionato di politica: “Our production of 1931 -, [...] helped awaken this audience. We sensed its stirring, but we did not yet fully”¹⁵⁷, volevano risvegliare l’animo dei propri spettatori poiché:

“Quando un pubblico sente di essere tutt’uno con un teatro; quando il pubblico e gli attori sentono di essere le risposte gli uni per gli altri e che entrambi potessero essere una guida gli uni per gli altri, allora abbiamo il Teatro nella sua forma più pura”¹⁵⁸.

Viste le difficoltà economiche che il Group Theatre doveva affrontare, gli fu suggerito di lasciare il pubblico di Broadway e di trasferirsi in teatri minori, e di conseguenza meno cari. Il Group non aveva intenzione di modificare la propria proposta poiché: “Il loro intento era quello di cambiare il teatro commerciale dal suo interno, non di abbandonarlo”¹⁵⁹, volevano portare la voce della gente comune anche sulle tavole del palcoscenico di Broadway, perché come affermò Clurman in un’intervista rilasciata il 13 dicembre del 1931 per il <<Times>>: “Senza testi che esprimessero i suoi ideali il Group non aveva voce”.¹⁶⁰

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 46.

¹⁵⁷ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 66.

Traduzione: La nostra produzione di 1931 -, [...] ha contribuito a risvegliare questo pubblico. Ne abbiamo percepito l'agitazione, ma non ancora pienamente.

¹⁵⁸ D’Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni Editore, 2002, p. 47.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 47.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 48.

Il secondo spettacolo, attirò solo spettatori di loggione, cioè spettatori impegnati politicamente che andavano alla ricerca di un qualcosa che li rappresentasse. È questo il pubblico a cui puntava il Group Theatre, ma senza il buon auspicio della critica, uno spettacolo non può funzionare. Decisero allora, poco dopo, di portare in scena un nuovo spettacolo per cercare di attirare a sé il consenso della critica e scelsero *Night Over Taos*. Nonostante Clurman non fosse d'accordo con questa scelta: “When I told this to Lee Strasberg, he asked ‘Suppose it fails?’ which indicated he believed its chances were slim. ‘Then it will fail?,’ was my reply. ‘The important thing is for us to continue our activity’”¹⁶¹, decisero comunque di metterlo in scena per continuare l'attività della compagnia.



Figura 12: Sanford Meisner, Morris Carnovsky, Lewis Leverett, and Franchot Tone in the stage production *Night Over Taos*, Vandamm, 1932.

Night Over Taos, di Anderson, fu presentato sulle scene americane il 6 marzo del 1932 al Teatro sulla Quarantottesima strada e fu diretto da Lee Strasberg.¹⁶² “Il testo si presentava molto diverso dai due precedenti, già a partire dal linguaggio poiché scritto in versi e con costumi d'epoca. Clurman lo aveva scelto proprio perché, dopo l'intimità cecoviana di *Connelly*, e il brutale realismo di *1931*,

¹⁶¹ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 72.

Traduzione: Quando ho detto questo a Lee Strasberg, ha chiesto 'Supponiamo che fallisca?' Credeva che le sue probabilità fossero deboli. 'fallirà?' era la mia risposta. 'La cosa importante è che continuiamo la nostra attività'

¹⁶² Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 - 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 40.

pensava che per gli attori sarebbe stato bene affrontare le difficoltà del verso”¹⁶³, il regista voleva proporre un qualcosa di diverso proprio per mettere alla prova e dimostrare le capacità dei suoi attori e della compagnia nascente. Anderson, autore dell’opera, era convinto che ci fosse bisogno di un teatro epico, ma non alla maniera brechtiana, ma un teatro che fosse in grado di presentare grandi personaggi in circostanze illuminanti. “Iniziò a inondare le scene di drammi storici, i cui protagonisti erano di volta in volta Elisabetta d’Inghilterra, Rodolfo d’Asburgo, Maria Stuarda, Giorgio Washington [...]”¹⁶⁴, e *Night over Taos* non fece eccezione, al centro dell’opera vi era il dramma della società spagnola del Nuovo Messico contro i violenti americani degli Stati Uniti.

Lo spettacolo purtroppo però, non venne apprezzato, e i direttori decisero di fermare le repliche prima ancora del termine previsto. Accadde però, qualcosa di inatteso:

“Stella Adler maintained with unexpected force that we had no right to close a play so quickly, after so much hard and good work had been done on it. Stella had never thought highly of the play, she had disliked her part, and here she was saying: ‘Actors never close a play when there is the slightest possibility of keeping it running’”¹⁶⁵

Furono gli attori, in particolar modo Stella Adler a voler mantenere lo spettacolo per altre sere, e quindi rimase al cartellone per circa quindici serate. Al termine delle quali gli attori ricevettero solo dieci dollari poiché le entrate furono minori delle uscite, e molti addirittura rifiutarono¹⁶⁶.

Con *Night over Taos*, le difficoltà economiche non ancora affrontate e l’insoddisfatto desiderio di continuare a stare in scena, si chiude la prima stagione teatrale del Group Theatre.

¹⁶³D’Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni Editore, 2002, p. 48

¹⁶⁴ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, pp. 40 – 41.

¹⁶⁵ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p.74.

Traduzione: Stella Adler sostenne con forza inaspettata che non avevamo il diritto di concludere in così poco tempo le repliche di uno spettacolo, dopo tanto duro lavoro. A Stella non era mai piaciuto lo spettacolo e nemmeno la sua parte, ma in questa occasione disse: 'Gli attori non fermano mai le rappresentazioni di una commedia se c'è la minima possibilità di farle continuare.

¹⁶⁶ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 41.

A partire dal 1932 furono ammesse nuove personalità al Group Theatre, tra cui: “Roman Bohnen, Russell Collin, Alan Baxter ed Elia Kazan (quest’ultimo aveva frequentato la “School of the drama” dell’Università di Yale)¹⁶⁷. Strasberg, nel frattempo, continuò a preparare gli attori secondo i dettami del Metodo Stanislavskij, ponendo più accento sull’interpretazione: “uno degli esercizi più praticati consisteva nell’invitare due attori a creare una scena drammaticamente coerente partendo da tre parole qualsiasi che non avevano alcun riferimento l’una con l’altra”¹⁶⁸, questo training serviva a rafforzare la capacità di interpretazione dei testi da parte degli attori.

L’estate del 1932 fu piena di novità, prima fra tutte fu l’improvviso interesse da parte dei membri della compagnia verso le questioni politiche. In questi stessi anni, in America, inizia a diffondersi il pensiero del movimento marxista, ed anche gli attori del Group Theatre iniziarono a leggere Marx, si racconta addirittura che Morris Carnovsky, attore del Group Theatre, una sera non si presentò sul palcoscenico poiché rimase in camerino assorto nella lettura del Manifesto dei Comunisti¹⁶⁹. La seconda novità dell’anno, che ebbe delle importanti ripercussioni economiche sul Group fu la scrittura di una nuova commedia da parte di Clifford Odets, seguita da un altro cambiamento, Franchot Tone lasciò il Group Theatre a causa di un disaccordo con i suoi colleghi e iniziò a far carriera a Hollywood. Nel frattempo, la situazione economica del Group Theatre continuava a peggiorare e furono costretti a ridurre il numero degli attori da trenta a diciotto¹⁷⁰.

La stagione teatrale del Group Theatre si aprì con *Success story*, una commedia di John Howard Lawson, che venne messa in scena al Maxine Elliott Theatre il 26 settembre del 1932. L’opera venne diretta nuovamente da Lee Strasberg, e, al contrario degli ultimi spettacoli del Group Theatre riscosse un grandissimo successo. Il protagonista è un ragazzo ebreo che si allontana da tutte le sue giuste convinzioni per raggiungere denaro e potere, per poter conquistare una donna. Il successo ottenuto attraverso delle truffe economiche, non lo rende felice, lo spettacolo quindi, si conclude con la morte del protagonista a causa del suo

¹⁶⁷Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 42.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 43.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 44.

stesso fallimento: “A che vale guadagnare tutto il mondo, se poi si perde l’anima?”¹⁷¹. La rappresentazione ebbe diverse interpretazioni, alcuni critici, ma anche Clurman, la lessero come una sorta di difesa, da parte del giovane ebreo, nei confronti di una società che non gli offriva la possibilità di scalare la piramide sociale mettendo in pratica le sue capacità. Altri invece, la interpretarono come una presa di coscienza da parte del protagonista della sua condizione di non potersi riscattare né economicamente e né socialmente, viste le sue origini povere. L'opera ebbe un buon riscontro in un cartellone per ben 121 sere.

M

!

□fr

i

dopo nove repliche, senza che nessuno, attori o direttori, ricevessero il minimo compenso alle proprie fatiche”¹⁷⁴. Lo spettacolo fu totalmente ignorato sia dal pubblico che dalla critica, non suscitando alcun interesse, per questo, il Group fu costretto a toglierlo dal cartellone.



Figura 14: La Crawford guarda il cast che sta versando un cocktail per la scena.

Il terzo spettacolo della compagnia, doveva essere *Yellow Jack* di Sidney Howard, un testo che presentava la scoperta di un rimedio contro la febbre gialla, tratto da *I cacciatori di microbi* di Paul de Kruif. L'autore inizialmente voleva che il dramma fosse messo in scena dal Group Theatre, infatti, l'anno prima dichiarò che il teatro americano aveva più bisogno di compagnie come il Group. Dopo una serie di insuccessi della compagnia e la perdita di Franchot Tone, cambiò idea, e decise di darlo ad un'altra compagnia.

L'accumularsi di tutte queste problematiche portò alla chiusura della compagnia nel gennaio del 1933¹⁷⁵. Alcuni degli attori più importanti lasciarono la compagnia, e Clurman, nove giorni dopo l'annuncio della chiusura, in una intervista al *New York Time* affermò che una delle problematiche che aveva portato allo scioglimento della compagnia era stata la mancanza di sostegno economico. Questa problematica costrinse il Group Theatre ad entrare in concorrenza con il teatro commerciale, pur rifiutandone i principi basilari: "Thus it has decided not to resume production unless it can create conditions for itself

¹⁷⁴ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 - 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 45.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

that will permit it to carry on freely to do what it really wants to do, of which its first two years of activity give only the first bare indications”¹⁷⁶. I lunghi mesi che precedettero la ripresa del Group rappresentarono il momento più drammatico della storia americana a cavallo fra le due guerre.

Fortunatamente il problema della compagnia venne risolto nell'estate del 1933, proponendo un campeggio per adulti al Green Mansion. Il Group Theatre offriva vitto e alloggio ai suoi membri, in cambio di quattro spettacoli a settimana a pagamento per i partecipanti al campeggio. La proposta venne accettata e grazie anche all'aiuto economico di Lee Shubert, la compagnia iniziò a ricostituirsi. Le produzioni proposte venivano estrapolate o da spezzoni di spettacoli già presentati dalla compagnia, o da brani di O'Neill. A questi, si aggiunse anche un nuovo testo drammatico di Odets, *I've got the blues*, che sarebbe poi diventato tempo dopo *Awake and Sing*¹⁷⁷.

Gli attori, nel frattempo, erano sempre più insoddisfatti dell'operato dei direttori poiché non erano riusciti a mantenere una certa continuità della compagnia e volevano poter partecipare alle scelte decisionali del Group Theatre. Clurman però rispose agli attori dicendo: “I could not agree that the proper way to overcome the leaders' dilemma was to have the actors share their responsibility”¹⁷⁸, pensava che questa non fosse una buona idea poiché minava l'autorità dei direttori. Al contrario, invece, Clurman propose di centralizzare la gestione della Compagnia nella figura di un solo membro:

“I suggested that instead of increasing the number of those with the rights of decision to include the actors, they be narrowed down, and that one director take final responsibility, while the other two would serve as a kind of cabinet. I suggested further that I be the one to assume the authority, for while I was too distressed by the misunderstandings we had suffered, I believe I could bear them more readily than the

¹⁷⁶ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 104.

Traduzione: Aveva quindi deciso di non riprendere la produzione se non fosse stato in grado di creare le condizioni che gli permettevano di continuare liberamente a fare ciò che volevano, ciò di cui i primi due anni di attività avevano dato solo i primi indizi.

¹⁷⁷ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 47.

¹⁷⁸ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 115.

Traduzione: Non sono d'accordo sul fatto che il modo corretto di superare il dilemma dei leader sia quello di far dividere la responsabilità tra gli attori.

others [...]. Experience has shown that theatres are best run by a highly centralized - in other words, a single or dual – leaderships.”¹⁷⁹

Il direttore pensava infatti, che fosse meglio che la compagnia passasse nelle mani di un'unica persona, o al massimo due, e si propose come unico direttore della compagnia sostenendo che le compagnie dirette da un'unica persona erano gestite meglio. Gli attori però, si rifiutarono di sottomettersi a questa decisione e: “[...] the majority voted an Actor’s Committee, which was supposed to advise with the directors on the Group’s various problems”¹⁸⁰. Gli attori erano stanchi di essere solo uno strumento per mettere in scena le opere, volevano poter dare il proprio contributo alla crescita della compagnia.



Figura 15: Clifford Odets, Elia Kazan, Luther Adler, *Men in White*, Pulitzer Prize, Sanford Meisner, Sidney Kingsley, the Group Theatre, 1933.

La terza stagione si aprì con *Men in White* di Sidney Kingsley, questa volta diretto da Lee Strasberg e rappresentato al Broadhurst Theatre il 26 settembre 1933. Il dramma si incentra sulla professione medica e sul conflitto fra amore e dovere. L'opera ricrea minuziosamente l'ambiente medico: “si capisce che c'è

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 116.

Traduzione: Ho suggerito che, per poter includere gli attori, invece di aumentare il numero di coloro che hanno i diritti di decisione, essi siano ristretti e che un direttore assuma la responsabilità finale, mentre gli altri due serviranno come una sorta di moderatori. Ho suggerito inoltre che fossi io a prendere l'autorità, perché avendo seguito i malintesi che aveva sofferto la Compagnia, credevo di poterli sopportare più facilmente degli altri [...]. L'esperienza ha dimostrato che i teatri sono meglio gestiti da una direzione altamente centralizzata - in altre parole, singola o doppia.

¹⁸⁰ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 116.

Traduzione: la maggioranza votò un comitato di attori, che avrebbe dovuto consigliare i direttori sui vari problemi del gruppo.

alla base una ‘documentazione’ precisa: abbondano le battute del gergo ospedaliero, e anche i termini specifici hanno l’aria di essere esatti”¹⁸¹. La scena più affascinante dello spettacolo è quella dell’operazione, nella quale gli attori riescono a ricreare la frenesia della sala chirurgica: “L’autore aveva speso molte ore negli ospedali, osservando operazioni e divenendo amico di medici e infermieri per riprodurre i dettagli del lavoro quotidiano. Sulla scia di Kingsley, anche la compagnia visitò degli ospedali, e in seguito alcuni medici assisterono alle prove per istruire gli attori sulle corrette procedure mediche.”¹⁸²

L’opera riscosse un grande successo nella critica, soprattutto per quanto riguarda l’interpretazione di Alexander Kirkland, protagonista dell’opera, ma meno nel pubblico abituale del Group Theatre. Brook Atkinson sul *New York Time* scriveva: “Questa volta gli attori del ‘Group Theatre’ hanno trovato una commedia degna delle proprie ambizioni”¹⁸³, ma mentre la stampa acclamava il successo della compagnia, gli spettatori si aspettavano una messa in scena che rappresentasse i reali problemi della società del tempo¹⁸⁴.

In età del tempo m datqri ” a □Y

Il secondo spettacolo della terza stagione, però, al contrario del primo, fu un fallimento. Nel marzo 1934 al Cort Theatre il Group Theatre mise in scena *Gentlewoman*, un testo di John Howard Lawson, diretto da Strasberg. Il dramma mostra la relazione tra un giovane con idee politiche di sinistra ed una donna dell'alta borghesia. Il Group pensava di mettere in scena una romantica situazione attuale, visto il gran fermento politico rivoluzionario che si stava



Figura 16: Lloyd Nolan and Stella Adler in the stage production *Gentlewoman*, Vandamm, 1934.

sviluppando in America, ma l'opera venne duramente definita da Krutch come un dramma impregnato di romanticismo adolescenziale¹⁸⁷.

La commedia fu un fiasco e venne tolta dal cartellone dopo poche repliche. Il Group cercò di proteggere il nome dell'autore Lawson dalle critiche ricevute, ricordando che: "anche la prima commedia di Lawson, *Processional*, dopo essere stata sottovalutata alla prima rappresentazione, era ormai considerata un'opera importante nella storia del teatro americano"¹⁸⁸.

Nello stesso anno iniziò anche la preparazione di *Gold Eagle Guy*, di Melvin Levy, che avrebbe dovuto inaugurare la quarta stagione del Group Theatre.

Anche nell'estate del 1934, il Group organizzò delle vacanze collettive nella speranza di rafforzare sempre di più quel gruppo che man mano si stava

¹⁸⁷ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 - 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 49.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 50.

distruggendo. L'estate passò tra accese discussioni sull'applicazione del Sistema di Stanislavskij, discussioni politiche e prove di testi da inscenare nella quarta stagione teatrale della compagnia¹⁸⁹.

2.3 Dalle difficoltà economiche al successo con Clifford Odets

La quarta stagione teatrale del Group Theatre si aprì sotto tristi auspici, il Group sembrava presentare già le prime problematiche economiche che andavano fronteggiate per poter inscenare nuovi testi,

“le recite di *Men in white* vennero danneggiate dalla contemporanea distribuzione del film che dalla stessa commedia aveva tratto Richard Boleslawsky [...]; *Success story* [...] parve, dopo l'ascesa al potere di Hitler, un dramma antisemita; e *Gold Eagle Guy* mostrò di essere tutt'altro che a punto”.¹⁹⁰

Il primo spettacolo che venne inscenato nella quarta stagione teatrale fu *Gold Eagle Guy* di Melvin Levy, commissionato a Lee Strasberg e alla Crawford. Lo spettacolo fu messo in scena a New York al Morosco Theatre il 28 novembre del 1934. Il testo aveva come protagonista un notabile californiano alle prese con la prima navigazione su un battello a vapore¹⁹¹.



Figura 17: Morris Carnovsky, Alexander Kirkland, Sanford Meisner, and Ruth Nelson in the stage production *The Gold Eagle Guy*.

¹⁸⁹ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 53.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibidem*.

“L'accoglienza della critica fu cordiale, ma il pubblico accorse assai poco numeroso”¹⁹², e a causa degli scarsi guadagni, lo spettacolo fu limitato ad otto repliche.

La situazione economica del Group Theatre era davvero grave, a tal punto che Strasberg propose di chiudere con quest'ultimo spettacolo la quarta stagione teatrale: “non si poteva tener legati degli attori a paghe miserande, quando gli stessi avrebbero trovato facilmente lavoro presso altri produttori.”¹⁹³ Si portò la proposta della chiusura della stagione agli attori, ma essi si rifiutarono poiché la loro voglia di continuare a recitare era più forte del guadagno che potevano ricavarne. Clurman, allora, propose di mettere in scena un testo di Odets, *I got the blues*, che diventerà poi la famosa commedia *Awake and Sing*.

In questi stessi anni Clifford Odets stava incominciando a diventare famoso scrivendo delle commedie che rappresentassero l'animo degli americani di quegli anni: “negli anni Trenta uno spettacolo così denso di realismo appariva come una formidabile arma”¹⁹⁴. Scrisse, allora, una commedia ad atto unico ispirata a uno sciopero dei taxisti svoltosi nel 1933, *Waiting for Lefty*. La folla accolse lo spettacolo con grande partecipazione a tal punto che alla fine dello spettacolo, gli spettatori si sentivano talmente coinvolti nella rappresentazione che alla domanda finale “E allora, qual è la risposta?”, il pubblico rispose “Sciopero!”¹⁹⁵. Questo, mostrava l'efficacia del teatro come azione collettiva capace di smuovere le masse.

¹⁹² Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 53.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ D'Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni Editore, 2002, p. 57.

¹⁹⁵ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 54.

Dopo pochi giorni dalla rappresentazione di *Waiting for Lefty*, andò in scena *Awake and Sing* che fu rappresentato al Belasco Theatre, il 19 febbraio del 1935, con la prima regia, nel Group, di Harold Clurman, e le scene di Boris Aronson. Lo spettacolo mostrava un amaro ritratto di una famiglia ebrea di ceto medio-basso travolta dalla depressione¹⁹⁶.



Figura 18: Ensemble in *Awake and Sing!* Vandamm, 1935.

Con *Awake and Sing* si spalancarono le porte del successo per Clifford Odets: “Alcuni recensori giudicarono Odets persino superiore a O’Neill, altri lo definirono il Checov americano”¹⁹⁷. Lo spettacolo fu accolto caldamente dalla critica a tal punto che venne replicato ben 209 volte, ma non riscosse il successo economico che Clurman si aspettava: “il pubblico che accorreva al ‘Belasco’ era importante, ma scarso, ed era soprattutto pubblico ‘di loggione’”¹⁹⁸.

Dopo il successo di *Awake and Sing*, Cheryl Crawford mise in scena *Waiting for Lefty*, che nel frattempo già stava riscuotendo un grande successo, e lo stesso autore, in occasione della messinscena del Group Theatre, per completare la serata, aggiunse un atto intitolato *Till the day I die*. Il dramma, rappresentato il 26 marzo dello stesso anno al Longrace Theatre, colpì sia il pubblico che la critica. Grazie al successo che ottenne, iniziò ad essere rappresentato per tutti i

¹⁹⁶ D’Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni Editore, 2002, p. 57.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 58.

¹⁹⁸ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 55.

teatri di Harlem, dove trovò un posto di spessore poiché autori e attori si sentivano fortemente coinvolti nella trama¹⁹⁹.

Il successo delle ultime opere messe in scena dal Group Theatre, finì per esaltare i tre direttori, infatti, quando gli offrirono la possibilità di mettere in scena l'ultima commedia di Maxwell Anderson, *Winterset*, la compagnia rispose con un netto rifiuto²⁰⁰.

Nel frattempo, fino a luglio dello stesso anno, continuarono le rappresentazioni degli ultimi due spettacoli del Group Theatre. Intanto, Clurman e la Crawford erano stati nell'Unione Sovietica per avere dei colloqui con Stanislavskij, il loro obiettivo era quello di diventare:

“il primo teatro d'America, il che esigeva non soltanto un'eccellenza nell'esecuzione scenica e nella qualità dei testi di repertorio, ma una scelta di opere largamente rappresentative della cultura americana, e nello stesso tempo un discorso accessibile a larghe masse di pubblico”.²⁰¹

Tutte premesse però, che con l'avanzare delle difficoltà, inizieranno a venir meno.

L'estate del 1935 fu la prima in cui la compagnia si prese delle vere vacanze. Nello stesso anno si aprì una nuova organizzazione teatrale il “Federal Theatre” finanziato dagli Stati Uniti con l'obiettivo di favorire la diffusione dell'arte teatrale e dare lavoro agli attori. Il Federal Theatre inventò una nuova maniera di far teatro, il *Living Newspaper*, cioè “giornale vivente” o “giornale parlante”, che mostrava attraverso piccoli schetch gli aspetti di un problema sociale ed il modo per risolverli. Un esempio fu *One third of a nation*, che metteva in scena le condizioni pietose in cui viveva un terzo della nazione. L'esperienza del Federal Theatre aprì un nuovo spiraglio nel teatro americano che purtroppo, però, verrà ben presto zittita dallo Stato, chiudendo una delle pagine più interessanti e variegiate del teatro americano.²⁰² È molto importante mostrare la situazione teatrale di questi anni poiché dimostra come molte compagnie cercarono di rappresentare, proprio come il Group, la realtà che li circondava. Il

¹⁹⁹ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, pp. 55-56.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 57.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ivi*, p. 60.

pubblico necessitava di sentirsi rappresentato, necessitava di vedere inscenati i problemi del quotidiano, solo così si sentiva incitato a venire a teatro.

Per il Group Theatre la quinta stagione teatrale si aprì con una commedia di Nellise Child, *Weep for the virgins*. Il testo era ambientato in una famiglia del sottoproletariato di San Diego, e raccontava le ambizioni irrisolte dei membri della famiglia, soprattutto quelle della madre che sperava nella carriera hollywoodiana per una delle sue figlie. La commedia però, verrà sfavorevolmente accolta sia dal pubblico che dalla critica²⁰³.

Il secondo testo messo in scena nella quinta stagione teatrale del Group sarà *Paradise Lost* di Odets, rappresentato il 9 dicembre al Longacre Theatre con regia di Harold Clurman: “Odets’s *Paradise Lost* is a great and important play. We are proud to present it”²⁰⁴. L’opera venne applaudita con successo dagli spettatori, soprattutto grazie alla magnifica rappresentazione di Morris Carnovsky, che venne applaudito non solo dal pubblico, ma dagli stessi attori. La rappresentazione però, fu un insuccesso dal punto di vista della critica poiché: “Ci fu chi [...] accusò Odets di aver ‘perduto la ragione per aver troppo mediato sull’escatologia marxista’, e chi, pur apprezzando certe qualità di dialogo, affermò che l’autore non era ‘riuscito a farci accettare né le sue premesse né le sue conclusioni’”²⁰⁵. Nonostante ciò, il Group credeva nella forza ideologica dello spettacolo e pur dovendo ricorrere al solito taglio delle paghe dei suoi attori, riuscì a mantenere lo spettacolo per ben nove settimane. Ma, nonostante ciò, Clifford Odets iniziò a perdere la sua fama, mentre prima era acclamato come uno degli autori di successo nella scena americana, al pari con i grandi nomi europei, iniziò ad essere escluso da tutti i circoli più esclusivi di New York. Fu infatti allora che Odets pubblicò delle curiose confessioni:

“The young writer comes out of obscurity with a play or two. Suppose he won’t accept the generous movie offers. Why, that means he’s holding out for more. Suppose he accepts – an integrate, rat, renegade. If he won’t wear evening clothes that’s only

²⁰³ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 60.

²⁰⁴ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 157.

Traduzione: *Paradise Lost* di Odets è uno spettacolo importante. Siamo orgogliosi di metterlo in scena.

²⁰⁵ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 61.

because he's trying to be different. But when he wears them, you may be sure he's turned capitalist overnight. If he's written two plays about the same kind of people, everyone knows that that's all he can write about. But when he writes about a different class, he is told to go back where he came from and stick to his cast. He gets party invitations and when he won't accept, he's too serious. But when you see him at a party or a bar, you knew all the time he was a playboy"²⁰⁶.

Nessuno è libero di agire come vuole, si è sempre, continuamente, esposti al mirino della critica. Anche una figura di spicco come Odets non era più libera di esprimersi come meglio poteva, sempre con la paura di sbagliare e di doversi giustificare per ogni sua scelta personale e artistica.

Nel frattempo, la situazione economica del Group continuava a peggiorare e l'unica soluzione era quella di mettere in scena un nuovo spettacolo che aiutasse a risollevarle le casse della compagnia:

“I was fatigued, disappointed, and in another one of my periodic personal crises after *Paradise Lost*. We had made great financial sacrifices (despite Odet's help) to keep that play running. We needed to put on another play immediately – something for which it would not be too difficult to raise money. If it had come to us a little earlier, the next production, as I have noted, would have been *Bury the Dead* [...]. Milton Shubert [...] had bought a play he had seen done in the tiny but intrepid Hedgerow Theatre [...]. Shubert offered us the money to put this play on for him. It was new dramatization by Erwin Piscator [...]. It was called *The Case of Clide Griffiths*”.²⁰⁷

²⁰⁶ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, pp. 157 – 158.
Traduzione: Il giovane scrittore esce dall'oscurità con una o due commedie. Supponiamo che non accetti le generose offerte cinematografiche. Perché, questo significa che sta aspettando di più. Supponiamo che accetti - un integralista, ratto, rinnegato. Se non indossa abiti da sera è solo perché sta cercando di essere diverso. Ma quando li indossa, puoi essere sicuro che è diventato capitalista in una notte. Se ha scritto due opere sullo stesso tipo di persone, nessuno sa che non può scrivere altro. Ma quando scrive di una classe diversa, gli viene detto di andare da dove è venuto e di attaccarsi al suo cast. Riceve inviti per feste e quando non accetta, è troppo serio. Ma quando lo vedi a una festa o in un bar, pensi che sia un playboy.

²⁰⁷ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, pp. 162-163.
Traduzione: Ero stanco, deluso e in un'altra delle mie crisi personali periodiche dopo *Paradise Lost*. Abbiamo fatto grandi sacrifici finanziari (nonostante l'aiuto di Odet) per far funzionare questa recita. Abbiamo dovuto mettere su un altro spettacolo immediatamente - qualcosa per cui non sarebbe troppo difficile raccogliere fondi. Se ci fosse arrivata un po' prima, la prossima produzione, come ho notato, avrebbe avuto il titolo di *Bury the Dead* [...]. Milton Shubert [...] aveva comprato una commedia che aveva visto fare nel piccolo ma intrepido. Teatro Hedgerow [...]. Shubert ci ha offerto i soldi per mettere su questo spettacolo per lui. Era una nuova drammaturgia di Erwin Piscator [...]. Si chiamava *The case of Clide Griffiths*.



Figura 19: Alexander Kirkland and Margaret Barker in the stage production *The Case of Clyde Griffiths*. Valente Alfredo, 1936.

Venne, allora, proposto al Group di inscenare *The case of Clyde Griffiths*, scritta da Erwin Piscator, sulla base di una riduzione del romanzo di Theodor Dreiser *Una tragedia americana*. Lo spettacolo venne inscenato il 13 marzo del 1936 all’Ethel Barrymore Theatre con regia di Lee Strasberg: “[...] I saw that Strasberg was working with little conviction and half his talent. But half his talent was enough to give the production a certain fluidity and sensitivity, an aura of quasi-nobility, that were distinctive on the Broadway scene”²⁰⁸. La messinscena fu un insuccesso poiché, da una parte, non venne rappresentata nel giusto modo, inscenata su una piattaforma nuda e poco illuminata, non appropriata al tipo di testo. Dall’altra parte invece, venne criticata per la tematica rivoluzionaria: “The reason for the reviewer’s dislike the play, [...] was not that it was a poor piece of writing, but that it interpreted the plot of *An American Tragedy* [...] in terms of the class struggle”²⁰⁹, Piscator mise al centro della rappresentazione, più che i sentimenti del singolo protagonista, il suo desiderio di ascesa sociale: “dopo aver raccontato gli episodi che conducono al delitto, si era valso del processo per dimostrare che tragedie come quella di Clyde Griffiths

²⁰⁸ *Ivi*, p. 163.

Traduzione: “[...] Ho visto che Strasberg lavorava con poca convinzione e metà del suo talento. Ma metà del suo talento era sufficiente per dare alla produzione una certa fluidità e sensibilità, un’aura di quasi-nobiltà, che si distinguevano sulla scena di Broadway.

²⁰⁹ *Ibidem*.

Traduzione: La ragione per cui il recensore non apprezza lo spettacolo [...] non è che si tratta di un di scrittura povero, ma che ha interpretato la trama di *An American Tragedy* [...] in termini di lotta di classe.

sono dovute non tanto agli istinti omicidi dei singoli individui quanto alle imperfezioni dell'ordine sociale"²¹⁰. Alla critica non piacque lo spettacolo poiché secondo loro, la rappresentazione, non era in linea con il pensiero liberale americano. Ma Cheryl Crawford si difese dicendo che una polemica contro il pensiero radicale di sinistra di Piscator, non poteva trasformarsi in una polemica contro il Group²¹¹.

Dopo una stagione molto disastrosa, dopo l'estate del 1936 si decise di sciogliere il comitato tripartito, Clurman in occasione di quella decisione disse: "I thought I might remedy the flaw in our setup by composing a sort of new Group constitution or plan whereby the benefits of a certain Group democracy might be combined with a strongly centralized leadership in the person of a single managing director."²¹². In accordo con gli altri due direttori si decise di dare tutta la responsabilità a Harold Clurman, assieme ad un Comitato di attori che comprendeva Stella Adler, Roman Bohnen, Morris Carnovsky ed Elia Kazan, mentre a Strasberg e alla Crawford rimasero dei compiti subordinati²¹³.

Anche la sesta stagione sembrò aprirsi in un clima molto negativo, di ritorno dal Pinebrook Club Camp at Nichols, nel Connecticut, dove la compagnia aveva trascorso l'estate, si pensò di mettere in scena tre spettacoli: il primo di Odets, il secondo di Lawson, ed il terzo una musical comedy (una commedia musicale) di Paul Green. La nuova commedia di Odets però, *Silent partner*, affrontava un tema troppo impegnativo per il pubblico del tempo: la decadenza del vecchio capitalismo e i vizi del neocapitalismo fascista,

"what Odets was trying to say was that the old world of money and power was fast becoming decrepit and desperate, while the new world of the future, which belonged to the mass of people, was in America still raw, unclear, undisciplined, mentally and morally clumsy"²¹⁴.

²¹⁰ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 - 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 63.

²¹¹ *Ivi*, p. 64.

²¹² Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 172.

Traduzione: Ho pensato di rimediare al difetto della nostra struttura, elaborando una sorta di nuova costituzione del gruppo o un piano in cui i vantaggi di una certa democrazia del gruppo possano essere combinati con una leadership fortemente centralizzata nella persona di un unico regista.

²¹³ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 - 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 65.

²¹⁴ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 174.

Lo spettacolo di Lawson, invece, *Marching song*, sembrava più una propaganda politica che un dramma da mettere in scena. Il Group, quindi, rimase con un unico spettacolo in programma per la sua sesta stagione teatrale.

Il dramma scelto da Clurman fu *Johnny Johnson*, un testo di Paul Green con musiche di Kurt Weill. Lo spettacolo venne provato in una piccola sala e poi fu messo in scena al Forty-fourth Street Theatre, che con i suoi millecinquecento posti era uno dei più vasti di Broadway.



Figura 20: Russell Collins (in bed), dancing female officer in the stage production *Johnny Johnson*. Valente Alfredo, 1936.

Questo fatto influì molto sulla recitazione, poiché nel momento in cui venne poi rappresentato in un grande teatro, la rappresentazione parve disastrosa. “Le due anteprime furono un disastro: la prima sera quando calò il sipario erano rimaste in platea soltanto una ventina di persone.”²¹⁵ Bisognerebbe sempre provare rispettando i luoghi in cui l’opera viene rappresentata, poiché nel momento in cui gli attori salgono sul palcoscenico potrebbero trovare grande difficoltà nell’utilizzare gli spazi, proprio come è accaduto per questa commedia musicale. Lo spettacolo venne accolto con molta freddezza dalla critica e, dopo solo sessantotto serate, fu tolto dal cartellone²¹⁶.

Traduzione: Quello che Odets stava cercando di dire era che il vecchio mondo del denaro e del potere stava rapidamente diventando anziano e disperato, mentre il nuovo mondo del futuro, che apparteneva alla massa della gente, era in America ancora grezzo, poco chiaro, indisciplinato, mentalmente e moralmente goffo.

²¹⁵ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 66.

²¹⁶ *Ivi*, p. 67.

La crisi del Group sembrava irreparabile, allora il Comitato di attori decise di scrivere un memoriale e consegnarlo ai tre direttori, spiegando il problema in ognuno dei tre che non permetteva l'avanzare della compagnia:

“We are writing this paper so that the Group will go on. [...] We all know that six years ago the Group was wrenched out of the American theatre by the sheer force of the directors' will. They, at the time, were indubitably the Group Theatre. We are sure that today the Group is no longer the three directors. [...] it is inescapable that the directors have not solved the Group problem. [...] There was no doubt that it was Lee who gave the first artistic shape to the Group Theatre. For example, the thing that most of the actors of the Group still call the Method is in reality Lee's own method of work. [...] Lee's great courage, his doggedness, his arbitrariness, his need to be right, his cold scorn of artistic compromise [...] Lee filled the need of that time [...] But today the same qualities that once were necessary seem unhealthy. [...] Clurman: To our mind, despite the fact that his regime as a managing director is a failure, he is the logical man for the position at the head of the theatre. [...] during his term as managing director he did not create the theatre organization that was his first and most important task. [...] Crawford: She's had six years of dirty jobs. [...] She always feels she is wasting her life, that she is a 'martyr' to the Group [...] and worst of all that no one appreciates her.”²¹⁷

Gli attori chiedevano qualcosa che gli garantisse un decente livello di vita e la possibilità di poter lavorare tutto l'anno. Desideravano una sala propria, quaranta settimane di prove e una organizzazione più solida. Si decise allora una temporanea sospensione delle attività del Group, affidando tutta la responsabilità al Comitato degli attori. Clurman lascia New York e decide, insieme a molti degli

²¹⁷ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 182.

Traduzione: Stiamo scrivendo questo documento per continuare il gruppo. [...] Sappiamo tutti che sei anni fa il Gruppo è stato strappato dal teatro americano dalla pura forza di volontà dei registi. Era, al tempo, indubbiamente il Group Theatre. Siamo sicuri che oggi il Group non è più i tre registi. [...] È inevitabile che i direttori non abbiano risolto il problema del Gruppo. [...] Non c'era dubbio che fu Lee a dare la prima forma artistica al Group Theatre. Per esempio, la cosa che la maggior parte degli attori del Gruppo chiama ancora il Metodo è in realtà il metodo di lavoro di Lee. [...] Il grande coraggio di Lee, la sua ostinazione, la sua arbitrarietà, la sua necessità di avere ragione, il suo freddo disprezzo del compromesso artistico [...] Lee ha soddisfatto il bisogno di quel tempo [...] Ma oggi le stesse qualità che una volta erano necessarie sembrano malsane. [...] Clurman: A nostro avviso, nonostante il suo regime di amministratore delegato sia un fallimento, è l'uomo più logico per la posizione di capo del Group. [...] durante il suo mandato di amministratore delegato non ha creato l'organizzazione teatrale che era il suo primo e più importante compito. [...] Crawford: Ha avuto sei anni di lavori sporchi. [...] Sente sempre di sprecare la sua vita, sente di essere una 'martire' per il Group [...] e peggio di tutto pensa che nessuno la apprezzi.

attori del Group, di fare una esperienza a Hollywood. Nel frattempo, Lee Strasberg e Cheryl Crawford daranno le dimissioni dal Group con l'intento di creare un nuovo teatro, impresa impossibile al momento. Tornato da New York nel 1937, Clurman ricostituì il Group Theatre e aprì la settima stagione teatrale con *Golden Boy* di Clifford Odets²¹⁸.

Golden Boy venne messa in scena con non poche difficoltà, prima fra tutte fu la scelta del cast. L'autore pretendeva che nel gruppo di attori figurassero nomi noti, così da aumentare l'interesse del pubblico, mentre il Group al contrario voleva utilizzare i propri attori. All'inizio ebbero anche delle difficoltà economiche dovute ad un secondo crollo, meno grave del primo, della borsa di Wall Street, ma, nonostante ciò, riuscirono comunque a trovare il denaro necessario per finanziare l'opera. Lo spettacolo fu presentato alle scene americane il 4 novembre del 1937 al Belasco Theatre, con la regia di Clurman e le scene di Gorelik.



Figura 21: Frances Farmer and Roman Bohnen in the stage production *Golden Boy*, 1937.

L'opera si presenterà come il più grande successo del Group Theatre, e questo permetterà alla compagnia di sopravvivere economicamente per altri due anni. Lo spettacolo resse al cartellone per ben 248 sere, e nonostante la critica non fosse particolarmente entusiasta, apprezzò la consistente affluenza di pubblico. “La Broadway ufficiale accoglieva con favore questa che veniva considerata una ‘abdicazione’ del ‘Group Theatre’, passato armi e bagagli dall’impegno

²¹⁸ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 68.

sociale all'opera soltanto divertente"²¹⁹, la compagnia stava perdendo il suo carattere "impegnato" per dedicarsi ad opere di intrattenimento per non perdere l'interesse degli spettatori.

Al contempo, al Comitato direttivo degli attori si era aggiunto Clifford Odets, e Kermit Bloomgarden era stato nominato direttore amministrativo. Nello stesso periodo, Robert Lewis, attore del Group Theatre, aveva aperto una scuola di recitazione dove lavoravano molti degli attori del Group Theatre, questo dimostrò che il lavoro che gli era stato impartito dai propri maestri nel Group non era risultato invano. In questo periodo di vitalità artistica, anche John Garfield, uno degli attori principali della compagnia, lascia il Group per lavorare ad Hollywood, ma nemmeno la perdita di un membro essenziale riuscì a scuotere il clima di entusiasmo che regnava nella compagnia²²⁰.

Il secondo spettacolo della sesta stagione teatrale fu *Casey Jones*, la prima commedia di un giovane autore esordiente di Chicago, Robert Ardrey, con la prima regia nel Group di Elia Kazan. L'opera fu presentata al Fulton Theatre il 19 febbraio 1938, con una scenografia che lasciò il pubblico senza parole, Gorelik era stato in grado di rappresentare una grande locomotiva sulla quale sedeva il protagonista Charles Bickford. Nell'estate del 1938 l'opera fu messa in scena a Londra, al St. James Theatre, e fu accolta con grande successo. James Agate, critico britannico, scrisse in merito agli attori: "la recitazione raggiunse un livello quale noi non abbiamo mai veduto"²²¹, elogiando la qualità dell'interpretazione degli attori del Group.

Per la nuova stagione erano in programma quattro commedie: due di Irwin Shaw, una di Odets e una di Saroyan. Si necessitava però, prima, raccogliere una somma di denaro che garantisse tranquillità alla compagnia per poter mettere in scena gli spettacoli che avevano programmato. Si cercò di raccogliere una cifra di centomila dollari che garantissero la messinscena di tutte e quattro gli spettacoli, ma nessuno era disposto a finanziare tutta la stagione del Group Theatre, gli impresari preferivano dare una certa cifra su uno spettacolo determinato. La compagnia decise, allora, di presentare *Rocket*

²¹⁹Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 - 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 70.

²²⁰ *Ivi*, p. 72.

²²¹*Ibidem*.

to the moon e *Gentle People*, come spettacoli normali della compagnia, e *Quiet city* e *My heart's in the Highlands*, in mattinate speciali. Il Group non voleva perdere la propria linea rappresentativa, donando una opportunità anche ad opere meno commerciali ma degne di essere rappresentate. Nel frattempo, grazie al successo dell'ultima stagione, il Group era riuscito a garantirsi un piccolo pubblico abituale e le repliche dello spettacolo vennero prolungate per almeno quattro settimane.

La stagione si aprì con una tournée di *Golden Boy* che permise di affrontare l'avvenire con una relativa tranquillità. Lo spettacolo che inaugura l'ottava stagione del Group Theatre è *Rocket to the moon* di Odets.



Figura 22: Eleanor Lynn and Luther Adler in the original Broadway production of *Rocket to the Moon* (1938).

La commedia ebbe una preparazione molto lenta a tal punto che il terzo atto arrivò solo dieci giorni prima della messinscena. *Rocket to the moon* fu messa in scena la sera del 24 novembre del 1938 al Belasco Theatre con la regia di Clurman. Le parti principali furono affidate alle stelle della compagnia: Carnovsky, Eleanor Lynn e Luther Adler.

Gli spettatori delle anteprime, però, gli riservarono una accoglienza molto fredda, a tal punto che per salvare l'opera fecero anche a fare dei tagli nel copione. La critica fu invece discordante e divisa fra, coloro che pensavano fosse "la miglior commedia di Odets"²²², e coloro che invece rimasero delusi.

²²² Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 74.



Figura 23: Franchot in *The Gentle People*. February 6, 1939.

Dopo poco tempo, il 5 gennaio del 1939, andò in scena *The Gentle People* di Irwin Shaw.

Il dramma ha come protagonisti due pescatori minacciati da un gangster di nome Harold Goff che gli chiede del denaro in cambio della sua protezione. I ragazzi però, avevano una vita molto umile e quindi non potevano permettersi quella somma di denaro. Per poter far fronte al problema escono un giorno a pesca ed invitano anche Harold che però non farà mai più ritorno a casa²²³. Il cast era formato dalle facce più celebri dello scenario teatrale di quegli anni, vi erano gli abituali del Group come Roman Bohnen, Lee Cobb e Sam Jeffe, e accanto a questi ultimi, si aggiunsero Franchot Tone, tornato dalla sua esperienza hollywoodiana, e Sylvia Sidney, moglie di Luther Adler. La presenza di questi 'divi' permise alla compagnia di ottenere un certo successo e all'uscita del teatro masse di persone accorsero per ammirare i loro idoli. La critica però, non ne percepì i significati più profondi e lo videro semplicemente come un melodramma sentimentale sui gangster.

Dopo questa commedia si ebbe la rottura definitiva fra il Group e Tone, che aveva da sempre sostenuto questo gruppo di attori, ma soprattutto di amici. Franchot aveva deciso di ritornare a New York per evadere dalla monotonia della vita hollywoodiana, nel frattempo si era dato a locali di lusso, donne, e bere. Tornato nella compagnia si lamentò che il suo ritorno nel Group era avvenuto con una commedia di Shaw e non con una di Odets, e tra l'altro si era trovato a recitare

²²³ Online Article: *The Gentle People (1939)*, June 20, 2016.

<<<https://franchottone.blogspot.com/2016/06/the-gentle-people-1939.html>>>

con attori che non conosceva, rendendosi conto che non vi era più il gruppo di amici che aveva lasciato anni addietro²²⁴.

Dopo *The Gentle People*, furono messi in scena *Quiet city*, che tratta di una famiglia borghese che non riesce a conciliarsi con il mondo in cui vive, e *My heart's in the Highlands*: “I was captured by its freedom, simplicity, hobo charm, delicate sentiment, and humor”²²⁵. Le due opere riscossero un grande successo da parte della critica, al contrario però, non furono apprezzate dal pubblico, cosicché il Group fu costretto a troncarne le repliche dopo poche rappresentazioni²²⁶.

La fine di questa stagione comunque rappresentava il picco del successo de Group:

“aveva rivelato i due autori più rappresentativi dell’epoca, si era affermato come il miglior insieme di attori del paese, e aveva capeggiato un movimento di rinnovamento della drammaturgia americana che aveva portato testi ‘impegnati’ perfino nei teatri più commerciali”²²⁷.

Il Group non poteva più fare meglio di quello che aveva già fatto, affermò, infatti, Harold Clurman: “[...] it was the steadiest era of the Group’s history. There were not only scripts in prospect and money in the bank, but a little leisure to draft a practical scheme for the raising of the kind of fund that I deemed absolutely indispensable for the conduct of a permanent theatre institution”²²⁸, purtroppo però, alla base vi era sempre lo stesso problema, la mancanza di un effettivo e duraturo sostentamento economico. Dal 1939 iniziò il declino del Group, sia come fenomeno americano che come gruppo di amici e attori legati dallo stesso desiderio di andare in scena.

²²⁴ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 75.

²²⁵ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 213.

Traduzione: Sono stato catturato dalla sua libertà, semplicità, desiderio di avventura - fascino, sentimentalismo delicato, e umorismo.

²²⁶ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 76.

²²⁷ *Ivi*, pp. 76-77.

²²⁸ Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, pp. 214-215.

Traduzione: Era l'epoca più stabile della storia del Group. Non c'erano solo sceneggiature in prospettiva e denaro in banca, ma un po' di svago per elaborare un piano pratico per la raccolta del tipo di fondo che ho ritenuto assolutamente indispensabile per la conduzione di un istituto teatrale permanente.

Tra la fine dell'ottava stagione e l'inizio della nona, i membri del Group Theatre trascorsero l'estate insieme in un luogo di villeggiatura nel Long Island. L'estate passò fra delusioni e risentimenti, si pensava a quali spettacoli mettere in scena e come trovare i finanziamenti adatti, poiché nel mondo del teatro di Broadway era possibile trovare denaro solo se si garantiva la presenza di una star in scena²²⁹.

Il primo spettacolo della nona stagione fu *Thunder Rock*, originariamente chiamato *Tower of Light*, una commedia di Robert Ardrey, che venne rappresentata il 14 novembre al Mansfield Theatre. L'accoglienza della stampa però, fu particolarmente fredda, era un testo importante, poiché trattava della crisi a cui si stava preparando l'Europa con la firma del Trattato di Monaco:

“Ardrey, who was committed to a socially engaged theatre and viewed the looming conflict as a possible social catastrophe of unprecedented dimension, knew he had to write a call to arms to try to rouse the largely isolationist American public to action, but he was at a loss as to how”²³⁰.

Il testo però, a causa della tematica, era troppo prematuro per i tempi che correvano, la notizia del Patto di Monaco, non aveva ancora raggiunto l'America, che nel frattempo, stava applicando una politica isolazionista.

Il secondo spettacolo della stagione fu *Night Music* di Odets, al contrario del primo, il testo venne accolto favorevolmente dalla critica, ma fu criticata la figura di Odets per essersi allontanato ancora una volta dal suo stile abituale. Nonostante la fama di Odets, fu comunque molto difficile trovare i finanziamenti necessari. Lo spettacolo andò in scena il 22 febbraio del 1940 al Broadhurst Theatre, con regia di Clurman, “la miglior compagnia di questo paese ci sta presentando una prova superlativa”²³¹. Nonostante le critiche positive che ricevette lo spettacolo, non riuscì a tenere per più di una ventina di repliche.

²²⁹ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 78.

²³⁰ Online Article: The Robert Ardrey Estate, *The story of Thunder Rock*, 2020.
<< <https://www.robertardrey.com/thunder-rock> >>

Traduzione: Ardrey, impegnato in un teatro socialmente impegnato e vedendo l'imminente conflitto come una possibile catastrofe sociale di dimensioni inedite, sapeva di dover scrivere un appello alle armi per cercare di mobilitare l'opinione pubblica americana, in gran parte isolazionista, ma non sapeva come.

²³¹ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 79.

Durante l'ultima replica, Clurman chiese di assumersi la completa responsabilità della compagnia:

“On the closing of *Night Music*, I tried to convey a sense of my satisfaction with that production and some confidence in the future. I believed in the Group, I said, and the possibility of its continued life because in my view the Group was no longer an idea confined to our membership, and its development from this point forward need to be envisioned in terms of ourselves exclusively”²³²,

ma ancora una volta la sua idea fu bocciata, e si costituì un nuovo Comitato di attori. A causa della risposta negativa da parte del gruppo di attori, Clurman lasciò il Group e se ne andò a Hollywood per provare ad entrare nel mondo del cinema²³³.

Tornato a New York, Clurman rimise insieme la compagnia e decise di chiudere l'ultima stagione teatrale del Group Theatre con un ultimo spettacolo *Retreat to pleasure* di Irwin Shaw, presentato al Belasco Theatre il 17 dicembre del 1940. L'opera fu un fiasco e segnò la fine del Group. “Broadway aveva bisogno o di spettacoli puramente distensivi o di commedie di propaganda bellica”, i drammi sociali degli anni Trenta non affascinavano più il pubblico, le esigenze erano cambiate e con esse anche i gusti artistici²³⁴.

2.4 La fine del Group Theatre

Nella primavera del 1941 si pose fine all'esperienza del Group Theatre. La compagnia non venne mai formalmente sciolta ma nonostante la fama che aveva raggiunto in tutto l'ambiente teatrale, la sua esperienza andò man mano a scemare con le casse vuote²³⁵.

I motivi che condussero alla chiusura della compagnia furono principalmente due, il primo, i dissensi fra i vari membri, nati a seguito della caduta della co-

²³² Clurman H., *The Fervent years*. Hill and Wang, New York, 1957, p. 251.

Traduzione: Alla chiusura di *Night Music*, ho cercato di trasmettere un senso della mia soddisfazione per quella produzione e una certa fiducia nel futuro. Ho creduto nel gruppo, ho detto, e nella sua possibilità di poter continuare perché a mio avviso il gruppo non mostrava più un'idea limitata ai nostri membri, e il suo sviluppo da questo punto in poi doveva essere previsto esclusivamente in termini di noi stessi.

²³³ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 79.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ *Ivi*, p. 81.

direzione fra Clurman, Strasberg e Crawford che segnarono una spaccatura importante all'interno della compagnia. La caduta della direzione tripartita portò alla formazione di un Comitato di attori, che però non fu in grado di gestire le difficoltà a cui andava incontro la compagnia. Fra i dissensi che lacerarono la compagnia ci fu il dibattito sull'applicazione del Metodo di Stanislavkij, che vedeva come protagonisti Stella Adler e Lee Strasberg. Strasberg poneva maggior enfasi sulla 'memoria emotiva' poiché "l'assenza di un supporto emotivo reale rendeva priva di valore qualunque performance"²³⁶; mentre la Adler, al contrario, pensava che soffermarsi troppo sulle proprie emozioni poteva confondere gli attori, che sentendosi troppo coinvolti emotivamente si distaccavano dall'intento del messaggio della rappresentazione. Il secondo motivo fu la mancanza di una stabilità economica che non riusciva a garantire una continuità alla compagnia²³⁷. Fu sempre Cheryl Crawford, fra i tre direttori, che si occupò della questione economica, rivolgendosi sempre a coloro che in qualche modo avrebbero potuto aiutarli, dai singoli donatori a impresari nell'ambito teatrale. "Una compagnia che non aveva grandi nomi di richiamo appariva come un investimento troppo rischioso per i produttori di Broadway abituati a considerare il teatro principalmente come un mezzo per fare denaro"²³⁸, fu anche per questo che non appena la Crawford abbandonò la compagnia, Clurman iniziò ad assumere per gli spettacoli della compagnia delle star di Hollywood, espellendo i membri che non erano impegnati per alcuno spettacolo del Group, andando quindi, contro l'etica della stessa compagnia²³⁹. Una delle soluzioni al problema economico poteva essere, passare all'ambiente dell'off-Broadway per diminuire i costi delle produzioni, ma Clurman non volle mai abbandonare Broadway.

"Benché il Group non abbia mai risolto i suoi problemi di fondo, ha sconvolto il quietismo del teatro commerciale, e ha probabilmente un'influenza maggiore ora

²³⁶ D'Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni Editore, 2002, p. 62.

²³⁷ *Ivi*, p. 60.

²³⁸ *Ivi*, p. 63.

²³⁹ *Ivi*, pp. 63-64.

che non esiste più che non quando era in piena attività”²⁴⁰, così scriveva Atkinson in un articolo sul *New York Times* del 1941.

Il Group Theatre, con il suo gruppo di giovani rivoluzionari e coraggiosi pronti a cambiare il panorama teatrale americano con l'intento di lasciare un segno nella storia, chiudeva definitivamente le sue porte e, con lui, una delle esperienze più stimolanti del teatro del Novecento²⁴¹.

²⁴⁰ Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931 – 1941)*, Cappelli Editore Bologna, 1960, p. 81.

²⁴¹ *Ibidem*.

CAPITOLO 3

3. 1 L'arrivo del Sistema in America e lo sviluppo del Metodo Strasberg

Fra i direttori del Group Theatre, quello più interessato alla recitazione degli attori della compagnia fu proprio Strasberg. Sin dai primi anni della sua carriera nel Group Theatre cercò di elaborare un metodo di recitazione che aiutasse l'attore a mostrare l'interiorità dei suoi personaggi e li rendesse più reali sulla scena. Strasberg partì proprio dagli insegnamenti del maestro Stanislavskij che per primo aveva elaborato un sistema di preparazione per l'attore:

“Lo sviluppo ed il consolidamento delle scoperte di Stanislavskij [...] divennero le basi del Metodo. [...] Il lavoro di Stanislavskij, interpretato alla luce dei suoi risultati, può sembrare limitato allo stile realistico. Il lavoro del Group Theatre è significativo proprio perché dimostrò che la compagnia era in grado di applicare i processi del training e di arrivare comunque a risultati teatrali diversi, nel nostro caso, a commedie che spaziavano dal nuovo realismo degli anni Trenta alla satira mordace di musical come *Johnny Johnson*”²⁴².

Il Sistema di Stanislavskij divenne un punto di riferimento per molti attori del tempo:

“Nei primi decenni del Novecento lo stile della recitazione del Teatro d'Arte e poi i procedimenti utilizzati da Stanislavskij e dai suoi allievi per curare la formazione dell'attore si diffusero in Europa e negli Stati Uniti soprattutto attraverso l'esempio e l'insegnamento pratico dei numerosi attori e uomini di teatro che proclamavano a torto o a ragione di essere conoscitori e seguaci del Sistema”.²⁴³

Molti seguaci di Stanislavskij iniziarono ad insegnare il Sistema anche al di fuori di Mosca, giungendo in America. Strasberg entrò per la prima volta in contatto con il Sistema grazie all'American Laboratory Theatre diretto da Boleslavskij e dalla Uspenskaja. Per essere ammessi al corso bisognava superare una audizione iniziale che consisteva in tre fasi: la prima fase prevedeva un esercizio di mimo,

²⁴² Strasberg L., *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, 2019, p. 139.

²⁴³ Gordon M., *Il Sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio editori, Venezia, marzo 1992, p.149.

bisognava cercare di maneggiare un oggetto immaginario, la seconda fase prevedeva una improvvisazione con un allievo maggiore della scuola e, infine, l'ultima fase prevedeva la memorizzazione e interpretazione di un monologo di Shakespeare. Venne ammesso alla selezione ed iniziò il suo cammino alla scoperta del Sistema.

In una delle prime lezioni che tenne Boleslavskij, il 13 gennaio del 1924, il maestro illustrò le tre tipologie di teatro. La prima era la tipologia del teatro commerciale, cioè un teatro che si soffermava solo sugli interessi del pubblico e della critica per guadagnare del denaro. Gli unici due elementi a cui dovevano prestare attenzione gli attori erano, di non dover abbassare la voce e di non correre troppo nella recitazione, poche e semplici regole che però non risolvevano il problema della recitazione: “Nessuna possibilità di crescita per l'attore perché copia soltanto”²⁴⁴. La seconda tipologia di teatro era quella della scuola francese, un tipo di teatro che guardava agli splendori del classicismo, alla ricerca di una pulizia tecnica e recitativa, dimenticando però, l'animo del personaggio da mettere in scena: “Possono sorprenderti, meravigliarti, ma non raggiungeranno mai la tua anima”²⁴⁵, affermava Boleslavskij. La terza tipologia di teatro invece era quella rappresentata dallo stesso Boleslavskij, una recitazione che si soffermava sui sentimenti e sulle emozioni, e su come queste possano essere “suscitate ed esercitate”²⁴⁶. Come affermava lo stesso maestro: “[...] non è sufficiente vivere la parte una volta sola per poi rappresentarla tante volte. L'attore deve viverla ogni volta.”²⁴⁷ L'attore doveva essere in grado di trasmettere le emozioni del suo personaggio, farlo vivere sulla scena senza limitarsi alla mera rappresentazione. Nella terza tipologia di teatro, Boleslavskij, dava particolare importanza anche al lavoro di gruppo, era importante che ci fosse una figura che guidasse il gruppo, ma il lavoro lo faceva l'insieme²⁴⁸. Se tutti gli attori avessero agito come un corpo unitario, dai ruoli di protagonista fino ai secondari, allora lo spettacolo avrebbe avuto un buon risultato, ma se

²⁴⁴ Strasberg L., *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, Roma, 2019, p. 60.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 61.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ *Ibidem*.

ognuno pensava solo a sé stesso, allora la rappresentazione risultava slegata in ogni sua parte.

I due maestri, Boleslavskij e la Uspenskaja, soffermavano parte dei loro studi sul training dell'animo dell'attore:

“Non soltanto i mezzi tecnici dell'attore – la voce, la dizione, i movimenti del corpo – possono essere perfezionati con l'esercizio. Boleslavskij sosteneva che potessero essere esercitati anche i mezzi interiori dell'attore [...] attraverso la concentrazione e la memoria affettiva.”²⁴⁹.

La concentrazione era un elemento essenziale nella preparazione dell'attore poiché permetteva di rimanere focalizzati sulla propria parte senza dimenticare di trasmettere le emozioni del proprio personaggio. L'Uspenskaja durante il primo giorno di lezione fece fare agli attori due esercizi sulla concentrazione. Il primo, prevedeva di alzarsi in piedi e camminare, e nel frattempo, mentre camminavano, gli chiedeva di pensare a quanti film avessero visto, quanti libri avessero letto. All'inizio dell'esercizio:

“era evidente che ci sentivamo a disagio, goffi e imbarazzati; molti lanciavano occhiate di sottocchi agli altri, o a Madame, o a quelli che stavano guardando, per cercare di cogliere qualche segno di approvazione. [...] Mentre continuavamo a camminare, accadde qualcosa di strano. La camminata divenne più naturale, il ritmo meno impacciato. Ci sentivamo tutti più a nostro agio quando ci sforzavamo di ricordare”²⁵⁰.

Il secondo esercizio proposto da Madame Uspenskaja fu preso dallo yoga indiano. All'attore veniva chiesto di osservare un oggetto per cinque minuti, soffermandosi su ogni particolare, ed infine descriverlo minuziosamente, soffermandosi su colore, misura, grandezza, utilizzo, significato dei colori utilizzati. L'esercizio aveva l'obiettivo di far cogliere all'attore i piccoli particolari nascosti in un copione²⁵¹.

Il secondo elemento che pose in risalto Boleslavskij nel suo studio fu la memoria affettiva. Secondo il maestro: “la memoria affettiva si poteva suddividere in due categorie: memoria analitica, che ricorda il modo in cui una cosa deve essere

²⁴⁹ Strasberg L., *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, Roma, 2019, pp. 61- 62

²⁵⁰ *Ivi*, p. 62

²⁵¹ *Ivi*, p. 61.

fatta, e la memoria del sentimento reale, che aiuta l'attore a provarlo in scena"²⁵². Per far esercitare i suoi attori sulla memoria affettiva utilizzava degli oggetti e degli eventi immaginari cercando di lavorare con essi come se fossero reali, toccandone la forma, sentendone l'odore, ascoltandone il suono:

“Lo scopo dell'attore è mantenere fissa la propria attenzione su ciò che sta facendo, in modo da creare la realtà e la verità di ciascun oggetto e di ciascuna esperienza immaginari. Per far questo, il training dell'attore deve partire dai cinque sensi [...] più i sensi cinestetici, o motori. [...] Se non vediamo il leone dietro di noi, non reagiamo. Se non sentiamo il treno avvicinarsi, non ci allontaniamo dai binari. Se non sentiamo l'esplosione, non ci spaventiamo.”²⁵³

Senza i sensi non potremmo far scaturire delle reazioni, addestrare i sensi, quindi, i sensi erano un elemento importante per reagire in scena. Un altro esercizio che permetteva di allenare la memoria analitica fu immaginare di essere dei bambini che aspettano l'arrivo di una amatissima zia che non vedono da tempo, ma la nave annunciava quattro ore di ritardo. Lo sforzo dell'esercizio era quello di mostrare la reazione al momento del ritardo, sforzandosi di guardare in lontananza per avvistare la nave. In molti casi, si aggiungeva anche un supplemento all'esercizio, l'attore doveva immaginare che la nave improvvisamente scoppiasse e doveva mostrarsi preoccupato per l'accaduto e impaziente di ricevere delle notizie dei passeggeri, tra cui quelle della zia²⁵⁴.

Oltre alla concentrazione e alla memoria affettiva, altro elemento essenziale nella preparazione dell'attore era l'azione. La stessa parola “attore” richiama la parola “azione”, poiché “Ogni attore fa uso di un tipo particolare di azione”²⁵⁵. Gli attori tendono a compiere in scena delle azioni meccaniche finendo per diventare semplicemente degli imitatori. La vera azione, al contrario: “è espressa dalle intenzioni del personaggio. [...] Perché le azioni abbiano qualche valore devono suggerire qualcosa che le parole di per sé non sottintendono. Le azioni non sono solo soltanto fisiche o mentali, ma fisiche, motivazionali ed emotive”²⁵⁶.

²⁵² *Ivi*, p. 63.

²⁵³ *Ivi*, p. 64

²⁵⁴ *Ivi*, p. 66

²⁵⁵ *Ivi*, p. 68

²⁵⁶ *Ivi*, pp. 68 - 69

Tutti questi esercizi servivano a formare l'attore a salire sul palcoscenico con più sicurezza ed espressività. I due maestri puntavano ad una preparazione conscia, quindi, in collaborazione con l'attore che seguiva con attenzione i suggerimenti del maestro, per un risultato inconscio, cioè, innescare questo meccanismo nell'attore affinché lo applicasse sul palcoscenico in maniera naturale. Boleslavskij fece quindi un disegno per i suoi alunni, che rappresentava una casa dove venivano mostrate tutte le fasi della preparazione:

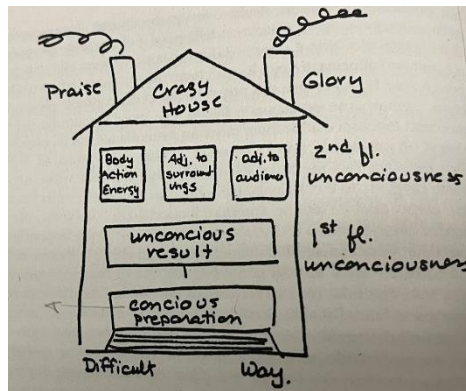


Figura 24: The Crazy house di Boleslavskij.

Il primo piano rappresenta la preparazione conscia, il secondo piano rappresenta ciò che l'attore sta creando, quindi fusione tra corpo, azione, energia, adattamento all'ambiente ed al pubblico. Una immagine che riassume in sé il metodo applicato all'American Laboratory per il training dell'attore, una

preparazione che segnò molto Strasberg e pose le basi per il Metodo²⁵⁷.

Strasberg inizia ad applicare le scoperte fatte all'American Laboratory sul training dell'attore nel Group Theatre. “Questo training riguarda il processo creativo dell'attore”²⁵⁸, poiché è l'attore che attraverso degli specifici esercizi riesce a rendere in scena la realtà. Strasberg, quindi, riprese gli insegnamenti di Stanislavskij, insegnati nel Laboratorio americano, aggiunse le scoperte fatte dal suo allievo Vachtangov, ed elaborò il suo Metodo. Strasberg preferì chiamarlo Metodo e non Sistema poiché lo ritenne un “metodo di lavoro” fatto dall'attore e che suggeriva all'attore come prepararsi al palcoscenico, ma non suggeriva come recitare in scena.

Una delle sue principali scoperte fu la riformulazione del Magico Se, cioè, come si sarebbe dovuto comportare un attore in tali circostanze. Ma l'attore non

²⁵⁷ Strasberg L., *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, Roma, 2019, p.72.

Figura 24: The Crazy house di Boleslavskij.

Immagine presa da: Strasberg, L., *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, 2019, p. 72.

²⁵⁸ Strasberg L., *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, Roma, 2019, p. 73.

doveva limitarsi al modo in cui avrebbe agito nelle specifiche circostanze in cui agisce il personaggio; doveva piuttosto creare una realtà sostitutiva diversa da quella richiesta dalla pièce. Lavorò molto sulle sostituzioni poiché permettevano all'attore di immedesimarsi meglio nella situazione richiesta dalla scena. Una delle prime sostituzioni alla quale lavorò Strasberg fu nella rappresentazione di *Success Story* di Lawson. Luther Adler doveva interpretare un giovane magazziniere che lottava per poter raggiungere il successo:

“Il personaggio era mosso da una rabbia assoluta per la condizione della propria classe sociale. Luther non riusciva a trovare la vera emozione del personaggio. Gli dissi che avevamo bisogno di una reazione che mostrasse la sua rabbia, ma Luther non aveva mai subito in vita sua un torto che gli avesse provocato una reazione di quel tipo”²⁵⁹.

Strasberg allora, suggerì a Luther di pensare a cosa lo facesse arrabbiare, e dopo aver elaborato la scena nella sua mente riuscì a produrre l'energia necessaria per quella rappresentazione.

Nello stesso spettacolo anche a Stella Adler accadde la stessa cosa, doveva interpretare la parte di una docile segretaria innamorata timidamente del magazziniere, ma visto il suo carattere molto espansivo e la sua energia scenica, non riusciva a rendere quella condizione. Allora Strasberg le suggerì di utilizzare la “sostituzione della nave”:

“Sei su una nave, da sola; è notte, chiaro di luna. C'è un uomo, e cominciate a parlare. Ma sapete che non durerà. Quindi vi raccontate cose che non raccontereste mai a nessuno che conoscete. [...] Fantastici su di lui, e al quinto giorno dici, è stato molto bello, incontriamoci ancora qualche volta, e te ne vai”²⁶⁰.

Questa sostituzione le permise di essere irriconoscibile in scena. Strasberg non lavorò solo a sostituzioni individuali, ma anche a sostituzioni di gruppo come è accaduto per *Gold Eagle Guy* di Melvin Levy. Nella scena gli attori dovevano rendere l'idea che ci fosse un terremoto in corso, allora per aiutarli nella rappresentazione, Strasberg, gli fece immaginare di dover fuggire da un paese all'altro e di essere rinchiusi, in seguito alla fuga, in un nascondiglio segreto chiuso a chiave. Improvvisamente nel nascondiglio scoppiò un incendio e gli

²⁵⁹ Strasberg L., *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, Roma, 2019, p.76.

²⁶⁰ *Ibidem*.

attori dovevano essere in grado di capire cosa fare per scappare. Gli attori entrarono talmente nella situazione che alcuni di loro iniziarono a sentire puzza di fumo²⁶¹. Per giunta, “l’obiettivo di queste sostituzioni non era quello di creare emozioni fini a se stesse, [...], piuttosto, quello di trovare un modo per innescare la reazione emotiva richiesta dal testo ai personaggi”²⁶². Questa condizione aiutò gli attori a non fare affidamento solo a strumenti esteriori, ma soprattutto interiori.

Lo scopo di questi esperimenti era quello di permettere all’attore di sviluppare un flusso di pensieri reali in grado di aiutare l’attore ad allenare la spontaneità scenica: “Questa spontaneità deve comprendere sia le azioni preparate che le battute imparate a memoria, e lasciare comunque spazio alla “vita del momento”. Questo genera sia nell’attore che nel pubblico la sensazione di qualcosa che sta accadendo qui ed ora”²⁶³.

Strasberg lavorò a lungo sulle idee di Stanislavskij, cercando di risolvere anche dei problemi legati alla recitazione che il maestro non era riuscito a risolvere. Iniziò ad applicare i suoi esercizi con gli attori del Group Theatre:

“Per essere convinti, bisogna avere qualcosa in cui credere; per avere fede, bisogna avere qualcosa che incoraggi quella fede; per avere immaginazione, bisogna essere in grado di immaginare un qualcosa di specifico. Lo scopo di questi esercizi di recitazione è addestrare la sensibilità dell’attore a rispondere agli oggetti immaginari della scena con la stessa intensità di cui è capace nei confronti degli oggetti reali”²⁶⁴,

si vuole cercare di rendere la recitazione più vera possibile e per farlo stabilisce una serie di esercizi che possano aiutare l’attore a superare la finzione del palcoscenico.

Il training partiva con una serie di esercizi che stimolavano la concentrazione dell’attore e poi si passava alla pratica con gli oggetti:

“Se arriviamo alle parole troppo presto, che è la tendenza della maggior parte dei training, il pericolo è che la lettura delle battute diventi per l’attore lo stimolo

²⁶¹ Strasberg L., *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, Roma, 2019, p. 77.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ *Ivi*, p. 78.

²⁶⁴ *Ivi*, p. 102.

principale; ciò che l'attore farà tenderà dunque ad essere soltanto un'illustrazione delle battute, piuttosto che riferirsi al comportamento del personaggio.”²⁶⁵

Ogni esercizio e sezione di training partivano sempre con il rilassamento. Si cercava di individuare, tramite una serie di esercizi, le parti del corpo in tensione. La tensione faceva sì che l'attore concentrasse tutte le sue energie in un unico punto e quindi perdesse la concentrazione sull'azione da compiere: “il rilassamento equivale all'accordatura di un violino o di un pianoforte. Il musicista può anche dare i comandi giusti, ma se lo strumento non è accordato bene i risultati non saranno soddisfacenti”²⁶⁶. L'atto stesso di recitare genera tensioni nell'attore, quindi un controllo adeguato della tensione, permette di dispendere le energie nelle varie parti del corpo. “La tensione neuromuscolare rende difficile sia trasmettere che sperimentare correttamente pensieri, sensazioni e emozioni”²⁶⁷. Il primo esercizio suggeriva di sedersi su una sedia e trovare una posizione comoda che permettesse all'attore di scaricare la tensione. Molti semplicemente pensavano che bastasse stiracchiarsi sulla sedia per rilassarsi, ma il rilassamento era una cosa molto più profonda, che non prevedeva solo una distensione muscolare, ma soprattutto mentale. Alcuni punti del corpo potevano essere stimolati per raggiungere una concentrazione, primo fra tutti era la zona delle tempie, che viene spesso toccata in un momento di forte stress. Poi vi era la zona dell'attaccatura del naso alle palpebre, che va continuamente rilassata poiché l'occhio è continuamente in tensione. Questa zona era seguita poi dall'area di tensione dei muscoli che collegano la bocca al mento. Poi abbiamo la zona della nuca, ed infine l'area dei nervi della parte superiore e inferiore della schiena. Tutti questi muscoli e queste aree di interesse elencate: “Finché non sono rilassati, le emozioni non possono liberarsi ed essere espresse”²⁶⁸. Molte volte durante gli esercizi l'attore sentiva scaturire dentro di sé determinate emozioni e cercava in tutti i modi di placarle, ma questo suo sforzo gli faceva perdere la concentrazione sull'azione che stava per inscenare. Invece di placare questa emozione, quindi, bisognava cercare di cacciarla,

²⁶⁵ *Ivi*, p. 103.

²⁶⁶ Strasberg L., *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, Roma, 2019, p. 103.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 104.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 106.

“Questo avviene attraverso un procedimento molto semplice: l’attore deve produrre nel torace un suono vibrato uniforme e molto semplice: <<Ahhhhhhhhhhhhhh>>. L’emozione trova espressione attraverso questo suono. [...] Se tale procedimento non dovesse rilasciare l’esperienza emotiva ma dovesse anzi intralciare il rilassamento, l’attore dovrebbe produrre dal torace un suono acuto, esagerato, esplosivo: <<Hah!>>. Ciò consentirà l’espressione di questa emozione più forte.”²⁶⁹

Il rilassamento, quindi, era alla base di ogni rappresentazione. Esso era strettamente legato alla concentrazione. La concentrazione, a sua volta, era la chiave dell’immaginazione: “Essa consente all’attore di focalizzarsi sulla realtà immaginaria richiesta dall’opera”²⁷⁰. Gli esercizi di concentrazione servivano ad allenare l’attore a ricreare un oggetto, o a muoversi con esso, senza l’utilizzo dell’oggetto materiale. Il tipo di concentrazione richiesta doveva, quindi, permettere all’attore ricreare qualcosa che non c’era. L’esercizio che veniva proposto da Strasberg era un esercizio che prevedeva la stimolazione dei cinque sensi. “I sensi non sono sviluppati in tutti gli individui in maniera uguale. Alcuni vedono meglio di quanto sentano; altri hanno il senso del gusto più sviluppato dell’olfatto. Pertanto, dobbiamo aspettarci la stessa cosa anche negli esercizi”²⁷¹. Il primo esercizio che doveva eseguire l’attore riguardava ciò che l’attore beveva a colazione, l’attore si esercitava prima sull’oggetto reale e poi senza quest’ultimo. Studiava la consistenza della tazza, il peso, la temperatura del liquido che vi era all’interno. Dopo aver studiato tutte queste caratteristiche, eseguiva l’esercizio senza l’oggetto. Tutte queste azioni quotidiane, che apparentemente sembrano così semplici, in realtà sono frutto di una grande attenzione, poiché sono gesti che noi impariamo da bambini e quindi da adulti sembrano quasi automatici²⁷². Il secondo esercizio proposto dal training prevedeva che l’attore si guardasse allo specchio compiendo azioni quotidiane, per le donne ad esempio pettinarsi o truccarsi, per gli uomini come radersi. La difficoltà non stava nello svolgere l’azione, ma nello svolgerla senza utilizzare gli oggetti. “In questi primi esercizi la strada per la concentrazione passa

²⁶⁹ Strasberg L., *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, Roma, 2019, pp. 106-107.

²⁷⁰ *Ivi*, p. 108.

²⁷¹ *Ivi*, p. 109.

²⁷² *Ibidem*.

attraverso la memoria dei sensi”²⁷³, tutta questa serie di esercizi, oltre ad addestrare i sensi, ci diceva anche qualcosa dell’attore. Se l’attore non avesse risposto bene ai primi esercizi, allora gli sarebbe stato richiesto di fare una cosa molto semplice come mettere e togliere scarpe e calzini. Altre volte all’attore veniva chiesto di imitare le sensazioni che provava togliendo o indossando la biancheria, molti addirittura eseguendo questo esercizio provavano la sensazione di essere nudi e quindi facevano il gesto con le mani per coprirsi. Se nemmeno questo riusciva a stimolare la loro concentrazione, si iniziava a lavorare con un oggetto personale, cioè con un oggetto che avesse un legame affettivo con quell’attore, un oggetto magari legato a qualcuno che non c’era più o ad una relazione finita male. Molte volte si lavorava sui sapori, si chiedeva all’attore di lavorare con frutti come il limone, o l’aceto, per capire che reazione provocava sull’attore. Ogni parte del corpo, anche se parte dell’insieme, reagisce in maniera differente agli esercizi che venivano suggeriti. Tutti questi esercizi se eseguiti correttamente permettevano di stimolare la nostra concentrazione e di sbloccare zone del corpo in parte bloccate²⁷⁴.

Successivamente, in una seconda parte del training, si preparava l’attore a combattere contro i modelli verbali tradizionali. Bisognava imparare a tenere a bada gli automatismi per permettere alle parole di assumere qualsiasi significato possa derivare dell’esperienza. Si pensi ad esempio ad un monologo, l’obiettivo del training era quello di insegnare l’attore ad interpretare quel monologo e non semplicemente a recitarlo dinanzi ad un pubblico. Le parole avranno un peso diverso in base all’interpretazione richiesta dal regista. Il regista chiedeva quindi, all’attore, di essere “privato in pubblico”²⁷⁵, cioè stabilire l’intimità necessaria a stimolare la sua concentrazione sul palcoscenico. Strasberg cercò per tanti anni di comprendere il significato di questa frase di Stanislavskij e alla fine realizzò che la gente di solito, nel privato, ha dei comportamenti che in pubblico non si concede mai: “In privato la gente parla da sola; nel privato la gente parla con gli altri. Non è pazza, ma ha dentro di sé delle cose che non è capace di esprimere, e quindi lo fa in privato”²⁷⁶. Il regista quindi, tramite il training cercò di eseguire

²⁷³ *Ivi*, p. 108.

²⁷⁴ Strasberg L., *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, Roma, 2019, p. 113.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 117.

²⁷⁶ *Ibidem*.

questo momento privato in pubblico. L'esercizio aveva lo scopo di: "attenuare questa preoccupazione nei confronti del pubblico e di darsi pienamente e senza imbarazzo all'esperienza che sta creando"²⁷⁷. All'attore, durante l'esercizio, veniva richiesto di ricostruire l'ambientazione in cui avveniva il momento privato. Dopo la prima parte dell'esercizio, generalmente, il regista aggiungeva un esercizio sull'animale, cioè si chiedeva all'attore di comportarsi come se fosse un determinato animale, nella camminata, nel muovere le braccia come fossero zampe. Questo esercizio: "aiuta l'attore ad approcciarsi ad un ruolo con la consapevolezza delle differenze tra sé e il personaggio"²⁷⁸.

In questa fase del training l'attore veniva sottoposto ad uno degli esercizi più interessanti del Metodo: la memoria emotiva. Nell'esercizio di memoria emotiva veniva chiesto all'attore di ricreare una esperienza del passato che lo aveva profondamente segnato. L'allievo doveva ricreare sensazioni ed emozioni della situazione che voleva evocare. Generalmente il regista consigliava di utilizzare una esperienza del passato, poiché le esperienze recenti potrebbero avere nel momento in cui si parla un impatto sull'attore, ma magari in futuro questo potrebbe dimenticarle, mentre, utilizzando una esperienza del passato, si aveva la certezza che questo ricordo avesse segnato profondamente il presente a tal punto da ricordarla anche a distanza di anni²⁷⁹.

"L'attore comincia l'esercizio. Non mi raccontava l'avvenimento. Non si cura dei sentimenti o delle emozioni, ma soltanto degli oggetti sensoriali, quello che vede, sente, tocca, assapora, annusa, e che prova cinesteticamente. Non mi deve dire: <<Sono in una stanza>>. Ciò che deve fare è descrivere le sensazioni man mano che riesce a recuperarle attraverso la memoria sensoriale, proprio come se stesse facendo un esercizio di concentrazione"²⁸⁰.

Un errore sarebbe stato chiedere all'attore di raccontargli del momento personale che intendeva rivivere. Mentre un bravo maestro doveva soffermarsi solo sulle sensazioni che l'esperienza poteva provocare sull'attore. Questo esercizio permetteva all'attore di imparare a controllare le emozioni anche in scena, ma

²⁷⁷ *Ivi*, p. 118.

²⁷⁸ Strasberg L., *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, Roma, 2019, p. 119.

²⁷⁹ *Ivi*, p. 121.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 121.

soprattutto, permetteva all'attore di ricreare in scena quelle emozioni donando vita ai propri personaggi.

Un altro esercizio che permetteva di allenare l'espressività era l'esercizio del song-and-dance. Per prima cosa si chiedeva all'attore di stare in piedi dinanzi al pubblico senza recitare, semplicemente guardando il pubblico con una posa rilassata.

“Le prime volte che ho provato questo esercizio ho scoperto che gli attori trovavano immediatamente una posa. Per acquisire un senso di sicurezza posizionavano i piedi più divaricatamente del necessario. La chiamavo “la posa di Atlante”. Mi faceva pensare che l'attore stesse sorreggendo tutte le preoccupazioni del mondo e non soltanto le proprie. Quando chiedevo spiegazioni, gli attori solitamente confermavano che inconsciamente stavano anticipando le difficoltà. Di solito a questo punto l'attore cambia posa, avvicinando i piedi tra loro. [...] La chiamavo “posa del militare”. [...] All'attore dico: <<No, non va bene neanche così. Non devi essere un militare e non devi essere neanche Atlante. Voglio soltanto che tu sia te stesso [...]>>”²⁸¹.

Successivamente Strasberg chiedeva all'attore di cantare una canzone in maniera diversa rispetto a quella a cui era abituato. Gli si chiedeva ad esempio di dividere le frasi in sillabe, di dare a ciascuna sillaba un suono diverso, senza però perdere la melodia. Questo esercizio aveva l'obiettivo di aiutare l'attore a controllare le proprie abilità, poiché generalmente si hanno determinati atteggiamenti dettati dall'abitudine, lo scopo dell'esercizio era quello di imparare a controllare i propri comportamenti²⁸².

“Nel guidare questo esercizio ho scoperto che all'inizio cominciano ad accadere cose strane, apparentemente non connesse con l'esercizio stesso. Gli attori erano in piedi, pronti a cominciare; io dicevo: <<Via>>. Alcuni cominciavano a piangere, altri a ridere. [...] Questa fu la prima volta in cui capii che l'attore si preoccupa del pubblico anche quando non è chiamato a recitare”²⁸³.

Questo esercizio era seguito poi da un altro esercizio in cui si chiedeva all'attore di muoversi senza indicargli che tipo di movimento compiere, solo muoversi. Molti, soprattutto i ballerini, iniziavano facendo dei movimenti di danza, altri

²⁸¹ Strasberg L., *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, Roma, 2019, p. 123.

²⁸² *Ivi*, p. 124.

²⁸³ *Ivi*, pp. 124-125.

invece si rifacevano a movimenti abituali. Questo dimostra come non solo gli atteggiamenti, ma anche i movimenti, si rifanno sempre ad azioni abituali. Dopo aver liberato i movimenti dell'attore dalle abitudini del quotidiano, gli si chiedeva di aggiungere al movimento i suoni della canzone dell'esercizio precedente. L'obiettivo era liberare la voce dalle tensioni superflue provocate dallo sforzo fisico nel resto del corpo²⁸⁴.

Grazie al training proposto da Strasberg l'attore doveva riuscire a perfezionare le sue capacità di attore: "L'attore non è ancora un artista: è un artigiano, e sta imparando a praticare la propria arte"²⁸⁵. Strasberg per elaborare il suo metodo partì dagli insegnamenti del maestro Stanislavskij: "Stanislavskij cercò di sviluppare un approccio che portasse l'attore a procedimenti concreti e lo aiutasse a servirsi del proprio talento per raggiungere il comportamento logico e credibile desiderato"²⁸⁶. Ma rielaborando il Metodo si rese conto che non bastava avere talento per essere un buon attore e al contrario:

"Mi resi conto che all'interno dell'individuo poteva accadere qualcosa senza che si vedesse. Se un attore sembrava fare correttamente tutto ciò che doveva, e nonostante questo non c'era alcuna espressione visibile di ciò, la conclusione era sempre stata che l'attore non aveva talento. Per la prima volta ora dovevo fare i conti con la possibilità che un attore abbia del talento – persino del talento straordinario – anche se questo non è visibile"²⁸⁷.

3.2 Il Sistema di Stanislavskij

"Così come le nostre conoscenze sul comportamento umano e sulla fisica moderna dipendono dalle scoperte di Freud e di Einstein, allo stesso modo ciò che sappiamo sul mestiere dell'attore dipende ancora oggi dalle scoperte che Stanislavskij fece cent'anni fa. Probabilmente nessun altro nome – se si esclude quello di Shakespeare – viene ricordato così spesso quando si parla di teatro [...] Stanislavskij non può essere considerato soltanto un teorico del teatro. Tutto il suo lavoro, tutte le sue idee provenivano da una conoscenza empirica e pratica del teatro"²⁸⁸.

²⁸⁴Strasberg L., *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, Roma, 2019, p. 126.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 129.

²⁸⁶ *Ivi*, p. 128.

²⁸⁷ *Ivi*, p. 126.

²⁸⁸ *Ivi*, p. 144.

Nel gennaio del 1923, Stanislavskij sbarcò a New York con la compagnia del Teatro d'Arte di Mosca. Si rese conto sin da subito che il teatro americano aveva una organizzazione fortemente commerciale, e le scelte teatrali erano orientate solo verso un guadagno economico: “Le compagnie, inoltre, erano quasi sempre formate per produrre un solo spettacolo: quando le repliche terminavano perché lo spettacolo non era più in grado di attirare un pubblico capace di procurare un incasso adeguato, la compagnia veniva sciolta e ogni attore, abbandonato a se stesso”²⁸⁹. Era un sistema che non garantiva la nascita di compagnie durature poiché una volta terminate le repliche ogni attore doveva andare alla ricerca di un nuovo testo su cui lavorare. Una prima reazione a questo sistema strettamente legato al teatro commerciale avvenne nel 1915, grazie ad una serie di gruppi di attori dilettanti che decisero di organizzarsi in piccole compagnie come i Provincetown Players o i Washington Square Players. Accanto a queste piccole compagnie nel 1919, nacque il Theatre Guild, con l'obiettivo di formare una compagnia che garantisse un futuro lavorativo ed un sostegno economico, agli attori che lavoravano all'interno. Fu in questo panorama che si collocò l'arrivo del Teatro d'Arte di Mosca. La compagnia decise di organizzare spettacoli diurni per dare la possibilità agli attori delle compagnie americane di assistere alle rappresentazioni del Teatro d'Arte. Il Theatre Guild, fortemente affascinato dall'organizzazione di questa compagnia, progettò di creare un laboratorio da affidare a Stanislavskij per proporre l'insegnamento del Sistema, ma questo progetto ben presto sfumò. Ma nel 1924, grazie ad uno degli allievi del Primo Studio di Stanislavskij, Rikard Boleslavskij, si aprirono le porte del Sistema alle compagnie americane.

Stanislavskij baserà la maggior parte della sua vita nella ricerca di un metodo che permetta all'attore di perfezionare la propria performance teatrale. Nella sua autobiografia, *La mia vita nell'arte*, descrisse nei minimi particolari cosa lo portò alla formulazione del Sistema. Il tutto parte sin da ragazzo, all'età di 14 anni aveva recitato in un piccolo teatro che suo padre aveva costruito nella residenza in campagna a Lybimovka. Nella sua prima rappresentazione sentiva il cuore palpitare, una forte spinta dentro di sé che lo spingeva a salire sul palcoscenico,

²⁸⁹ Gordon M., *Il Sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio editori, Venezia, marzo 1992, p. 151.

ed una volta salito sul palco iniziò a dire le battute con frenesia, nervosismo. Lui era molto soddisfatto della sua rappresentazione, al contrario degli altri che però dissero che la sua interpretazione era stata un fallimento. Iniziò allora a cercare di comprendere cosa fosse andato storto nella rappresentazione, cosa andava migliorato o modificato, e da qui iniziò il suo viaggio verso la “scoperta” del metodo.

Si rese conto che uno dei problemi dell’attore era quello di ricordare la parte:

“[...] durante una rappresentazione il compito meccanico di ricordare le battute assorbiva totalmente la sua energia emotiva. Nel momento in cui sentiva un attacco, la sua attenzione si focalizzava sul ricordare le battute. Di conseguenza, l’emozione non riusciva a stare al passo con le parole²⁹⁰”

C’era bisogno quindi, che l’attore iniziasse a staccarsi dalla concezione tradizionale di teatro e iniziasse ad immergersi nei panni del suo personaggio, passando per una esperienza personale che si avvicinasse a quella del personaggio da interpretare.

All’età di 25 anni Stanislavskij fondò la Società di Arte e Letteratura e uno dei suoi progetti più importanti fu l’*Otello*, messo in scena nella stagione 1895 – 1896. Stanislavskij si adoperò meticolosamente per la scelta di costumi e scenografie, fece perfino un viaggio a Venezia per essere ancora più preciso nella ricostruzione. La sua interpretazione di Otello però, risultò un fallimento, lui stesso si lamentò: “di non essere riuscito a trovare la verità del suo personaggio”²⁹¹. Ernesto Rossi aveva assistito ad una delle interpretazioni dell’*Otello* e disse a Stanislavskij che la sua ricostruzione minuziosa di Venezia aveva generato distrazione nella rappresentazione, tutti erano affascinati dalle scenografie e dai costumi e pochi si erano soffermati sulla recitazione. Questo allestimento così attento serviva solo a chi non aveva talento, secondo Ernesto Rossi, grande attore italiano, e Stanislavskij non ne aveva bisogno, disse infatti: “Dio ti ha dato tutto quello che ti serve per il palcoscenico, per *Otello* [...] Tutto ciò che conta è nelle tue mani. Tutto ciò che ti occorre è l’arte”²⁹².

²⁹⁰ Strasberg L., *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, Roma, 2019, p. 46.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² *Ibidem*.

Questo consiglio segnò profondamente la carriera di Stanislavskij che da quel momento in poi iniziò a concentrarsi sempre di più sulla figura dell'attore come elemento fondamentale della rappresentazione.²⁹³ Stanislavskij si rese conto di quanto l'attore non riesca a provare emozioni reali quando si trova circondato da fondali, scenografie, oggetti di scena, che catturano la sua attenzione, facendogli distogliere l'attenzione dalla recitazione. Allora il primo esercizio che cercò di elaborare fu quello del Magico se. Il Magico se prevedeva che l'attore iniziasse a recitare con oggetti immaginari, comportandosi con essi come se fossero veri, ponendosi queste domande: cosa farei se questo fosse reale? Come mi comporterei? Non sempre questo esercizio funziona poiché in molti casi l'azione dell'attore sembra quasi sforzata e non recita come se quell'oggetto fosse vero, bensì imita semplicemente quel comportamento. Si rese conto quindi, che nemmeno porsi queste domande e agire come se l'oggetto fosse vero, bastava ad allenare la concentrazione dell'attore, l'unica sensazione che poteva aiutarlo, secondo Stanislavskij, era quella di dimenticare di star recitando. L'attore doveva quindi, spostare tutte le sue attenzioni sui sentimenti più intimi del suo personaggio.

Nel 1897 fondò il teatro d'Arte di Mosca assieme a Nemirovic – Dancenko con l'obiettivo di creare un teatro nuovo, lontano dalle convenzioni teatrali del teatro tradizionale. Iniziò a soffermarsi sempre di più sull'interiorità dei suoi personaggi, già a partire dalle prime rappresentazioni, si pensi a *Il gabbiano* di Cechov, nel quale cercò di stabilire la logica ed il comportamento di ciascun personaggio, ed un rapporto sensoriale con gli oggetti che circondano la scena. Nonostante lo spettacolo fosse un successo, lui non si sentiva comunque ancora soddisfatto.

Di particolare importanza per lui fu il ruolo del dottor Stockmann in *Un nemico del popolo* di Ibsen. Quella rappresentazione fu un successo, riuscì ad interpretare alla meraviglia il suo personaggio. Si rese conto però, che nel rappresentare quel personaggio aveva fatto affidamento a delle sensazioni che provenivano dai suoi ricordi, si era ricordato di un suo amico, un uomo onesto, la cui coscienza non gli permetteva di fare ciò che i suoi superiori gli chiedevano: “Sul palcoscenico, durante la mia interpretazione questi ricordi mi guidavano e

²⁹³ *Ivi*, p. 50.

risvegliavano costantemente la mia creatività”²⁹⁴. Iniziò quindi, la sua ricerca che lo avrebbe poi portato all’elaborazione del Sistema:

“Quando però mise a confronto questi appunti sulle fasi iniziali del processo creativo con ciò che rimaneva nel proprio animo quando interpretava la parte, fu sorpreso di come le sue interpretazioni fossero viziate da cattive abitudini teatrali, dal desiderio di compiacere il pubblico e da metodi sbagliati”²⁹⁵.

C’era bisogno di una vera preparazione, l’attore doveva prepararsi. Oltre a ciò che avrebbe dovuto fare sulla scena, l’attore doveva lavorare prima su sé stesso e poi sul personaggio, per mostrare la realtà della rappresentazione. Iniziò quindi ad osservare sé stesso minuziosamente e ad osservare i suoi attori, voleva scoprire quali fossero le condizioni in cui era probabile che una tale ispirazione si manifestasse nell’animo dell’attore e imparare a ricrearla nella rappresentazione.

Nel 1906 il Teatro d’Arte compì una tournée in Germania e nell’Europa centrale. La tournée fu molto faticosa, ma nella primavera del 1906 Stanislavskij, rientrato a Mosca, entrò in una crisi profonda e in accordo con la moglie decise di trasferirsi in Finlandia: “Stanislavskij trascorse tre mesi a riesaminare con cura tutti i suoi diari, alla ricerca di un antidoto al malessere personale e alle incertezze professionali”²⁹⁶. In questo periodo di riflessione si rese conto che

“Nella tournée tedesca la sua recitazione si era spesso risolta in una gestualità incerta e affettata nell’uso di espressioni false, nel ricorso a tutti i trucchi che poteva cavare dal suo sperimentato mestiere. L’inerzia emotiva che lo dominava durante le prove e sulla scena aveva finito per indebolire tutte le sue interpretazioni e perfino la sua voce particolarmente ricca e capace di un ampio spettro tonale”²⁹⁷.

Alla sua recitazione mancava qualcosa, non riusciva ad interpretare pienamente ogni personaggio come accadeva magari altri attori. Durante il periodo della convalescenza riprese i suoi appunti, li sfogliò, li modificò alla ricerca di una

²⁹⁴ Strasberg L., *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, Roma, 2019, p. 48.

²⁹⁵ Strasberg L., *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, Roma, 2019, p. 49.

²⁹⁶ Gordon M., *Il Sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d’Arte alle tecniche dell’Actors Studio, a cura di Claudio Vicentini*, Marsilio editori, Venezia, marzo 1992, pp. 20 – 21.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 22.

soluzione ai suoi problemi. Cercò di ripensare a tutti i successi e insuccessi sia suoi che degli altri attori, cercando di trovare un punto di incontro che unisse tutti questi elementi. Alla fine, si rese conto che tutti gli attori di successo erano accomunati da una condizione di ispirazione artistica che Stanislavskij chiamava <<stato d'animo creativo>>, si tratta dello stato di concentrazione e di entusiasmo che hanno gli artisti per creare. Questo stato permetteva agli attori di rimanere rilassati e concentrati senza perdere però la giusta energia necessaria alla recitazione, era come se gli attori fossero completamente assorbiti dall'evento teatrale ma che allo stesso tempo riuscissero a recitare con disinvoltura e vivacità, rendendo quindi le loro interpretazioni autentiche²⁹⁸.

“Per Stanislavskij era dunque chiaro che tale condizione creativa non poteva essere direttamente voluta, tanto era nascosta nei misteriosi e profondi recessi della psiche umana. Forse la si poteva stimolare e indurre ricorrendo all'ipnosi o all'esercizio fisico. La ricerca dei procedimenti più efficaci per liberare le capacità creative dell'attore diventò a questo punto, il centro degli interessi di Stanislavskij”²⁹⁹.

Dopo diversi anni di sperimentazioni teatrali, passando da allestimenti teatrali di natura realistica a rappresentazioni simboliste, nella primavera del 1909 Stanislavskij, con l'aiuto di Sulerzickij, un tuttofare del Teatro d'Arte di Mosca, decise di mettere in scena, *Un mese in campagna* di Turgenev, basandosi su un rigido training per l'attore: “Nel corso di quattro mesi furono elaborati e verificati i principi di base del Sistema di Stanislavskij”³⁰⁰, quello che fu definito come Primo Studio. Il 16 novembre del 1910 in una lettera a Nemirovic scrisse della sua intolleranza “all'invidia, alla vanità [...] degli attori professionisti, che sperava sarebbero sparite in tempi più maturi per lasciare spazio all'esperienza e alla saggezza”³⁰¹. Secondo Stanislavskij questo Sistema avrebbe rivoluzionario la maniera di concepire la recitazione, abbandonando i tipici canoni e riuscendo finalmente ad esprimere la verità dei propri personaggi.

“Il Primo Studio, che era tanto un'attività produttiva quanto un laboratorio teatrale, fu posseduto per tutto il periodo della sua attività da una <<mania di esercizi>>. Si provarono letteralmente centinaia di esercizi [...]. Nel periodo iniziale

²⁹⁸ Gordon M., *Il Sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio editori, Venezia, marzo 1992, p. 23.

²⁹⁹ *Ivi*, pp. 23- 24.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 29.

³⁰¹ *Ivi*, p. 51.

dell'attività dello studio che, come un vero laboratorio procedeva per tentativi, errori e correzioni, non si giunse alla formulazione di un metodo unico e costante di formazione dell'attore. Gli stessi Stanislavskij e Suler consideravano il loro lavoro sperimentale e imperfetto e ciò costituiva la causa principale della resistenza a rendere noto il Sistema [...]. E inoltre alcune tecniche preparatorie continuarono a essere sviluppate e perfezionate per più di un decennio, tra 1911 e 1923”³⁰².

Stanislavskij poneva tantissima importanza agli esercizi sul rilassamento, poiché secondo lui: “il maggior nemico dell'attore [...] è la tensione muscolare che limita la capacità di provare sensazioni e di muoversi.”³⁰³ Inizialmente credeva che si potesse allentare la tensione fisica solo isolando le zone in cui questa tensione si presenta e controllando la respirazione. Nella prima fase proponeva esercizi che permettessero di allentare le tensioni corporee, stendendo gli attori supini con il volto verso l'alto, oppure sedendoli su una sedia facendogli rilassare completamente braccia, gambe e spalle. L'esercizio seguiva facendo aprire e chiudere le braccia in contemporaneo alla respirazione e durante l'inspirazione faceva aprire e chiudere anche le dita. Una volta che il corpo si era rilassato, faceva raccogliere agli attori piccoli oggetti dal pavimento per osservare quali muscoli venivano coinvolti nel processo. Nella seconda fase del training, Stanislavskij cercò di allenare la capacità dell'attore a concentrarsi su un'unica sensazione o su un solo oggetto: “Concentrandosi sull'oggetto, l'attore impara a interessarsene, e ciò a sua volta distoglie l'attenzione dell'attore dal pubblico e la proietta direttamente sulla realtà della scena”³⁰⁴. Tra gli esercizi di questa fase del training vi era: contare del denaro senza vedere quanto fosse, eseguire una operazione matematica, studiare attentamente la struttura delle nostre mani, o concentrarsi su dei disegni o oggetti per circa dieci o quindici minuti, per cercare di descriverli in ogni minimo particolare, o ancora cercare di riconoscere un suono specifico in un insieme di rumori, oppure cercare di comunicare qualcosa a qualcuno restando completamente in silenzio, o leggere un libro a voce alta mentre un compagno ne leggeva un altro cercando di non spostare l'attenzione dal vostro libro. Una volta sviluppata la concentrazione si passava ad esercizi che permettevano di dividere l'attenzione in diverse situazioni: “Questi esercizi

³⁰² Gordon M., *Il Sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio editori, Venezia, marzo 1992, p. 43.

³⁰³ *Ivi*, p. 44.

³⁰⁴ *Ivi*, p. 45.

mettono alla prova la capacità dell'attore di concentrarsi nonostante le continue distrazioni e lo preparano a svolgere un'attività mentale mentre compie una diversa azione materiale.”³⁰⁵Tra gli esercizi vi era la capacità di moltiplicare numeri grandi mentre gli altri ponevano delle domande, oppure leggere un libro mentre gli altri continuavano a raccontarvi aneddoti, cantare e a porre domande, oppure cercare di risolvere un problema complesso mentre gli altri vi inondavano di domande. Poi si passava a degli esercizi che permettevano di soffermarsi sullo spazio scenico, quello che viene definito da Stanislavskij come <<cerchio creativo>> o <<cerchio d'attenzione>>³⁰⁶, che è una zona su cui l'attore deve concentrarsi e muovere le proprie azioni. “Gli esercizi relativi al cerchio creativo sviluppano la capacità dell'attore di concentrarsi e acquistare una piena coscienza dell'ambiente scenico che lo circonda, senza cedere alle distrazioni che possono provenire dal pubblico e dalla sala”.³⁰⁷ Tra gli esercizi di questa parte del training Stanislavskij proponeva di concentrarsi su un punto vicino, ad esempio uno spigolo, ed analizzarlo in ogni dettaglio, oppure svolgere un determinato esercizio spostando la nostra attenzione prima su uno spazio vicino all'attore e poi su uno spazio lontano, oppure camminare formando prima cerchi piccoli e poi man mano sempre più grandi e viceversa.

Nella quinta fase del training dell'attore Stanislavskij cercava di allenare capacità come l'ingenuità e l'immaginazione:

“Per penetrare nelle circostanze immaginarie di un dramma l'attore deve riscoprire e sviluppare i poteri che possedeva da bambino quando credeva ciecamente a realtà fantastiche e invisibili. [...] La recitazione è quasi interamente il risultato delle capacità immaginative dell'attore. [...] Sviluppando la propria immaginazione attraverso esercizi concepiti come giochi, gli attori del Primo Studio speravano di sbarazzarsi dell'opinione corrente che attribuiva al Teatro d'arte la predilezione per una recitazione solenne, grave e punteggiata da pause lunghe e pesanti. Sulla scena gli attori del Primo Studio volevano offrire agli spettatori una diversa immagine della recitazione, che evocasse piuttosto i veloci e spontanei voli di fantasia che si riflettono nelle attività fisiche e mentali dei bambini.”³⁰⁸

³⁰⁵ *Ivi*, p. 46.

³⁰⁶ Gordon M., *Il Sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio editori, Venezia, marzo 1992, p. 46.

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ *Ivi*, pp. 47-87.

In questa fase agli attori veniva chiesto come esercizio di comportarsi come bambini in un parco giochi, oppure chiedere ad un compagno una matita facendo finta di avere tra le mani una pistola o un coltello, o anche attraversare la stanza come se il pavimento fosse una pozzanghera o fosse infuocato, o ancora imitare i modi di un animale da circo. E ancora, cercare le somiglianze fra persone e oggetti e viceversa, ascoltare dei brani musicali e trasformarli in immagini tramite i movimenti del corpo, pensare ad una parola e recitarla modificandone l'intensità e gli stati d'animo. Oppure anche, mentre un attore produceva dei suoni, gli altri dovevano associare delle immagini a quei suoni, o ancora pensare ad una strada che si percorreva ogni giorno e dividerla in sezioni e su ogni parte inventare una storia, e infine mangiare un piatto di minestra immaginando che vi sia capitata una disgrazia improvvisa, oppure una vincita fortunata³⁰⁹.

Una delle parti più interessanti del training era quella dedicata alla memoria emotiva. Strasberg rispetto a Stanislavskij, soffermò la maggior parte del suo Metodo sull'importanza della memoria emotiva poiché secondo lui, solo riuscendo a recuperare dal nostro passato una determinata sensazione ed emozione, si era in grado di esprimerla veramente sul palcoscenico.

“La <<memoria emotiva>> è la facoltà che permette all'attore di rievocare in sé, dal proprio passato, percezioni sensibili e reazioni emotive. [...] Possono essere necessarie anche due ore per suscitare un richiamo emotivo durante una prima sessione di lavoro, ma solitamente, dopo molti mesi di pratica, il richiamo può essere evocato in non più di un minuto.”³¹⁰

Per Stanislavskij invece, la memoria emotiva serviva per ricordare momenti della vita in cui si è stati presi dall'ira o dall'amore, in cui si ha provato gioia o dolore. L'esercizio prevedeva che gli attori dovessero ricostruire minuziosamente circostanze e fattori di quel momento, come se lo stessero vivendo in quell'istante. Dopo essersi concentrati su quel ricordo, dovevano passare velocemente ad un altro, sostituendo l'emozione vissuta con una nuova. Oppure un altro esercizio prevedeva di immaginare di avere il padre gravemente malato in casa che aspetta il medico, ma nel frattempo arrivano delle persone che vanno intrattenute e l'attore deve cercare di gestire tutta la situazione. Un

³⁰⁹ Gordon M., *Il Sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio editori, Venezia, marzo 1992, p. 48.

³¹⁰ *Ivi*, pp. 48-49.

altro esercizio che veniva proposto era immaginare di essere un medico e avere la moglie gravemente malata ma dovette lasciarla per visitare un altro paziente. Oppure immaginare di incontrare un uomo che da molto tempo sembrava scomparso, o anche immaginare di trovarsi ad un'esposizione di quadri in mezzo ad una folla che scambia opinioni sulla mostra e sugli ospiti³¹¹.

Un altro elemento su cui si soffermò Stanislavskij nel Primo Studio fu la comunicazione. L'attore deve essere in grado di comunicare al pubblico il messaggio che si cela dietro le parole del testo:

“Ma per riuscire a comunicare in modo efficace questo messaggio l'attore non deve rivolgersi mentalmente al pubblico, tentando di stabilire un contatto diretto con la platea, deve piuttosto indirizzarsi mentalmente al compagno di scena, concentrandosi su di lui, per comunicargli non tanto le parole che gli rivolge ma le immagini e i pensieri che le ispirano. E solo attraverso il contatto e la comunicazione con il compagno di scena l'attore può poi raggiungere efficacemente il pubblico”.³¹²

Come esercizio per sviluppare una buona comunicazione proponeva: domandare al compagno che ore sono trasmettendogli noia, rabbia, oppure semplicemente per fargli una domanda, o anche immaginare di essere in una biblioteca e dover avvertire un compagno che lo aspettate fuori, oppure immaginare di star pescando da molte ore senza aver preso nulla, ad un certo punto si avvicina una donna su una barca che canta a squarciagola e le chiedete di far silenzio in lontananza per continuare a pescare, o credere di essere stati colpiti da una paralisi e non riuscire a muoversi, ma cercare comunque di comunicare con il medico³¹³.

Ed infine l'ultima fase del training del Primo Studio si soffermava sul ritmo. Tutte le azioni sono eseguite grazie ad un ritmo corporeo:

“[...] e ogni personaggio possiede un proprio ritmo particolare, che lo caratterizza. [...] Secondo Stanislavskij, per esempio, Romeo e Giulietta non potrebbero mai riuscire a riunirsi non perché il loro amore è ostacolato dalle dispute familiari, ma perché i loro cuori battono secondo ritmi diversi.”³¹⁴

³¹¹ Gordon M., *Il Sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio editori, Venezia, marzo 1992 p. 49.

³¹² *Ivi*, p. 50.

³¹³ *Ivi*, pp. 50-51.

³¹⁴ *Ivi*, p. 51.

Per trovare il ritmo giusto Stanislavskij propose esercizi come spostare i mobili, rifare il letto o girare le pagine di un libro, oppure immaginare di avere prima cinque ore, poi un'ora, ed infine cinque minuti, per prepararsi ad un concerto, e quindi capire come gestire al meglio il tempo a disposizione. Tra gli esercizi vi era attribuire ad un personaggio tre ritmi diversi e vedere come cambia la recitazione ed il rapporto con gli altri in base al ritmo che viene dato³¹⁵.

Insomma, il Sistema elaborato da Stanislavskij divenne il punto di partenza per molti teorici del teatro, poiché grazie al suo metodo: “Il lavoro che l'attore compie su di sé non è più visto come un mezzo per soddisfare il super-compito del buon esito dello spettacolo. Il lavoro dell'attore su se stesso è ora un fine per raggiungere piena consapevolezza di se stessi”³¹⁶.

3.3 L'Actors Studio ed il perfezionamento del Metodo Strasberg

Dopo lo scioglimento del Group Theatre nel 1941, si aprì un laboratorio di recitazione destinato ad attori professionisti, l'Actors Studio. L'Actors Studio permise a Strasberg di approfondire e diffondere l'insegnamento del Metodo, in realtà però Strasberg non fu tra i primi fondatori, poiché i primi a credere in questo nuovo progetto furono Elia Kazan, Robert Lewis e Cheryl Crawford. A differenza dell'American Laboratory Theatre di Boleslavskij e della Uspenskaja, l'Actors Studio era un laboratorio dove gli attori potevano dedicarsi allo studio, alla formazione ed al perfezionamento delle tecniche di recitazione. Allo Studio venivano offerti due corsi: il primo per attori professionisti che già conoscevano il Sistema, tenuto da Kazan, ed il secondo per attori esordienti, tenuto da Lewis. All'inizio gli insegnamenti di entrambi i corsi si basavano sulle pratiche già sperimentate nel Group Theatre, ma al contrario di quanto affermava Strasberg, veniva lasciato poco spazio alla memoria emotiva, poiché gli esercizi si basavano più sulla definizione del personaggio e sull'esecuzione delle azioni³¹⁷.

³¹⁵ Gordon M., *Il Sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio editori, Venezia, marzo 1992, p. 51.

³¹⁶ Fonte: articolo online di Elisa Puccini, *Il Metodo Stanislavskij*, 12 gennaio 2022, in: Teatro per tutti.

<<<https://teatroper tutti.it/tutorial/tutorial-recitazione/metodo-stanislavskij/>>>

³¹⁷ Gordon M., *Il Sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio editori, Venezia, marzo 1992, p. 172.

A causa di alcuni dissapori con Elia Kazan, Lewis lasciò l'Actors Studio e fu necessario quindi, ricercare altri insegnanti, si decise allora di chiedere a Strasberg, che nel 1951 fu nominato direttore artistico.

La struttura dello Studio non cambiò con Strasberg, ma furono aggiunte delle iniziative per verificare le capacità degli attori. Una delle più interessanti fu chiedere agli attori di preparare uno spettacolo preparandosi individualmente in solitudine. “Ogni interprete recitando sulla scena doveva adattare sul momento, immediatamente e spontaneamente – proprio come nella vita reale – le proprie reazioni al comportamento dei compagni.”³¹⁸ Il successo ottenuto lo portò a sperimentare nuove idee, ad esempio propose agli attori di creare delle opere partendo dalla trama di un testo esistente, ma improvvisando le battute. L'esperimento più riuscito di questo esercizio fu *Un cappello pieno di pioggia* di Michael Gazzo, in cui gli attori dovevano impersonificare un gruppo di drogati. Visto l'affiatamento tra i membri del gruppo, alcuni attori avanzarono a Strasberg l'idea di formare una compagnia:

“la creazione di una compagnia regolare avrebbe modificato la natura originaria del laboratorio, sia perché gli appariva troppo imprudente rischiare il nome dell'Actors Studio [...]. Inoltre ormai da troppi anni Strasberg lavorava in un clima sperimentale, di laboratorio, che mal si accordava con le concrete esigenze della produzione”³¹⁹.

Dopo diverse pressioni, però, decise di accettare, ma dopo poco a causa della mancanza dei finanziamenti necessari per mettere in scena uno spettacolo, si decise di chiudere la compagnia.

L'Actors Studio negli anni in cui fu diretto da Strasberg mantenne il suo carattere di laboratorio di sperimentazione teatrale:

“Il momento centrale dell'attività era rappresentato dalle sedute di lavoro che si svolgevano regolarmente due volte alla settimana alla presenza di Strasberg. In queste sedute due o più attori membri dello Studio presentavano ai colleghi una scena, spesso

³¹⁸ Gordon M., *Il Sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio editori, Venezia, marzo 1992i, p. 173.

³¹⁹ *Ivi*, p. 174.

provata a lungo, qualche volta improvvisata. Al termine spiegavano quali erano state le loro intenzioni, indicavano i problemi incontrati e le soluzioni tentate³²⁰”.



Figura 25: Strasberg che insegna all'Actors Studio

Strasberg trasmise anche all'Actors Studio gli insegnamenti già impartiti durante gli anni nel Group Theatre. L'attività dello Studio si basava sugli esercizi canonici di rilassamento, concentrazione, memoria dei sensi, memoria emotiva e improvvisazione:

“Ma pur continuando a utilizzare molte delle pratiche imparate all'American Laboratory Theatre e sperimentate con il Group Theatre, Strasberg si preoccupava di sottolineare le novità e le particolarità del suo metodo che dalla metà degli anni Trenta, [...] tendeva a presentare come uno sviluppo e un perfezionamento del Sistema stanislavskiano. [...] Per Strasberg il perno della distinzione tra Sistema e Metodo consisteva nella riformulazione di un procedimento chiave dell'impostazione stanislavskiana: l'uso delle circostanze date e del <<magico se>>”³²¹.

Secondo Stanislavskij l'attore per potersi immedesimare in un personaggio doveva chiedersi: cosa farei se fossi in questo personaggio e mi trovassi in quella situazione? Quindi, basandosi sulle circostanze date dalla commedia, l'attore cerca di calarsi in un personaggio. Al contrario Strasberg, credeva che in questo procedimento avesse dei limiti poiché valeva nel momento in cui si parlava di circostanze contemporanee in cui era facile immedesimarsi, ma nel momento in cui si parlava di una azione o di un comportamento lontanissimo sia per caratteristiche che per ambientazione temporale, poteva risultare più difficile

³²⁰ *Ivi*, p. 175.

³²¹ Gordon M., *Il Sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio editori, Venezia, marzo 1992, p. 175.

all'attore rievocare quell'atteggiamento. Secondo Strasberg, quindi, dobbiamo porci una domanda diversa, date le circostanze della scena, cosa motiverebbe l'attore a comportarsi in un determinato modo? L'attore doveva quindi rievocare ricordi, vicende, figure tratte dalla propria esperienza personale e riviverle nel suo personaggio³²². Molte volte gli attori hanno difficoltà a far riemergere particolari ricordi poiché profondi e dolorosi, ma è necessario che l'attore si eserciti tramite un training:

“Tra gli esercizi inventati da Strasberg a questo scopo, uno in particolare, il <<momento privato>> introdotto all'Actors Studio verso la metà degli anni cinquanta, divenne celebre. Per superare la difficoltà che incontra ad agire e a manifestarsi in pubblico, l'attore deve allenarsi a riprodurre in sé, anche quando è osservato, la stessa libertà espressiva che ognuno di noi possiede quando si trova da solo, nella propria intimità [...], e assume allora comportamenti [...] che bloccherebbe istintivamente in presenza di estranei. L'esercizio è questo: l'attore, dopo essersi rilassato e concentrato, <<costruisce>> con la memoria dei sensi il proprio ambiente privato (a volte aiutandosi con qualche oggetto portato da casa). Poi esegue in pubblico, un'attività tipicamente <<privata>>³²³.

L'obiettivo dell'esercizio era dissepellire e rievocare le esperienze più intime dell'attore per spostarli sull'interpretazione del personaggio. Il Metodo di Strasberg però, venne, in alcuni suoi aspetti, criticato poiché appariva affine ad un procedimento psicoanalitico. Molti pensavano che questo tipo di training potesse provocare un forte stress psicologico all'attore e quindi influire negativamente anche sulla recitazione: “Strasberg non si stancava di ripetere che il suo Metodo era soltanto un procedimento diretto alla formazione artistica dell'attore, e consigliava a quanti avessero problemi d'altro tipo di rivolgersi senz'altro a un dottore”³²⁴.

L'attività dello Studio continuò ad espandersi arrivando nel 1966 ad aprire anche una sezione a Hollywood dedicata al mondo del cinema:

“Strasberg era infatti genialmente riuscito a tradurre il più complesso insieme di procedure elaborate da Stanislavskij e dai suoi allievi russi nei primi decenni del

³²² Gordon M., *Il Sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio editori, Venezia, marzo 1992, p. 176.

³²³ *Ivi*, p. 178.

³²⁴ *Ivi*, p. 179.

nostro secolo per rispondere alle necessità e ai problemi della recitazione *teatrale*, in un metodo perfettamente adeguato alle richieste dell'industria cinematografica³²⁵”

Trasformandolo in uno strumento attorico per i set cinematografici di Hollywood.

3.4 Critiche al Metodo Strasberg e nuove correnti di pensiero

L'applicazione del Metodo negli Stati Uniti ha provocato una spaccatura tra, coloro che rivendicavano la fedele interpretazione di Stanislavskij, e coloro che invece credevano che anche il Sistema avesse dei limiti, e che quindi, andasse riesaminato. Strasberg fu fortemente criticato a causa dell'eccessiva enfasi che poneva sulla memoria emotiva: “Molti ritenevano che il Sistema di Stanislavskij fosse usato male quando l'attore lavorava su esperienze personali, poiché così facendo si eliminava l'essenza esteriore del personaggio: la sua verità teatrale”³²⁶. Tra coloro che criticarono il Metodo ci furono: Stella Adler, Robert Lewis e Sanford Meisner, che fondarono scuole e tradizioni in contrasto con l'applicazione del Metodo Strasberg.

Una delle prime attrici ad opporsi al Metodo fu Stella Adler, che propose un approccio differente rispetto a quello del maestro:

“L'approccio che la Adler insegnò ai suoi numerosissimi allievi era funzionale a restituire la nobiltà dell'arte recitativa, a togliere la paura di <<recitare>>, e a dare tono alla propria voce e al proprio corpo, nello stesso modo in cui Strasberg esortava i suoi discepoli a non <<recitare>> ma a ricercare una verità interiore”³²⁷.

Secondo la Adler, Strasberg si soffermava troppo sulle emozioni dell'attore rispetto alle circostanze richieste dal testo, dimenticandosi che a muovere la scena non erano le emozioni ma le azioni.

“La Adler non incoraggiò mai i suoi allievi a far sfoggio delle proprie emozioni, ma a seguire fedelmente il testo, perché era da quella fedeltà che sarebbero venute fuori le emozioni dei personaggi, non viceversa. I toni della recitazione non potevano essere

³²⁵ *Ivi*, pp. 181 – 182.

³²⁶ D'Amora M, *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni Editore, 2002, p. 109.

³²⁷ *Ivi*, p. 111.

intimi, quelli erano giusti per la vita di tutti i giorni, in scena apparivano noiosi, ripetitivi, privi di forma”³²⁸.

Al centro della rappresentazione non doveva esserci la vita di tutti i giorni, poiché la recitazione è finzione non realtà: “Le idee erano nelle parole del testo e bisognava innamorarsene, un testo era lì per esprimere il senso di verità dell’autore, ma se l’attore veniva intrappolato nei propri sentimenti il valore di quelle parole si sarebbe perso.”³²⁹ Dopo lo scioglimento del Group Theatre Stella Adler fondò The Stella Adler Theatre Conservatory per contrastare il Metodo strasberghiano. La Adler nelle sue lezioni insegnava all’attore la dizione e la grazia per riuscire ad esprimere, attraverso le azioni, la verità del testo teatrale.

Accanto a Stella Adler, anche Robert Lewis, uno dei fondatori dell’Actors Studio, criticò il Metodo proponendo una terza via che combinasse verità emotiva e tecnica:

“Negli anni del suo insegnamento Lewis fu molto critico sia verso Strasberg che verso Adler, accusandoli di aver creato due tipi di attori: quelli che interpretano i classici e valutano i problemi di stile ma sembrano mancare di un fondamentale senso di verità che sappia dare corpo ai loro personaggi, e quelli che non riescono a recitare più di cinque minuti senza ricadere in comportamenti quotidiani personali, il cui credo è: <<portare la parte in sé>>, non preoccupandosi quindi né della forma né della dizione e ancor meno dello stile che l’autore può aver dato al suo testo”³³⁰.

Secondo Lewis l’attore non deve chiedersi cosa farei se mi trovassi in quella situazione, come affermava Strasberg, ma cosa farei se io fossi quel personaggio e mi trovassi, in quel posto e in quel momento, di quel testo. Nella terza via Lewis partiva dal concetto di rilassamento e concentrazione. Maggiore era lo sforzo utilizzato per la recitazione, e maggiore doveva essere il rilassamento per sciogliere le tensioni corporee del quotidiano. Poi si passava alla concentrazione che Lewis divideva in due tipologie: concentrazione esteriore e concentrazione interiore. Concentrazione esteriore significava guardare un qualcosa di esterno a sé soffermandosi su ogni dettaglio, mentre concentrazione interiore indicava la scelta di rivolgere il proprio pensiero verso un qualcosa di specifico. A questi

³²⁸ *Ivi*, p. 113.

³²⁹ D’Amora M, *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni Editore, 2002, p. 109, p. 114.

³³⁰ *Ivi*, p. 118.

due elementi si aggiungeva poi l'immaginazione: "E' questo l'elemento che permette all'attore di credere in qualcosa che diversamente gli apparirebbe non credibile"³³¹. Quarto elemento era la memoria emotiva, che non significava perdersi dentro sé stessi, come affermava il maestro Strasberg, bensì cercare nella propria memoria un evento che possa ricollegarsi a quello richiesto dal testo per permettere una maggiore caratterizzazione del personaggio. Ed infine l'ultimo elemento era l'intenzione, che permetteva di dare valore alle parole del testo³³².

Anche Sanford Meisner, antico membro del Group Theatre, criticò fortemente il Metodo di Strasberg, spostando il suo interesse verso il punto di vista della Adler, tanto che nella tecnica che svilupperò non ci fu spazio per la memoria emotiva. "Secondo Meisner ciò che l'attore ricerca in scena non è necessariamente confinato all'interno delle proprie esperienze di vita, ma può essere trovato nell'immaginazione, che talvolta si rivela più persuasiva, più profonda della vita reale."³³³ L'insegnamento di Meisner si basava su due elementi di base: realtà dell'atto e istinto, solo agendo istintivamente l'attore era in grado di allontanarsi da sé: "Perché tutto questo possa essere messo in pratica l'attore deve attenersi a due regole base: 1) Non fare nulla in scena a meno che non accada qualcosa che ne giustifichi l'atto; 2) Ciò che si fa non dipende da noi stessi, ma dall'altra persona"³³⁴. Allo stesso modo di Stanislavskij, anche Meisner, credeva nel concetto di solitudine in pubblico, l'attore doveva essere in grado di dimenticare la presenza del pubblico in sala e recitare non per il pubblico ma per sé stessi. Per permettere una buona recitazione, Meisner sottolineava l'importanza della preparazione, che permetteva all'attore di entrare in scena con la giusta carica emotiva. La preparazione, anche per Sanford Meisner, era una cosa molto intima, ma non era per forza legata ad esperienze del passato, poteva essere legata anche ad un avvenimento fittizio in grado di ricreare una determinata condizione emotiva, o a qualche azione compiuta prima di entrare in scena che richiami quella che doveva compiere il personaggio da interpretare³³⁵.

³³¹ D'Amora M, *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni Editore, 2002, p. 109, p. 120.

³³² *Ivi*, pp. 119-121.

³³³ *Ivi*, p. 125.

³³⁴ *Ivi*, p. 127.

³³⁵ *Ivi*, p. 128.

“Il lavoro dell’attore sul personaggio non ha né un inizio né una fine. La barriera fra i due non esiste, l’attore è il personaggio poiché prima di essere attore è persona dotata di carattere, ed è proprio il carattere l’elemento costitutivo di un qualsivoglia personaggio: ma perché questo <<passaggio>> possa avvenire, paradossalmente l’attore deve perdere coscienza di sé consegnandosi al personaggio, a sua volta composto di due aspetti: quello interiore, che ne determina la tipologia e il modo di rapportarsi verso l’esterno, e quello esteriore che ne determina l’apparire, ossia le fattezze fisiche³³⁶”.

³³⁶ D’Amora M, *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni Editore, 2002, p. 109, pp. 129-130.

4. APPENDICE

Il ReGroup Theatre e la necessità di rivivere il passato

Nel 2010, tanto tempo dopo la fine dell'esperienza del Group Theatre, un gruppo di attori americani, ha deciso di ricreare un'esperienza teatrale che ricordasse l'antica fondazione del Group, chiamandosi ReGroup. Il ReGroup Theatre è una organizzazione di giovani che ha pensato di compiere un qualcosa di straordinario e innovativo: far rivivere sulle scene americane lo splendore del Group Theatre.

“Though many other companies do a wonderful job of producing old plays as artifacts of museum pieces, we believe that a play must still pulse with fresh blood and be relevant. We've shocked many people with how timely a lost 80 year old play can be. We hope that by exposing audiences, actors, directors and new playwrights to these poetic and well crafted plays, we are using the past to plant seeds for our theatre's future”³³⁷.

L'obiettivo del gruppo era dimostrare che gli spettacoli del passato non sono solo pezzi di storia da lasciare nei libri, ma hanno ancora la capacità di insegnare qualcosa: “we hope to produce "great plays", as defined by the Group Theatre as being plays that are "propaganda for a better life." (Entertaining the audience is not enough, we must move them.)”³³⁸. Il Gruppo si è posto l'obiettivo di agire come se fosse una biblioteca pubblica, cioè, offrire una prestazione che si ponga al servizio del pubblico, che non paghi per assistere allo spettacolo ma ne

³³⁷ Informazione ricavata dal sito dedicato e aperto dalla stessa compagnia:

<<<http://www.regrouptheatre.org/about-us-1.html>>>

Traduzione: Anche se molte altre compagnie fanno un lavoro meraviglioso di produrre vecchi spettacoli come artefatti di pezzi da museo, crediamo che una rappresentazione debba ancora pulsare con sangue fresco ed essere rilevante. Abbiamo scosso molte persone mostrandogli quanto può essere attuale uno spettacolo che ha 80 anni. Speriamo che esponendo il pubblico, gli attori, i registi e i nuovi drammaturghi a queste opere poetiche e ben fatte, stiamo usando il passato per piantare semi per il futuro del nostro teatro.

³³⁸ Informazione ricavata dal sito dedicato e aperto dalla stessa compagnia:

<<<http://www.regrouptheatre.org/about-us-1.html>>>

Traduzione: speriamo di produrre "grandi opere", come definito dal Group Theatre come spettacoli che sono "propaganda per una vita migliore." (Intrattenere il pubblico non è sufficiente, dobbiamo smuoverlo.)

usufruisca gratuitamente, semplicemente per far rivivere quell'opera e non lasciarla nel dimenticatoio.

Uno dei primi spettacoli che il ReGroup Theatre ha messo in scena è stato *The House of Connelly* di Paul Green, primo spettacolo inscenato anche dallo stesso Group Theatre nel 1931. È normale che: “they won't elicit the startled reaction that greeted the original—in part precisely because the Group's then-revolutionary approach to acting (emotional truth on stage) has become standard”³³⁹. Ma la regista della compagnia, Allie Mulholland, rispose dicendo: “we're not trying to recreate how they directed it”³⁴⁰, ma il loro obiettivo era quello di riprendere i testi del Group nella loro versione originale e ridar loro una nuova anima, non semplicemente copiandoli, ma modernizzandoli anche nei loro aspetti interni.

Uno degli spettacoli del ReGroup che più ha colpito il pubblico è stato *1931*. Nella nuova produzione del Re Group messa in scena nell'ottobre del 2012, la compagnia offre una nuova chiave di lettura all'opera, più incentrata sui sentimenti del protagonista, sulla disperazione e la miseria per la perdita del suo lavoro:



Figura 26: *1931*, Re Group Theatre. photos by Mikiodo.
Poster photos from the 4th Row by Brett Wexler.

³³⁹ Essay by: Jonathan Mandell, *The Group Theatre, Revisited*, rivista online Howlround Theatre Commons, 6 febbraio 2014.

Da: <https://howlround.com/group-theatre-revisited>

Traduzione: non susciteranno la reazione sbalorditiva che ha accolto l'originale-in parte proprio perché l'approccio all'azione allora rivoluzionario del gruppo (verità emotiva sul palco) è diventato standard.

³⁴⁰ Essay by: Jonathan Mandell, *The Group Theatre, Revisited*, rivista online Howlround Theatre Commons, 6 febbraio 2014.

<https://howlround.com/group-theatre-revisited>

Traduzione: Non stiamo cercando di ricreare come sono stati diretti.

“The blistering account in '1931-' of a proud man, sure when he loses his job that he'll soon find another only to descend through successive levels of desperation to destitution and rage,” Smith writes, “didn't seem at all out of date in the ReGroup's ferocious production.”³⁴¹.

Quello esposto in *1931* è un tema così attuale, che recupera tutto il senso della società contemporanea, un uomo che avendo perso tutto, si dedica a qualsiasi lavoro gli venga proposto pur di non sentirsi una nullità in una società che corre e nella quale conti solo se riesci ad accontentare le mode del mondo quotidiano. Ma questa non è solo la storia di Adam, il protagonista, ma di tutti gli uomini e le donne che sono senza stipendio e quindi costrette a vivere nei parchi, sotto ai ponti, per strada, senza salute e dignità. A causa di questa condizione molte volte si danno alla vita criminale, vista come unica via d'uscita da questa condizione. Un'opera quindi, scritta nel 1931, ma con una forte eco anche nel mondo presente.

Inoltre, facendo un paragone tra alcuni scatti degli spettacoli messi in scena dal ReGroup, oggi, con quelli del Group Theatre, si mostra anche un desiderio di modernizzare le opere nei costumi, nei trucchi, nelle scenografie, mantenendo in parte la disposizione degli oggetti e dei personaggi, ma attualizzandoli come si dimostra in:



The House of Connelly, messo in scena dal ReGroup Theatre nel gennaio del 2014, rispetto a

Figura 27: *The House of Connelly*, 2014. Photos by Mikidodo. Poster photos from the 4th row by Brett Wexler.

³⁴¹ Essay by: Jonathan Mandell, *The Group Theatre, Revisited*, rivista online Howlround Theatre Commons, 6 febbraio 2014.

<https://howlround.com/group-theatre-revisited>

Traduzione nota 342: "Il racconto di un uomo orgoglioso, in '1931-', perde il suo lavoro e presto ne troverà un altro solo per scendere attraverso livelli successivi di disperazione fino a miseria e rabbia," scrive Smith, "non sembrava affatto obsoleto nella produzione feroce del ReGroup."



The House of Connelly,
messo in scena dal Group
Theatre nel 1931.

Figura 28: *The House of Connelly*, 1931. Eunice Stoddard, Stella Adler, Morris Carnovsky (toasting), Mary Morris, and Franchot Tone, Vandamm, 1931, Digital Collection (NYPL).

Sono passati 83 anni, ma la sistemazione degli oggetti rimane la stessa, la composizione della scena è rimasta coerente allo spettacolo del 1931. Sono cambiati però gli abiti, in particolar modo quelli delle donne, ed insieme ad essi anche le pettinature, si sono svecchiate, diventando più vicine al tempo presente, senza però perdere l'ambientazione richiesta dal testo di Paul Green.



Lo stesso cambiamento è avvenuto anche con *Success Story* messo in scena nel marzo del 2013, paragonandolo a

Figura 29: *Success Story*, 2013. Photos by Mikiodo. Poster photos from the 4th row by Brett Wexler.



Success Story del Group Theatre promosso sulle scene americane nel 1932.

Figura 30: Luther Adler, Stella Adler, Franchot Tone, and Dorothy Patten in the stage production *Success Story*, Vandamm, 1932, Digital Collection (NYPL).

Nel caso dell'opera di John Howard Lawson, a cambiare sono soprattutto gli oggetti in scena, ad uno studio anni '30, si sostituisce uno spazio moderno, più vicino alla disposizione di uno studio nel presente, senza perdere però l'ambientazione richiesta dal testo. Anche nei costumi degli attori e negli atteggiamenti si vede un cambiamento, a pose più rigide del passato, si sostituiscono movimenti più fluidi e spontanei.

Questa comparazione mostra l'intento del ReGroup Theatre di rinnovare una tradizione di opere che hanno rivoluzionato la storia del teatro americano, rinnovare non significa quindi, snaturare un'opera, ma sostituire una cosa invecchiata ad una nuova conservandone lo spirito e l'impianto.

La compagnia ha come obiettivo quello di far rivivere l'esperienza teatrale del Group Theatre non solo rimodernando le opere, ma anche imitando lo spirito del Group. Anche il Re Group aveva il desiderio di formare un gruppo di attori che sentissero di essere parte di un insieme e che volessero offrire opere impegnate, opere messaggere, impregnate di significato, che sapessero offrire al pubblico una riflessione sul presente, per contrastare gli spettacoli commerciali di Broadway:

“Mulholland wants to re-ignite the spirit of the Group. “Our intent is not to do natural history dioramas; time capsules,” he says in the lobby of theater after the show. “These plays are so relevant that the thing that shocked me most about them is that

they'd gone out of print." ReGroup has published nine of the plays in three volumes. To Mulholland, the enduring lessons from the Group Theatre are not just about the craft of acting. "The plays had a point. They leave you with something. The lesson is: Aim higher. Don't try to present subway-talk plays. Most plays I hear are like things that people say on the subway, that I put my headphones on so I don't have to listen."³⁴²

Ma, proponendo quindi, un qualcosa di diverso che distingue il gruppo da tutte le altre compagnie del territorio.

³⁴² Essay by: Jonathan Mandell, *The Group Theatre, Revisited*, rivista online Howlround Theatre Commons, 6 febbraio 2014.

<<<https://howlround.com/group-theatre-revisited>>>

Traduzione: Mulholland vuole riaccendere lo spirito del gruppo. "La nostra intenzione non è di fare diorami di storia naturale; capsule di tempo," dice nella hall del teatro dopo lo spettacolo. "Questi drammi sono così rilevanti che la cosa che mi ha più sconvolto è che erano andati fuori stampa." [...] Per Mulholland, gli insegnamenti del Group Theatre non riguardano solo il mestiere di attore. "Le opere avevano un senso. Ti lasciano con qualcosa. La lezione è: mira più in alto. Non provare a presentare spettacoli che assomiglino a chiacchiere di metropolitana. La maggior parte delle rappresentazioni che sento sono come le cose che la gente dice in metropolitana, metto le cuffie così non devo ascoltare."

BIBLIOGRAFIA

TESTI DI CARATTERE GENERALE

Attisani A., *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli.

Clericuzio A., *Il Teatro americano del Novecento*, Carocci Editore, 2017.

Mango L., *I manoscritti di The Art of the Theatre di Edward Gordon Craig*, Acting Archives Essays, Aprile 2011.

Thames and Hudson, *Illustrated Encyclopaedia of World Theatre*.

TESTI SUL GROUP THEATRE

Capriolo E., *Il Group Theatre di New York (1931-1941)*, Cappelli editore, Bologna, 1960.

Clurman H. *La regia teatrale. Il libro del fondatore del Group Theatre*, Dino Audino Editore, 2015.

Clurman H., *The Fervent years. Hill and Wang*, New York, 1957.

Crawford, Cheryl, 1902-1986, *Cheryl Crawford Papers*, University of Houston Libraries Special Collections, Uploaded to TARO, 2005.

D'Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni Editore, 2002.

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

TESTI SUL METODO

D'Amora M., *Respect for actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni Editore, 2002.

Gordon M., *Il Sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio, a cura di Claudio Vicentini*, Marsilio editori, Venezia, marzo 1992, p.149.

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

TESTI SUL RE GROUP THEATRE

Articolo online di: Jonathan Mandell, *The Group Theatre, Revisited*, Howlround Theatre Commons, 6 febbraio 2014. (<https://howlround.com/group-theatre-revisited>)

SITOGRAFIA

American Masters, *Broadway's Dreamers: The Legacy of the Group Theatre*.

<https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/group-theatre-about-the-group-theatre/622/>

Chelsey Parrott-Sheffer, *Little Theatre, American theatrical movement*, The Editors of Encyclopaedia Britannica.

<https://www.britannica.com/art/little-theatre-American-theatrical-movement>

Clurman H., *American theatrical director and drama critic*, Encyclopaedia Britannica, Sep 14, 2024.

<https://www.britannica.com/biography/Harold-Clurman>

Elisa Puccini, *Il Metodo Stanislavskij*, 12 gennaio 2022, in: Teatro per tutti.

<https://teatropertutti.it/tutorial/tutorial-recitazione/metodo-stanislavskij/>

Ewbank, H. L. (1940). *Trends in research in radio speech*. *Quarterly Journal of Speech*, 26(2).

<https://doi.org/10.1080/00335634009380564>

Neighbourhood Playhouse, 1928 – 2025, 97 years, School of Theatre.

<https://neighborhoodplayhouse.org/about/our-history>

Rogers and Hammerstein's site, *1925 Broadway*

<https://rodgersandhammerstein.com/p>

Rogers K., *Cheryl Crawford: Broadway's Unsung Hero or Method's Martyr?*

New England Theatre Journal Volume 24 (2013)

<https://rodgersandhammerstein.com/p>

Selena Voelker, *The Power of Art and the Fear of Labor: Seattle's Production of Waiting for Lefty in 1936*.

https://depts.washington.edu/depress/seattle_waiting_for_lefty.shtml

Sito del Re Group Theatre:

<http://www.regrouptheatre.org/about-us-1.html>

The Gentle People (1939), June 20, 2016.

<https://franchottone.blogspot.com/2016/06/the-gentle-people-1939.html>

The Robert Ardrey Estate, *The story of Thunder Rock*, 2020.

<https://www.robertardrey.com/thunder-rock>

Whigam H., *THE STAGE SOCIETY; Aims of Organization Which Seeks to Uplift Drama*.

<https://www.nytimes.com/1914/02/13/archives/the-stage-society-aims-of-organization-which-seeks-to-uplift-drama.html>

SEZIONE IMMAGINI

Figura 1: Membri del Provincetown players recitando sul palcoscenico per la rappresentazione di O'Neill *Bound East for Cardiff* nel 1916.

Figura 2: Scena da *Bonds of Interest* dramma storico spagnolo. Prima produzione del Theatre Guild 14 aprile 1919, con Rollo Peters (primo direttore di Guild), Helen Westlex (Board of Managers) e Edna St. Vincent Millax, poeta.

Figura 3: *Waiting for Lefty*, Group Theatre 1935.

Figura 4: *Golden Boy*. [Scene at the Bonaparte's home in *Golden Boy*.] 1937. Museum of the City of New York.

Figura 5: *Golden Boy*, Alfredo Valente. [Scene in the dressing room from *Golden Boy*.] 1937. Museum of the City of New York.

Figura 6: Gruppo di attori del Group Theatre.

Figura 7: Lee Strasberg, Harold Clurman, Cheryl Crawford. Image as published in *Real Life Drama: The Group Theatre and America, 1931-1941*, (1990) by Wendy Smith.

Figura 8: Eleonora Duse in *Spettri* (1922) da: *Nella stanza di Eleonora Duse*. Dal ritratto all'icona: il fascino di un'attrice attraverso la fotografia.

Figura 9: Il Group è la nostra vita: l'intera compagnia al Brookfield Center.

Figura 10: Brookfield Center, estate 1931, foto di Ralph Steiner.

Figura 11: Franchot Tone (seated, pointing) in the stage production *The House of Connelly*. Vandamm, 1931.

Figura 12: Sanford Meisner, Morris Carnovsky, Lewis Leverett, and Franchot Tone in the stage production *Night Over Taos*, Vandamm, 1932.

Figura 13: Russell Collins, Ruth Nelson, and Luther Adler in the stage production *Success Story*, Vandamm, 1932.

Figura 14: La Crawford guarda il cast che sta versando un cocktail per la scena.

Figura, 15: Clifford Odets, Elia Kazan, Luther Adler, in *Men in White*, Pulitzer Prize, Sanford Meisner, Sidney Kingsley, the Group Theatre, 1933.

Figura 16: Lloyd Nolan and Stella Adler in the stage production *Gentlewoman*, Vandamm, 1934.

Figura 17: Morris Carnovsky, Alexander Kirkland, Sanford Meisner, and Ruth Nelson in the stage production *The Gold Eagle Guy*.

Figura, 18: Ensemble in *Awake and Sing!* Vandamm, 1935.

Figura 19: Alexander Kirkland and Margaret Barker in the stage Production *The Case of Clyde Griffiths*. Valente Alfredo, 1936.

Sigura 20: Russell Collins (in bed), dancing female officer in the stage production *Johnny Johnson*. Valente Alfredo, 1936.

Figura 21: Frances Farmer and Roman Bohnen in the stage production *Golden Boy*, 1937.

Figura, 22: Eleanor Lynn and Luther Adler in the original Broadway production of *Rocket to the Moon* (1938).

Figura 23: Franchot in *The Gentle People*. Source: Life, February 6, 1939.

Figura 24: The Crazy house di Beleslavskij.

Figura 25: Strasberg che insegna all'Actors Studio.

Figura 26: *1931*, Re Group Theatre, photos by Mikiodo. Poster photos from the 4th Row by Brett Wexler.

Figura 27: *The House of Connelly*, 2014. Photos by Mikiodo. Poster photos from the 4th row by Brett Wexler.

Figura 28; *The House of Connelly*, 1931. Eunice Stoddard, Stella Odier, Morris Carnovsky(toasting), Mary Morris, and Franchot Tone, Vandamm, 1931, Digital Collection (NYPL).

Figura 29: *Success Story*, 2013. Photos by Mikiodo. Poster photos from Ohe 4th row by Brett Wexler.

Figura 30: *Success Story*, Luther Adler, Stella Adler, Franchot Tone, and Dorothy Patten in the stage production *Success Story*, Vandamm, 1932, Digital Collection (NYPL).

RINGRAZIAMENTI

Rispetto alla Triennale sarò più breve con i ringraziamenti, le persone a cui voglio bene mi conoscono e sanno che non sono molto brava con le parole, sono più brava a dimostrare con i gesti l'affetto che provo per loro.

Ringrazio tutte le persone che sono rimaste costanti nel mio percorso, questo è il significato dell'amore, la costanza, l'esserci indiscutibilmente sempre, nonostante le difficoltà che la vita pone avanti, nonostante le scelte e le strade diverse.

La prima persona a cui voglio dire grazie, è il mio professore, Lorenzo Mango, che non so se leggerà mai questi ringraziamenti, ma spero che sappia che lo porterò sempre nel cuore, lo stimo e lo ammiro profondamente, e spero un giorno di diventare proprio come lui.

Ringrazio, poi, la mia famiglia, l'elemento che tiene insieme tutte le mie forze, tutti i pezzi del mio cuore; a mia mamma, per avermi insegnato che le donne possono e devono appoggiarsi alle proprie forze, senza dipendere da nessuno, perché chi fa da sé fa per tre. A mio padre, per avermi fatta testarda come lui, polemica come lui, a noi le cose storte proprio non piacciono e siamo pronti a tutto pur di difendere ciò in cui crediamo. Ai miei nonni, Maria, Aniello, Giovanni e Anna, per avermi insegnato la CURA, sia per gli altri, che per le piccole cose, la GENTILEZZA, per ottenere ciò che desideriamo, e la PAZIENZA, in un mondo che purtroppo corre troppo velocemente e molte volte schiaccia i sogni. Grazie anche alla mia famiglia, composta dai miei zii e cugini, vicini e lontani, sempre pronti a darmi una parola di conforto e a gioire per i miei successi.

Grazie, perché, voi siete la mia cura, il mio successo, la mia più grande ricchezza. Ringrazio il mio fidanzato, Andrea, perché è lui che nelle tempeste e nelle avversità mi ha davvero aspettato, potrà dire anche il contrario, ma io so che in cuor suo è così. Non se ne accorge, o anzi, alle volte dimentica il suo valore, ma è per me fonte di sprono ogni giorno. Cerco ogni giorno di essere sempre più simile a lui, per la sua maturità, la sua dolcezza, la sua costanza nel volersi costruire faticosamente un futuro. Nulla ti è stato regalato, non dimenticarlo mai, hai tutte le qualità per essere sempre la versione migliore di te stesso. Grazie, perché sono sicura che un giorno, assieme, riusciremo a realizzare tutti i nostri

sogni, piccoli o grandi che siano, perché l'amore è l'unica forza che non potrà spegnersi mai.

Ringrazio i miei amici, Luigi e Giovanna, perché con i loro continui battibecchi, mi hanno dimostrato quanto è difficile confrontarsi con l'altro, quanto alle volte abbiamo paura di essere giudicati sulla base degli stessi interessi. A Luigi, il mio gemello da sempre, perché mi ha insegnato che anche noi cuori più duri sappiamo scioglierci se troviamo la giusta persona che sa leggere dentro di noi, noi sappiamo, quel viaggio a Lourdes, conserverà per sempre l'essenza della nostra amicizia. A Giovanna, che ha creduto in sé stessa quando nessun altro ci credeva, mi ha insegnato che lamentarsi alle volte fa bene per liberarsi, tanto alla fine noi donne ce la facciamo sempre.

Ringrazio i miei amici della parrocchia, Pasquale, Gerardo, Pio e tutti gli altri, per aver avuto sempre un pensiero per me, per aver trovato sempre quella parola di conforto quando mi sentivo giù. Auguro a tutti, ma soprattutto a voi, di poter realizzare i vostri sogni, perché conoscendovi un po' bene, so che ognuno di voi ne porta uno grande nel cuore, lottateci e credeteci fino in fondo.

Ai miei colleghi dell'università, Fabiana, Raffaele, Daniele, Cristina, Cristiana, Clara, Elisa, Serena, Giorgia, e spero di non aver dimenticato nessuno. VOI siete stati la mia università, siete stati la scoperta che ha alleggerito le mie giornate, grazie per i sfoghi, grazie per le risate, grazie per i pianti, grazie per avermi tolto sempre da situazioni alle volte un po' imbarazzanti, grazie per la vostra leggerezza. Un giorno ci guarderemo indietro, e tutti questi momenti, rimarranno ricordi felici di un'età che vorremmo non passasse mai, la più bella, e grazie a voi lo è stata ancora di più.

Grazie ai miei colleghi della compagnia, perché mi hanno insegnato cosa significa fare teatro ed essere parte di un gruppo che poi diventa una famiglia. Le famiglie non sono mai perfette, hanno alti e bassi, ma è questo che dà la forza di sopravvivere e andare avanti, e poi come dicono i maestri del Group Theatre: se le relazioni risultano vere nella vita reale, lo saranno anche sulla scena e questo darà omogeneità alla rappresentazione.

Grazie, grazie a tutti, perché siete stati essenziali nella mia crescita, personale e accademica.

Ed infine, grazie a me, per la mia testardaggine, per la mia perseveranza, la mia dedizione allo studio, per non aver mai lasciato nulla alle spalle, per non aver

mai rimandato i miei progetti. Mi scuso, se alle volte mi sono fatta prendere dalla debolezza e della pigrizia, che secondo me, sono le virtù che ci rendono così umani, ma, nonostante ciò, non ho mai smesso di credere nei miei sogni perché chi non rischia, non beve champagne, cioè chi si accontenta, non raggiungerà mai i propri obiettivi.

Spero che un giorno possa essere anche io da esempio per qualcuno.