

collana diretta da Fabrizio Gifuni

Il sistema Stanislavskij

La formazione professionale
dell'attore

7

Sonia Moore

prefazione di John Gielgud
introduzione di Joshua Logan

FrancoAngeli Drama





DIREZIONE

› **Fabrizio Gifuni** — attore e regista

COORDINAMENTO

› **Matteo Franco** — attore e performer

COMITATO

› **Lucio Argano** — Presidente del Consiglio superiore dello spettacolo presso il Mibact (Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo), docente Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

› **Sonia Bergamasco** — attrice e regista

› **Jonathan Dawes** — Voice Coach allo Shakespeare's Globe di Londra, all'Opera North e nel West End londinese. Voice Tutor alla ArtsEd e al Drama Centre, Londra

› **Alessandro Fabrizi** — regista, attore ed insegnante autorizzato del Metodo Linklater all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, Roma

› **Raffaella Giordano** — danzatrice, coreografa e docente, Roma

› **Graziano Graziani** — scrittore e critico teatrale, Roma

› **Gail Sixsmith** — regista e Head of Movement della ArtsEd, Londra

La Collana nasce dalla volontà di condividere e diffondere in Italia la letteratura internazionale che da decenni illumina il percorso pionieristico dei grandi professionisti delle arti drammatiche di tutto il mondo.

La parola *drama* è il sostantivo del verbo greco *dráo* (δράω), che vuol dire "fare, agire, prendere iniziativa". Ecco che, con questa Collana, vogliamo esplorare il vasto ventaglio di argomenti e discipline legate a tutto ciò che ha a che fare con il "drama", nel suo senso più profondo.

In quest'ottica la Collana intende proporre testi in grado di portare un contributo professionale e culturale all'interno del dibattito e della pratica delle discipline legate alle arti drammatiche. Dai manuali sulle tecniche vocali e di movimento ai testi sulle tecniche shakespeariane e la storia del teatro, i volumi proposti mirano ad arricchire il bagaglio di strumenti di teoria e saggistica, colmando il divario oggi esistente tra l'offerta disponibile all'estero e quella in Italia. Per supportare, con strumenti di primordine, il lavoro delle attuali e future generazioni di artisti. Memori di ieri, rivolti al domani, marciamo affamati nel presente.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella homepage al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

collana diretta da Fabrizio Gifuni

7

**Il sistema
Stanislavskij**
La formazione
professionale dell'attore
Sonia Moore

prefazione di John Gielgud
introduzione di Joshua Logan

FrancoAngeli Drama



First published in the United States of America,
as *The Stanislavski Method*
by Viking Penguin Inc. 1960

Second revised edition published 1984 by the Penguin Group
as *The Stanislavski System: The Professional Training of an Actor*

Copyright © Sonia Moore, 1960, 1965, 1974, 1984
All rights reserved

Grafica della copertina: B/D – Brovelli/Dell'Edera
In copertina: foto tratta da "Butoh Studies", © Saverio Tonoli, per gentile concessione
Traduzione dall'inglese di Ludovica Apollonj Ghetti

Isbn: 9788835182559

Copyright © 2025 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.
L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.
Sono riservati i diritti per Text and Data Mining (TDM), AI training e tutte le tecnologie simili.
L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza
d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Nota dell'autore alla seconda edizione aggiornata	pag.	7
Prefazione, di Sir John Gielgud	»	9
Introduzione, di Joshua Logan	»	11

IL SISTEMA STANISLAVSKIJ

Stanislavskij e il suo Sistema	»	17
Il metodo delle azioni fisiche	»	31
Elementi di un'azione	»	39
Il "magico se"	»	39
Le circostanze date	»	40
Immaginazione	»	41
Concentrare l'attenzione	»	43
È vero, ci credo	»	47
Comunicazione	»	49
Adeguamento	»	52
Tempo-ritmo	»	54
Memoria emotiva	»	56
Analisi attraverso eventi e azioni	»	61
Il super-compito e la linea d'azione	»	65

L'apparato fisico dell'attore	»	69
Il lavoro sul ruolo: costruire un personaggio	»	73
Il sottotesto del comportamento	»	87
Il regista	»	93
Evgenij Vachtangov: <i>Il Discepolo</i>	»	97
Bibliografia	»	111

Nota dell'autore alla seconda edizione aggiornata

Sono convinta che se l'unica tecnica di recitazione sistematica esistente, frutto del lavoro di una vita di Stanislavskij, diventasse il metodo uniforme di formazione degli attori negli Stati Uniti, il teatro raggiungerebbe l'alto livello artistico delle altre arti nel Paese. Con l'obiettivo di portare in questa nazione gli insegnamenti di Stanislavskij e la sua tecnica, che offre la chiave per un comportamento spontaneo sulla scena, continuo a studiare gli scritti degli studiosi di teatro e ricercatori russi che hanno analizzato la straordinaria scoperta di Stanislavskij.

Questa seconda edizione aggiornata include i dati delle mie più recenti ricerche. L'enfasi è posta sulla grande sensibilità del corpo dell'attore, affinché sia in grado di esprimere in modo immediato i processi interiori e tutto ciò che le sole parole non possono trasmettere: il "sotto-testo" del comportamento sulla scena.

Sonia Moore

New York, 1984

Prefazione

di Sir John Gielgud

Non ho mai realmente creduto che la recitazione si possa insegnare. Eppure, quando ricordo quanto fossi impacciato io stesso all'inizio e quanto siano stati determinanti, lungo tutta la mia carriera teatrale, i grandi registi e attori con cui ho avuto la fortuna di lavorare, non posso negare l'importanza dell'insegnamento, purché sia accompagnato da una dura esperienza personale. Tuttavia, nessuno deve illudersi di poter imparare a recitare leggendo libri, per quanto intelligenti o profondi possano essere nel trattare l'arte della recitazione.

Ogni forma d'arte creativa può essere studiata, naturalmente. Da giovani si tende a imitare gli attori che si ammirano di più, proprio come gli artisti copiano i grandi dipinti nelle gallerie d'arte. Ma, poiché il teatro è un'imitazione della vita, esso è effimero e intangibile proprio come la vita stessa (in un modo in cui non lo sono la musica, la pittura e la letteratura) e cambia con ogni decennio e ogni generazione. Non si può copiare la recitazione, né tantomeno ciò che sembra essere il metodo della recitazione.

Bisogna sperimentare e scoprire il proprio modo di esprimersi, senza mai smettere di cercare. La qualità e l'evoluzione del proprio lavoro cambiano con il grado di sensibilità e sicurezza tecnica che si acquisiscono nel tempo. Inoltre, si è influenzati anche dallo stile e dalla qualità del lavoro che si sta svolgendo, dal rispetto o dall'insoddisfazione che si prova nei confronti di un'altra persona, e dalle proprie reazioni personali nei confronti di registi e colleghi, dell'autore e dello spettacolo stesso.

Ci sono moltissime lezioni da apprendere nel teatro: applicazione, concentrazione, autodisciplina, uso della voce e del corpo, immaginazione, osservazione, semplificazione, autocritica. Spesso la "tradizio-

ne" teatrale sembra in contrasto con l'espressione moderna e originale della recitazione contemporanea.

Credo che l'una sia importante quanto l'altra, e che si debba studiare e imparare da entrambe. La tecnica di base di un attore deve essere affinata per consentirgli di rilassarsi, semplificare e liberarsi del superfluo.

Così come nella vita si passa da una fase all'altra, sperimentando sviluppi quasi impercettibili con il passare degli anni e attraverso esperienze personali e professionali, anche nel teatro è difficile mettere nero su bianco una guida pratica che aiuti un attore a scoprire le sorgenti della sua arte. Il compito dell'attore è trovare, attraverso la propria sensibilità, il potere di catturare il pubblico e affascinarlo con l'interpretazione delle emozioni delineate dal drammaturgo e modellate dalla guida del regista. Poiché l'attore non è il creatore assoluto, ma solo uno strumento che lavora con un mezzo incerto (gloriosamente flessibile, ma al tempo stesso disperatamente fallibile), ha bisogno più che mai di controllare con precisione i suoi mezzi fisici e vocali. Deve pensare al proprio lavoro anche nelle molte ore al di fuori delle prove, imparando a coltivare il proprio potere di immaginazione per poterlo evocare a comando nel momento esatto in cui ne ha bisogno.

Deve esibirsi davanti a un pubblico dal vivo otto volte a settimana, dopo aver ottenuto uno spettacolo più o meno finito nelle tre o quattro brevi settimane di prove a sua disposizione, lavorando magari con un regista e altri attori con cui potrebbe non trovarsi in sintonia. Ancora prima di questo, potrebbe aver dovuto convincere un regista, in pochi minuti, di essere adatto a un ruolo.

Questo libro è ricco di osservazioni valide e utili sullo studio e la pratica della recitazione. Dice, in modo semplice e chiaro, molte cose sagge sull'arte del teatro. I due grandi libri di Stanislavskij sono complessi e talvolta difficili da assimilare completamente, soprattutto per un giovane attore. Qui c'è un'ammirevole sintesi di una parte della sua saggezza pratica; un'ulteriore prova, se mai ce ne fosse bisogno, dell'eredità che ha lasciato, affinché il suo esempio e la sua dedizione al teatro, che ha servito con tanta grandezza, possano proseguire.

Introduzione

di Joshua Logan

Forse Konstantin Stanislavskij era già una leggenda prima della sua morte nel 1938. Oggi, senza dubbio, lo è ancora di più. In tutto il mondo attori, registi, studenti e insegnanti di recitazione citano i suoi scritti e seguono i suoi insegnamenti.

Qui in America, nel linguaggio teatrale, sono nate nuove espressioni. Per anni si è parlato del “metodo di Stanislavskij” nelle conversazioni teatrali. Ora è semplicemente “il Metodo”. Sentiamo dire frasi come “è un attore di Metodo”, “scrittura metodica”, “regia metodica”. Tutto questo, credo, ha stimolato l’interesse per il teatro e sta producendo ottimi risultati.

Come è iniziato tutto questo? Chi ha introdotto la parola “metodo” nel nostro linguaggio? Chi era Stanislavskij? In cosa credeva davvero? Che cosa insegnava veramente?

Nell’inverno tra il 1930 e il 1931, ho avuto l’opportunità unica di studiare con Stanislavskij nella sua casa-studio a Mosca e di vederlo dirigere le prove. Insieme al mio compagno di studi, il compianto Charles Leatherbee, ho preso il tè con questo grande uomo e la sua adorabile moglie ogni giorno dopo le prove. Ho anche incontrato e parlato con Nemirovič-Dančenko, l’altrettanto illustre co-direttore del Teatro d’Arte di Mosca, e con i grandi attori dell’epoca che allora recitavano nel repertorio del Teatro d’Arte di Mosca. Tra quelli che abbiamo avuto modo di conoscere c’erano Leonidov, Moskvin, Kachalov e Mme. Knipper-Čechova (la vedova del grande Anton Čechov). Diversi pomeriggi alla settimana passavamo tre o quattro

ore accanto a Stanislavskij nella sua casa-studio, mentre lui dirigeva le prove dell'Opera Stanislavskij, un progetto che in quell'inverno assorbiva gran parte del suo tempo. La sera, invece, assistevamo alle rappresentazioni del Teatro d'Arte di Mosca e, una volta esaurito quel repertorio, cominciammo a esplorare gli altri teatri della ricca stagione teatrale russa.

Abbiamo visto gli spettacoli e incontrato gli artisti del Teatro Vachtangov, del Teatro Maly e, soprattutto, dell'impressionante Teatro di Vsevolod Mejerchol'd. Alcuni di questi registi erano stati allievi di Stanislavskij, ma stavano sviluppando ora sistemi propri e dirigendo le loro compagnie.

La nostra prima sera a Mosca assistemmo a uno spettacolo diretto dallo stesso Stanislavskij, e fu per noi una sorpresa incredibile. Si trattava de *Il matrimonio di Figaro* di Beaumarchais, messo in scena con un ritmo vivace, intenso e farsesco, uno spirito che mai avremmo associato a Stanislavskij. Si trattava di una commedia interpretata e diretta in un modo che non avevamo mai visto. Gli attori, in costumi sgargianti, correvano, si atteggiavano, si pavoneggiavano, si accarezzavano, svenivano, balbettavano in preda alla confusione, dando vita a tutte le intricate dinamiche della farsa francese, con una sorta di frenesia controllata.

Eravamo sbalorditi. Era davvero questo lo Stanislavskij del famoso metodo? Era questo il lavoro del grande maestro della "memoria affettiva"? Fu il nostro primo shock nel realizzare che Stanislavskij era un essere umano, non un dio lontano e che era prima di tutto l'interprete dell'opera dell'autore. Fino a quel momento lo avevamo immaginato come un lontano filosofo che aveva una visione mistica dell'arte drammatica. Solo ora ci rendevamo conto che era anche un uomo pratico.

Nelle settimane e nei mesi successivi vedemmo molte altre opere dirette da lui, tra cui *Il giardino dei ciliegi*, con Madame Čechova nel ruolo principale e il personaggio originariamente interpretato da Stanislavskij ora affidato a Kachalov. Questo, naturalmente, era il vero Stanislavskij: introspettivo, riflessivo ed emotivo. Ma aveva un umorismo terreno di fondo che fu un'altra sorpresa per noi. Spesso c'erano

battute fisiche e lussuose. Ricordo Moskvin, nel ruolo di Epichodov, che guardava parlare la famiglia in partenza cercando al contempo di inchiodare alcune casse. Era talmente assorto dalla scena commovente che continuava a colpire il proprio dito invece del chiodo. In tutta l'opera di Stanislavskij era presente un forte senso dell'umorismo, e veniva dichiarato con coraggio.

D'altra parte, *Lo zar Fëdor Ioannovič* era una sorta di affresco teatrale. Moskvin interpretava il ruolo principale con uno stile tra il serio e il comico, che mi ricordava spesso Chaplin. Questa storia malinconica di uno zar debole e incapace, anche se vestito e ingioiellato con una magnificenza abbagliante, risultava profondamente umana e tragica, e al tempo stesso pateticamente comica.

I tre grassoni, un'opera sovietica supervisionata da Stanislavskij, aveva uno stile che ricordava i moderni cartoni animati. I tre grassoni erano interpretati da attori modificati fisicamente con cartapesta e imbottiture, trasformati in grottesche caricature. Rappresentavano la Chiesa, il Capitalismo e l'Esercito, il tutto con l'esagerazione tipica di una fiaba per bambini.

Questi spettacoli politici venivano imposti a Stanislavskij da un regista sovietico assegnato al Teatro d'Arte di Mosca. Per poter continuare a operare, Stanislavskij era costretto a includere periodicamente almeno un'opera sovietica nel repertorio del teatro. Tuttavia, ogni produzione veniva messa in scena con la stessa cura e vitalità che dedicava ai classici.

Uno dei ricordi più vividi per me è la messa in scena di *Resurrezione* di Lev Tolstoj, diretta da Nemirovič-Dančenko. Kachalov interpretava l'autore dell'opera e attraversava l'elaborata scenografia dando voce alle emozioni degli attori quando questi non parlavano. Il regista aveva sfruttato appieno il palcoscenico girevole del Teatro d'Arte di Mosca e gran parte dell'efficacia di questo spettacolo si basava sull'aspetto visivo. Rimanemmo colpiti dalla teatralità di quel lavoro: ci aspettavamo un teatro incentrato sugli attori; invece scoprimmo un teatro condiviso dal regista, lo scenografo, il musicista e, soprattutto, l'autore.

Osservando Stanislavskij durante le prove, lo vidi sperimentare con l'improvvisazione. Stava dirigendo un'opera con giovani studen-

ti e cercava di far loro abbandonare i cliché che avevano imparato dagli insegnanti di canto, danza e dizione. Fu una battaglia di ego con continue lamentele da parte degli attori, che non riuscivano a cantare se erano costretti ad assumere determinate posizioni, e insistenti incoraggiamenti da parte di Stanislavskij: “Avanti! Ce la puoi fare! Trova il tono! Canta!” E quando l’effetto desiderato veniva raggiunto, non mancava di elogiarli.

Gli chiedemmo del suo metodo. “Create il vostro metodo”, ci rispose. “Non dipendete ciecamente dal mio. Inventate qualcosa che funzioni per voi! Ma continuate a rompere le tradizioni, vi prego.”

Come si può capire leggendo il libro della signora Moore, Stanislavskij era un uomo di teatro completo. I suoi insegnamenti comprendevano la voce, la dizione, la danza, l’emissione vocale, il canto, il trucco, i costumi, le parrucche: tutti quegli elementi fisici che potevano modificare la forma, l’aspetto e la corporatura di un attore per renderlo più adatto al suo personaggio.

La signora Moore ha raccolto e rielaborato a parole sue molti degli insegnamenti di Stanislavskij, offrendo così agli attori e agli studenti di teatro un prezioso strumento per comprendere la sua visione.

Soprattutto, come sottolinea la signora Moore, Stanislavskij non voleva che il metodo fosse un fine in sé, ma semplicemente un mezzo per raggiungere un fine. Era un modo per trovare la propria verità personale nella creazione di un personaggio.

Tuttavia, godere della propria creatività fino all’eccesso, innamorarsi della propria ispirazione, era quanto di più lontano dalle convinzioni di Stanislavskij. Quando lo lasciai, quell’estate, scrisse una dedica sulla fotografia che mi regalò: “Ama l’arte che è in te, non te stesso nell’arte”.

IL SISTEMA STANISLAVSKIJ

*Non esiste un sistema Stanislavskij.
Esiste solo l'unico, autentico e incontestabile sistema: quello della natura.
Gli artisti che non vanno avanti vanno indietro.*

Stanislavskij

Il difficile deve diventare abitudine, l'abitudine facile e il facile bello.

Principe Sergej Volkonskij

Il Sistema non può essere imparato a memoria, ma deve essere assimilato, assorbito gradualmente. Conoscere il Sistema significa essere in grado di usarlo; deve essere appreso come un insieme inscindibile, senza dividere i suoi vari elementi. Lo studio isolato dei vari elementi può frammentare il comportamento dell'attore in scena.

Stanislavskij e il suo Sistema

L'arte stabilisce le verità umane fondamentali che devono servire da pietre di paragone per il nostro giudizio [...] Attendo con ansia un'America che innalzi costantemente gli standard dei risultati artistici e che ampli in modo continuo le opportunità culturali per tutti i nostri cittadini.

Il Presidente John F. Kennedy
Discorso all'Amherst College, ottobre 1968

Abbiamo molti giovani di talento che vogliono fare teatro. La padronanza della tecnica professionale può trasformarli in artisti. È arrivato il momento di riflettere sulla nostra tradizione e su come questa possa favorire la crescita del nostro teatro.

Le opinioni del Presidente Kennedy sull'arte riecheggiano quelle di Konstantin Sergeevič Stanislavskij, il grande attore, regista e riformatore del teatro russo. Per Stanislavskij, il teatro era un'istituzione di educazione culturale e morale. Credeva che il teatro, oltre a intrattenere, dovesse sviluppare il gusto del pubblico e innalzare il livello della sua cultura. Servire un teatro di questo tipo doveva essere il "super-super-compito" di un attore, diceva. Con questo principio, Stanislavskij esprimeva gli ideali estetici ed etici dell'arte teatrale.

"Il teatro", affermava Stanislavskij, "è un pulpito, che è il mezzo più potente di influenza." "Con lo stesso potere con cui il teatro può nobilitare gli spettatori, può anche corromperli, degradarli, rovinare il loro gusto, abbassare le loro passioni, offendere la bellezza." "Il mio compito è elevare la famiglia degli artisti al di sopra degli ignoranti, dei semi-istruiti e degli approfittatori, e trasmettere alle nuove generazioni l'idea che l'attore sia il sacerdote della bellezza e della verità." "Alcuni attori e attrici amano il palcoscenico e l'arte come i pesci amano l'acqua", ha scritto nei suoi appunti. "Alcuni si rigenerano nel-

l'atmosfera dell'arte. Altri non amano l'arte in sé, ma la carriera dell'attore, il successo; riprendono vita stando dietro le quinte. I primi sono ammirevoli, i secondi sono detestabili."

"L'abitudine di essere sempre in pubblico, di esibirsi, di mettersi in mostra, di ricevere applausi, buone recensioni e così via, è una grande tentazione; abitua l'attore a essere adorato, lo rovina. Il suo piccolo io ambizioso inizia ad aver bisogno di continue adulazioni." "Accontentarsi di tali interessi significa essere mediocri e volgari. Un vero artista non può accontentarsi a lungo di un'esistenza del genere, ma le persone superficiali diventano schiave delle tentazioni del palcoscenico e si corrompono. Ecco perché, nel nostro mestiere più che in ogni altro, bisogna mantenere sempre il controllo su se stessi. Un attore ha bisogno della disciplina di un soldato."

Senza compromessi, eccezioni o pietà, Stanislavskij imponeva tale disciplina. "Considero le buone maniere parte della creatività di un attore", diceva. Aggiungeva anche: "Se devi sputare, impara a farlo prima di entrare in teatro."

Convinto che l'etica fosse fondamentale per il successo del teatro, Stanislavskij affermava che anche attori di grande talento dovessero essere sacrificati se non erano in grado di contribuire all'armonia del gruppo. Poiché l'arte del teatro è un lavoro collettivo, è essenziale che tutti nel gruppo lavorino per il bene dell'intero spettacolo e non solo per se stessi.

L'etica, l'alto morale e la ferrea disciplina sono indispensabili in un gruppo di questo tipo. La riproduzione della vita sul palcoscenico è, per gli attori, sia una sfida che una responsabilità nei confronti del pubblico. La professione dell'attore è una responsabilità, poiché è lui che dà vita a un testo scritto, lo rende tangibile, vivo, credibile ed emozionante.

"Il teatro contagia il pubblico con la sua nobile estasi", diceva Stanislavskij.

L'etica impregna tutti gli insegnamenti di Stanislavskij ed è inseparabile dalla sua tecnica. Egli credeva che un attore senza etica fosse solo un artigiano e che, senza tecnica professionale, fosse solo un dilettante. Etica, conoscenza profonda e un'espressione artistica di alto

livello sono l'essenza del sistema Stanislavskij. L'obiettivo di Stanislavskij era dare all'attore il controllo sul fenomeno dell'ispirazione. Quando un attore è ispirato si trova nello stesso stato naturale e spontaneo che abbiamo nella vita, e vive le esperienze e le emozioni del personaggio che interpreta. In questo stato, secondo Stanislavskij, l'attore ha il massimo potere di influenzare le menti e i sentimenti del pubblico. Le convinzioni estetiche ed etiche di Stanislavskij furono il punto di partenza del suo lavoro e la forza trainante nella creazione del suo Sistema.

Ero piuttosto giovane quando superai un esame altamente selettivo per l'ammissione al Terzo Studio del Teatro d'Arte di Mosca, che era guidato e diretto dal più celebre discepolo di Stanislavskij, il brillante Evgenij B. Vachtangov. Stanislavskij diceva che Vachtangov insegnava la tecnica meglio di lui stesso; anzi, a volte era lui stesso ad essere allenato da Vachtangov. Vedere all'opera tali maestri era davvero entusiasmante. Ognuno di loro era una fonte inesauribile di creatività, un vero miracolo; entrambi erano incondizionatamente e instancabilmente esigenti con se stessi e con gli altri nel cercare la verità sulla scena e nel creare personaggi reali. Mai soddisfatti, Stanislavskij e Vachtangov cercavano continuamente di ottenere risultati migliori.

Era dato per scontato che chiunque facesse parte del Teatro d'Arte di Mosca e dei suoi Studi dovesse essere presente alle prove, indipendentemente dal fatto che fosse coinvolto direttamente o meno. Poiché Vachtangov recitava ogni sera in uno spettacolo, veniva nel nostro Studio dopo le undici di sera e le nostre prove continuavano fino alle otto del mattino. Fin da quando ero piccola mi interessava la regia e, durante gli anni in cui ho frequentato lo Studio, non ho mai perso una sola prova. Stanislavskij e Vachtangov, dotati di un'immaginazione eccezionale e di un temperamento artistico impetuoso, spesso stimolavano gli attori inserendosi come personaggi nelle prove.

Quando il nostro Studio mise in scena *Turandot* nel Teatro d'Arte di Mosca, Stanislavskij venne dietro le quinte con l'unico scopo di incoraggiare i giovani attori e attrici. L'entusiasmo generato dalla sua maestosa presenza fu immenso.

Avendo prima studiato il Sistema nello Studio e poi analizzato atten-

tamente i suoi insegnamenti, vorrei cercare di chiarire ciò che Stanislavskij ha realizzato grazie alla sua logica indomabile, alla sua sensibilità nell'osservazione, al suo atteggiamento serio nei confronti degli attori e al suo amore per il teatro. Poiché i suoi insegnamenti scientifici e artistici sullo stato creativo in scena sono fondamentali per un buon teatro, e poiché desiderava libri semplici sulla tecnica della recitazione, desidero aggiornare la conoscenza dei suoi insegnamenti negli Stati Uniti.

Una delle cause di fraintendimento riguardo al sistema Stanislavskij è il fatto che i suoi discepoli lo assimilavano in fasi diverse della sua evoluzione. Non rendendosi conto che il Sistema subiva continui cambiamenti nel suo sviluppo, essi non riuscivano a trovare un linguaggio comune, e il loro disaccordo provocava confusione tra coloro che non erano stati in contatto con Stanislavskij. Un'altra causa è la scarsità di materiale in inglese sulle conclusioni e le deduzioni di Stanislavskij. Il sistema Stanislavskij è la scienza dell'arte teatrale. In quanto scienza, non è statico; al contrario, ha possibilità illimitate di sperimentazione e scoperta. Gli elementi del Sistema si sono continuamente evoluti e sono stati testati, proprio come avviene per le nuove sostanze chimiche in laboratorio.

Prima che Stanislavskij nascesse nel 1863, Mikhail Ščepkin (1788-1863) si era già battuto contro lo stile declamatorio e artificioso. Questo grande attore del Teatro Imperiale Maly fu definito "il padre del realismo" perché fu il primo a introdurre la recitazione autentica e realistica nel teatro russo. Stanislavskij, affascinato dagli insegnamenti di Ščepkin e dalla sua brillante discepolo, l'attrice Glikerija Fedotova, iniziò a lavorare su una tecnica che permettesse all'attore di costruire un essere umano vivo sulla scena. Le concezioni di Stanislavskij furono inoltre fortemente influenzate dalle opere di Anton Čechov. I nomi di questi due maestri, insieme a quello del drammaturgo e regista Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko, divennero inseparabili dal Teatro d'Arte di Mosca. Čechov scriveva in modo veritiero degli uomini e delle donne comuni, cercava la bellezza interiore nelle persone e ne rivelava le banalità e i vizi.

Sotto l'influenza di Ščepkin e Čechov, Stanislavskij si sforzò di creare un'immagine artistica della vita sulla scena.