

Gabriele Sofia

SULLA TECNICA DI GIOVANNI GRASSO.  
IPOTESI, ABBAGLI E TESTIMONIANZE

*Introduzione*

Due giorni dopo la morte dell'attore catanese Giovanni Grasso, avvenuta il 14 ottobre 1930, Silvio d'Amico scrisse:

Certo è che l'apparizione di Giovanni Grasso sulle scene d'Italia, e poi d'Europa, fu lo scoppio di una bomba. Grasso non si rivelò affatto, come succede a quasi tutti gli attori anche insigni, per gradi, non si insinuò a poco a poco nel cuore del suo pubblico; ma se lo conquistò in un baleno con la violenza e, letteralmente, col coltello in mano<sup>1</sup>.

Nell'ambito degli studi teatrali, l'attore siciliano sembra ricadere in uno strano limbo: da sempre riconosciuto come un attore straordinario, è stato spesso descritto come un'inspiegabile meteora che ha attraversato il teatro nei primi anni del Novecento. E proprio come una meteora sembra che dal nulla sia spuntato e che nel nulla sia poi finito. In mezzo a questi «nulla» c'è il ricordo della sua recitazione eccessiva e selvaggia che ammaliò e scandalizzò il pubblico e i critici di tutto il mondo. Imprigionata dentro la cornice del teatro dialettale, la sua immagine fu spesso deformata da alcuni preconcetti. Come spiega con precisione Franco Ruffini: «“Il suo specchio è la natura” questo assioma, insieme con il vigore possente, istintivo fino al limite della violenza, rimase il marchio di fabbrica dell'attore e della sua compagnia»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Silvio d'Amico, *Giovanni Grasso*, «La Tribuna», 16 ottobre 1930, citato in Barbara Maso, *Spettatori eccezionali per un attore eccezionale: Giovanni Grasso nelle pagine dei contemporanei*, «Biblioteca Teatrale», n. 57-58, gennaio-giugno 2001, p. 166.

<sup>2</sup> Franco Ruffini, *Grasso, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani Trecani*, vol. LVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2002, p. 714.

Nonostante alcuni studi abbiano messo in evidenza, con grande accuratezza, il ruolo che ebbe Grasso all'interno del panorama italiano<sup>3</sup>, i lavori che ne analizzano l'importanza e l'influenza sul teatro europeo e mondiale si possono contare sulle punte delle dita<sup>4</sup>. Com'è possibile spiegare questo trionfo, letteralmente senza confini, di una compagnia dialettale?

La compagnia di Grasso è stata prima di tutto un'eccezione. Ha rappresentato uno dei pochi esempi in cui una formazione dialettale è riuscita ad ammalgiare l'Italia intera superando quella «spaccatura – d'origine ottocentesca – fra teatro cosiddetto “dialettale” e teatro cosiddetto “in lingua”»<sup>5</sup> che costituiva una caratteristica strutturale del sistema teatrale nostrano agli inizi del Novecento; sistema che, a sua volta, rappresentava un'anomalia all'interno del panorama del teatro europeo<sup>6</sup>. Eppure si ha quasi l'impressione che, nell'ambito degli studi, questo stratificarsi di anomalie abbia isolato la figura di Grasso invece di elevarne lo spessore al quadrato.

I cosiddetti «incontri rivelazione»<sup>7</sup> di Grasso – il racconto di Isaak Babel che lo aveva visto a Odessa<sup>8</sup>, la testimonianza di Mejerchol'd

<sup>3</sup> Mi riferisco soprattutto a: Bernadette Majorana, *Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 2008; Enzo Zappulla, Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso: il più grande attore tragico del mondo*, Acireale, La Cantinella, 1995.

<sup>4</sup> Cfr. Franco Ruffini, *Teatro e Boxe. L'«atleta del cuore» nella scena del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994; Barbara Maso, *Spettatori eccezionali per un attore eccezionale*, cit.; Giorgio Longo, *Verga e Giovanni Grasso*, «Il Castello di Elsinore», XII, n. 36, 1999, pp. 15-32. Notevole eccezione è un saggio di Sergei Tcherkasski, *Two-faced Giovanni Grasso and his great spectators or what Stanislavsky, Meyerhold and Strasberg actually stole from the Sicilian Actor*, in *The Italian Method of La Drammatica. Its legacy and reception*, Milano, Mimesis, 2015, che ho avuto la possibilità di leggere mentre il presente articolo era ormai in bozze.

<sup>5</sup> Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. La scena della coscienza*, nuova edizione, Roma, Officina dei teatri, 2010, prima edizione Bologna, Il Mulino, 1995, p. 16.

<sup>6</sup> Mi riferisco qui alle riflessioni di Claudio Meldolesi che propose di sostituire alla formula «ritardo del teatro italiano» quella di «anomalia del teatro italiano», cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984. Alcuni lavori storiografici recenti hanno approfondito il periodo dell'anomalia italiana ripensandola nei termini di un «anticipo». Cfr. *L'anticipo italiano. 1911-1934. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della Grande Regia in Italia tra il 1911 e il 1934. Dossier*, a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 27-255.

<sup>7</sup> È stato Franco Ruffini a utilizzare questa formula per descrivere gli incontri di Grasso. Cfr. Franco Ruffini, *Grasso, Giovanni*, cit., p. 714.

sull'importanza che Grasso ebbe agli albori delle sue riflessioni sulla biomeccanica<sup>9</sup>, lo stupore di D'Annunzio, che gli offrì la versione siciliana della *Figlia di Jorio* – vengono descritti quasi come delle fortunate coincidenze. L'impatto di Grasso fu, al contrario, incredibilmente più esteso, basti pensare all'entusiasmo con cui Gordon Craig dedicò numerosi scritti all'attore: «I consider Grasso the greatest actor in Europe, and admire his performance entirely»<sup>10</sup>. Anche André Antoine espresse ammirazione e definì «magnifici» gli spettacoli di Grasso, paragonando il suo talento a quello di Salvini e Rossi<sup>11</sup>. Non da meno sono le testimonianze della danzatrice Loïe Fuller, che descrisse la compagnia dei siciliani come i «pionieri di qualcosa sconosciuto»<sup>12</sup>. Perfino Jacques Copeau, pur mostrandosi più prudente, non negò un certo interesse<sup>13</sup>. Dall'altra parte dell'oceano, l'impatto di Grasso non fu meno decisivo: Lee Strasberg gli dedicò numerose pagine del suo libro *A dream of passion*, raccontando come la visione dell'attore avesse stravolto la sua idea di recitazione: «Grasso created reality with such physical and emotional conviction that it almost transcended what I

<sup>8</sup> Lo scrittore Isaak Babel assistette all'età di quattordici anni al passaggio di Grasso nel teatro di Odessa. A questo evento dedicò un racconto: Isaak Babel, *Giovanni Grasso a Odessa*, «Tempo presente», 1956, n. 6-7, pp. 490-493.

<sup>9</sup> «La première fois où j'ai eu pleine conscience de plusieurs lois de la biomécanique, c'est lorsque j'ai vu le jeu du remarquable acteur sicilien, le tragédien Di Grasso» (Vsevolod Mejerchol'd, *Mejerhold parle. Réflexions de Meyerhold notées par A. Gladkov*, in *Écrits sur le théâtre*, Tome IV, 1936-1940, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1992, p. 357). In questo passo Mejerchol'd chiama l'attore «Di» Grasso per tradurre il titolo di Cavaliere che gli era stato conferito.

<sup>10</sup> Gordon Craig, *Foreign Notes. Giovanni Grasso*, «The Mask. A Quarterly illustrated journal of the art of the theatre», vol. 2, 1909-1910, Arena Goldoni, Firenze, ristampa di Kraus reprint corporation, New York, 1967, p. 98.

<sup>11</sup> «Au Théâtre Marigny, série de magnifiques représentations italiennes avec la Compagnie sicilienne de Giovanni Grasso, ayant pour partenaire Mme Mimi Aguglia, dont le beau talent s'égale au sien. Les programmes sont composés de pièces dialectales, d'une saveur et d'une puissance qui font sensation, Grasso s'apparente aux Salvini et aux Rossi que nous avons tant admirés» (André Antoine, *Le théâtre*, Paris, Les Éditions de France, 1932, p. 50).

<sup>12</sup> «The pioneer of an unknown thing, by his discovery establishes a fact. The Sicilians can I think quote this» (Loïe Fuller, *Realism and the actor. An International Symposium*, «The Mask» vol. 1, n. 3/4, maggio-giugno 1908, p. 83).

<sup>13</sup> «Journal de Mercredi 22 janvier 1908. Vu la troupe sicilienne de Giovanni Grasso et Mimi Aguglia. Paris en est entiché. J'ai trouvé ces acteurs assez intéressants mais, somme toute, médiocres» (Jacques Copeau, *Journal 1901-1948, Première partie (1901-1915)*, Paris, Edition Seghers, 1991, p. 394).

thought of as acting»<sup>14</sup>; Stanford Meisner lo descrisse con una sola frase, pronunciata ben quarant'anni dopo il passaggio di Grasso a New York: «The greatest actor I've ever seen»<sup>15</sup>.

Ma l'incontro più significativo fu probabilmente quello tenutosi al Teatro d'Arte di Mosca, su invito di Konstantin Stanislavskij.

*Un evento dimenticato: il «baratto» al Teatro d'Arte di Mosca*

Il 13 ottobre 1907 Gordon Craig arrivò a Mosca per mettere in scena *Hamlet* al Teatro d'Arte. Grazie agli studi di Arkady Ostrovsky sappiamo che il suo arrivo fu preparato da un carteggio con Stanislavskij<sup>16</sup>. Una delle lettere inviate da Craig è firmata con lo pseudonimo di John Semar, fantomatico direttore editoriale della rivista «The Mask»<sup>17</sup>. Nella lettera che Craig/Semar inviò a Stanislavskij, si parlava della compagnia di Grasso, indicandola come la promotrice del «realismo» nel panorama teatrale europeo. Alla lettera era allegato un questionario composto da tre domande rivolte a Stanislavskij sul rapporto tra «realismo» e teatro; le risposte sarebbero state pubblicate sulla rivista<sup>18</sup>. Probabilmente Stanislavskij non rispose, dato che sulla rivista non comparve mai un suo intervento, ma il destino volle che proprio cinque giorni dopo l'arrivo a Mosca di Craig, la compagnia siciliana

<sup>14</sup> Lee Strasberg, *A dream of passion. The development of the Method*, New York, Penguin, 1987, pp. 23-24.

<sup>15</sup> Si tratta di un'intervista fatta al maestro statunitense nel 1969: Frymer Murry, *Work's the Thing at Acting School*, «Newsday», 14 aprile 1969, p. 40.

<sup>16</sup> Sappiamo che Stanislavskij ricevette la lettera grazie all'articolo di Arkady Ostrovsky, *Craig monte «Hamlet» à Moscou*, in *Le théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*, a cura di Marie-Christine Autant-Mathieu, Paris, CNRS Editions, 2005, p. 26.

<sup>17</sup> La lettera è conservata al Museo del Teatro d'Arte di Mosca, catalogata con il codice KS 2814/1-2. Non di rado, all'interno di «The Mask» ci si imbatte in false interviste a Craig fatte da intervistatori inesistenti, dietro cui si celava lui stesso. Lo studioso Inner Christopher ha individuato ben diciassette pseudonimi utilizzati da Craig nella rivista, cfr: Inner Christopher, *Edward Gordon Craig*, Cambridge University Press, 1983, p. 214.

<sup>18</sup> L'inchiesta s'intitolava «*Realism and the actor. An International Symposium*» e venne pubblicata a puntate. Sulla stessa rivista è possibile trovare il testo integrale dell'inchiesta, di cui riportiamo l'incipit: «The series of visits which the Sicilian Players are paying to all the European capitals, exhibiting an unfamiliar phase of realism in theatrical art which is almost primitive in character, has once more called public attention to certain questions as to the relation between realism and the stage» (*Realism and the actor. An International Symposium*, «The Mask» vol. 1, n. 3/4, maggio-giugno 1908, p. 81).

debuttò a San Pietroburgo ottenendo un enorme successo<sup>19</sup>. Due settimane dopo, Grasso raggiunse Mosca dove inaugurò una serie di rappresentazioni al Teatro Nikitskoj con *Malia* di Capuana. Era il 29 ottobre. Gordon Craig – che rimase a Mosca fino al 12 novembre – convinse Sanislavskij, Nemirovič-Dančenko e altri membri del Teatro d'Arte ad andare a vedere la compagnia siciliana. Il 6 novembre 1907<sup>20</sup> Stanislavskij invitò Grasso e alcuni attori della compagnia al Teatro d'Arte per una «friendly performance», un incontro a porte chiuse tra i due ensemble; lo racconta, quarantanove anni dopo, lo stesso Craig:

I not only saw Grasso acting in Moscow, of all places, but I took some of the members of the Moscow Art Theatre to see him act as well. Then Stanislavsky went with me and arranged for a friendly performance to take place privately in his theatre. Grasso was to bring his company and perform a one-act play, and then the Moscow Art Theatre would play the ball scene out of a Russian play called «Too Many Wits» - or «The disadvantage of too many wits» - I'm not sure<sup>21</sup>.

Stanislavskij, insomma, volle organizzare una sorta di «baratto» tra le due compagnie. Il Teatro d'Arte si esibì per primo:

The Moscow company opened the ball with their performance with the chandelier, and Grasso and his company and myself sat in front to watch and applaud them. We were not more than eight or ten of us. There were only four actors in the Grasso's piece, and four actors in front, even assisted by myself, can't make

<sup>19</sup> Sulla tournée di Grasso in Russia si può consultare il volume Enzo Zappulla, Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., in particolare le pagine 112-117.

<sup>20</sup> Conosciamo la data esatta (non riportata da Craig) grazie alla biografia di Stanislavskij, Irina Vinogradskya che accenna all'incontro in *Zhizn i tvorčestvo K.S. Stanislavskogo: Letopis v 4 tomah*, vol. 2, Mosca, MHT, 2003, p. 146, citata in S. Tcherkasski, *Twofaced Giovanni Grasso*, cit., p. 118. Tuttavia sembra che la Vinogradskya non dia molti dettagli sulle modalità d'incontro, che conosciamo invece grazie alla testimonianza di Craig. Tra l'altro è proprio Tcherkasski ad affermare «Unfortunately, written evidence of Stanislavsky's own impressions has not survived» (*Ibidem*). Sono invece di primissimo piano le testimonianze degli altri membri del Teatro d'Arte, come quella di Leopold Sulerzhitsky (spesso chiamato semplicemente Suler), che individuò in Grasso il punto di arrivo idealmente più lontano del lavoro di Stanislavskij: «The be-all and end-all of theatre art as theatre of feelings is Grasso and Stanislavsky (intuitive and deductive approaches)» (L. Sulerzhitsky, *Povesti i rasskazi. Stat' i zametki. Vospominaniya*, Mosca, Iskusstvo, 1970, p. 369, citato in S. Tcherkasski, *Twofaced Giovanni Grasso*, cit., p. 118).

<sup>21</sup> Gordon Craig, *Recollections of a Remarkable Actor: Gordon Craig on Giovanni Grasso*, «The Listener», n. 1451, London, 17 gennaio 1957, p. 105. La pièce di cui parla Craig è *Che disgrazia l'ingegno!* di Aleksandr Griboedov, messa in scena dal Teatro d'Arte nel 1906 ma ancora in repertorio al momento dell'incontro.

a very great deal of noise even if the performance rouses a great deal of emotion. However, we did our best with «Bravo, bravo»<sup>22</sup>.

La precisazione di Craig sul numero degli attori non è secondaria. Sappiamo che la compagnia di Grasso era composta da quarantasei elementi<sup>23</sup>, il fatto che solo in quattro andarono all'incontro sottolinea come Stanislavskij fosse interessato a osservare «da vicino» gli attori principali e la loro tecnica. Venne quindi il momento della compagnia di Grasso:

Then came Grasso's turn – he went on to the stage, the curtain rose. Grasso then began to break every rule of the game according to the Moscow Art Theatre. But he swept the boards and his own performance was certainly electrical. The Moscow Art Theatre really thundered with applause for once in a history. As a rule, in that theatre, it was only the brains in front, the brains of the spectator, that rattled a sort of dry bullet like volley of applause at any performance of any play. I can't recall in my experience any evening when the audience in that theatre rose to its feet electrified and out of itself. But it did at the end of Grasso's play<sup>24</sup>.

La reazione che il Teatro d'Arte ebbe alla compagnia di Grasso sembra sia stata senza precedenti oltre che, in qualche modo, inusuale. Continua Craig:

«What a temperament», said Knipper to me as she passed to go and congratulate Grasso. Knipper was the wife of Chekhov. She evidently thought very highly of temperament, but I can't understand how because temperament was apparently discounted in the Moscow Art Theatre<sup>25</sup>.

### *Il passaggio di un abbaglio*

Dalle parole di Ol'ga Knipper e dall'osservazione di Craig traspare già un dato essenziale: nel tentativo di descrivere la recitazione dei siciliani il lessico teatrale dell'epoca si mostrava spesso insufficiente, inadeguato. E ancora oggi è innegabile l'esistenza di una certa difficoltà nell'intuire le particolarità recitative di Grasso senza ricadere in quelli che sono ormai diventati dei veri e propri cliché storiografici su di lui. Questa difficoltà è aumentata dal fatto che esistono numerose considerazioni discordanti e spesso apparentemente inconciliabili a

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>23</sup> Cfr. Enzo Zappulla, Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., p. 115.

<sup>24</sup> Gordon Craig, *Recollections of a Remarkable Actor*, cit., p. 105.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

proposito della sua recitazione<sup>26</sup>. Ciò che colpisce è l'impossibilità d'incastonare le varie descrizioni in un quadro complessivo coerente<sup>27</sup>. Mentre in Italia la critica coeva si arrovellava sull'annosa polemica legata alla questione dell'autorialità, all'estero gli spettacoli di Grasso scatenarono numerosi dibattiti, non meno accesi ma tendenzialmente più attenti al suo modo di abitare la scena. Si è prodotta così una situazione paradossale secondo cui le testimonianze che ci sono pervenute ci offrono molte più informazioni sulla comunità di spettatori che sulla recitazione degli attori. La lontananza che questi ultimi mostravano rispetto al teatro usuale lasciava spazio a una riformulazione dell'esperienza spettatoriale in cui ogni spettatore poteva mettere in campo le proprie idee e i propri paradigmi sul teatro.

Gli attori di cui stiamo parlando, provenienti da quell'«isola delle differenze»<sup>28</sup> che agli occhi delle società occidentali aveva ancora un forte connotato esotico, indossarono i singolari abiti del «diverso più vicino possibile», l'esotico nel giardino di casa. Così, mentre «i siciliani» giravano il mondo abbagliando gli spettatori, questi ultimi conti-

<sup>26</sup> I resoconti di chi l'ha visto oscillano costantemente tra due opposti. Prendiamo ad esempio l'*Otello* presentato a Londra nel 1910, di cui si parlerà in maniera più estesa in seguito. Alcuni critici si concentrarono sulla forza e la violenza con cui Grasso (*Otello*) interpretò i suoi scontri con l'attore Angelo Campagno (*Iago*), ritenendoli non consoni alla solennità della tragedia: «All honour to Signor Grasso that when he threw Signor Campagno down on the stage, and stamped on him, it really did seem as though every bone in Signor Campagno's body must have been broken. But let not the public suppose that the thrills it derives form the stupendous and unlovely roarings and rampings and grutings of Signor Grasso throughout the play are the thrills that we derive from the contemplation of tragedy» (Max Beerbohm, *A Fashionable tragedian*, «The Saturday Review», 2 aprile 1910, p. 428). Altri, invece, vedono nella stessa performance la massima espressione del calcolo e dell'autocontrollo sulla scena: «It was a thing to wonder at and to confound the critics – at least those who have hitherto perceived in Signor Grasso only an actor of great natural gifts and untutored art. Untutored! Undisciplined! Were I asked to give in one word the salient feature of Signor Grasso's magnificent, nay, wonderful impersonation, I should say, "Restraint". [...] The most tremendous Othello for three decades past, was the embodiment of self-restraint» (*A wonderful Othello*, «The World», 29 marzo 1910, citato in Enzo Zappulla, Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., p. 122, articolo firmato O.).

<sup>27</sup> Questa difficoltà caratterizza anche la ricerca di Tcherkasski, che alla fine del suo saggio si chiede: «So who was the true Giovanni Grasso on stage – an actor of a psychological theatre (*theatre of feelings*) or a biomechanical actor (*external technique*)? Or, we could formulate this question from another perspective – Why did theatre practitioners who watched Grasso acting saw him differently?» (S. Tcherkasski, *Twofaced Giovanni Grasso*, p. 127, corsivo nel testo).

<sup>28</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

nuavano a prendere abbagli su di loro, affrettandosi ad attribuire nomi ed etichette a questa recitazione letteralmente mai vista.

Le critiche straniere furono un caleidoscopio di visioni. Per alcuni critici, ad esempio, gli attori siciliani sono stati il trionfo di un fantomatico «realismo» teatrale, una sorta di declinazione italiana del naturalismo francese. Lo stesso Antoine non si sottrasse a questa logica, affermando che «Le passage à Paris de Grasso et de sa Compagnie aura une influence sérieuse sur nos artistes. Il nous a rappelé, avec un talent magistral, que la vie et la sincérité sont les plus beaux moyens d'expression d'un acteur»<sup>29</sup>. Ogni passaggio della compagnia in una grande capitale veniva accompagnato da uno sciame di reazioni e dibattiti che proseguivano anche per mesi, perdendo presto il legame diretto con lo spettacolo e tramutandosi in vere e proprie diatribe intellettuali a proposito del realismo e dell'arte contemporanea<sup>30</sup>. Ma cosa s'intendeva per «recitazione realista», in quegli anni in Europa continentale? Leggendo gli articoli che utilizzarono questa nozione, non abbiamo l'impressione che quest'ultima indicasse un'ipotetica recitazione «simile alla realtà». Sembra piuttosto che fosse utilizzata per esaltare un tipo di recitazione scevra dai codici e dalle forme recitative del teatro d'attore del tempo. Grasso e la sua compagnia, quei codici, semplicemente, non li conoscevano. La loro provenienza dialettale si basava su delle logiche altre, su una pratica spettacolare che doveva fare sempre i conti con un pubblico spietato. Ma potremmo anche ipotizzare alcune motivazioni più profonde a sostegno di questa etichetta: di fronte ai siciliani, gli spettatori delle grandi capitali europee ebbero l'impressione di accedere a un tipo di individui che esistono nella realtà, ma non nella *loro* realtà. Gli spettatori credettero di vedere, ad esempio, degli umani non ancora «corrotti» dal modo di vivere contemporaneo: «spontanei» o addirittura «primitivi», come vennero apostrofati pure da Craig. Il loro

<sup>29</sup> André Antoine, *Answer to Realism and the actor. An International Symposium*, «The Mask» vol. 1, n. 3/4, maggio-giugno 1908, p. 81.

<sup>30</sup> Solo per fare alcuni esempi, dopo ogni suo passaggio a Londra (1908, 1910 e 1911), sulle riviste letterarie inglesi si scatenò un lungo dibattito a proposito della recitazione «realista» di Grasso e sul suo ipotetico rapporto con il naturalismo francese. Le riviste a cui mi riferisco sono soprattutto «The Academy» (in modo particolare i numeri dal 29 febbraio al 4 aprile 1908) e «The Saturday review» (in particolare i numeri dal 2 al 16 aprile 1910). Per fare un altro esempio, il critico inglese Henry Mackinnon Walbrook, oltre a recensire puntualmente gli spettacoli di Grasso sulla rivista «The Pall Mall Magazine», dedicò alla compagnia siciliana un capitolo del suo *Nights at the Play*, London, W. J. Ham-Smith, 1911 (pp. 196-213). Ma proprio queste recensioni innescarono la reazione di Mildred Anna Rosalie Toker, che pubblicò in risposta il lungo saggio *Italian Realism and Art*, «Fortnightly review», n. 83, maggio 1908, pp. 874-881.



esotismo non era quello degli asiatici osservati durante le esposizioni universali, ma piuttosto una sorta di esotismo «riflessivo»: in un momento storico in cui l'opinione pubblica iniziava a prendere coscienza delle modificazioni culturali e antropologiche prodotte dall'industrializzazione massiccia, osservare i siciliani fu come rivedere se stessi, la *propria* società in uno stato ancora vergine, non ancora deturpata dalla modernità. La recitazione dei siciliani sembrò «realista» perché gli spettatori ebbero l'impressione di accedere a una realtà dimenticata ma presente nel loro passato pre-industriale e quindi nelle proprie radici.

Qualcosa di simile accadeva quando gli spettatori paragonavano le «convulsioni» di Mimi Aguglia, primattrice della compagnia di Grasso, a quelle delle donne rinchiusi negli ospedali psichiatrici<sup>31</sup>, tanto da coniare l'etichetta di «recitazione istero-epilettica»<sup>32</sup>. Ancora una volta i siciliani rievocavano negli spettatori delle figure estranee alla loro quotidianità, ma presenti nella «realtà». Sulla stessa scia si può spiegare il frequente parallelismo tra la compagnia siciliana e gli attori giapponesi che avevano ammaliato il pubblico europeo durante l'esposizione universale del 1900<sup>33</sup>. Questo abbaglio, che fra tutti sembra il più singo-

<sup>31</sup> «M.me Mimi Aguglia possède la physionomie la plus mobile et la plus expressive. Ses traits frémissent et se contractent, ses yeux se écarquillent ou se révoltent, ses mains se crispent, tout son corps mince et souple s'agite, ondule se disloque. Elle a rendu la crise d'hystérie du second acte avec un réalisme saisissant. On se serait cru à la Salpêtrière» (Paul Sauday, *Chronique théâtrale*, «L'Eclair», 1908, citato in Giorgio Longo, *Verga e Giovanni Grasso*, cit. p. 25). L'ospedale Salpêtrière era l'istituto dove Jean-Martin Charcot fece i famosi studi sull'isteria e l'ipnosi.

<sup>32</sup> È il famoso critico Arthur Bingham Walkley a coniare questa espressione. Si veda la recensione della *Figlia di Jorio* sul «The Times Literary Supplement», 13 febbraio 1908. Un altro articolo sullo stesso tema, dal titolo abbastanza eloquente, è *New Fad on Epileptic Acting*, «Current Literature», vol XLIV, n. 5, maggio 1908, p. 549 (articolo non firmato).

<sup>33</sup> Così il critico Nozière paragona Mimi Aguglia e Sada Yacco «Jamais nous n'avons vu sur la scène une hystérique d'une vérité aussi saisissante. Je suis persuadé que tous les médecins rendront hommage à l'exactitude de cette composition. Je ne sais pas s'il est très difficile de nous donner une telle impression. Mais, en voyant Mme Aguglia, je me rappelais la prodigieuse agonie de Sada Yacco. La Japonaise et la Sicilienne nous donnent des impressions du même ordre». Fernand Nozière, *Représentations de Giovanni Grasso et de Mimi Aguglia*, «Gil Blas», 10 gennaio 1908, p. 3. Lo stesso paragone farà il critico Paul Sauday sulle pagine dell'«Eclair» pubblicato nella stessa data. Il paragone viene riproposto anche dai critici inglesi: «In her quieter moments the actress can show intense emotion without even letting us hear her voice or see her face, while the actor can put a world of meaning into the few neat steps of graceful dance. What may be lacking in taste is made up in temperament. The pantomime of passion is as perfect in its semi-barbaric finish as what that of the well-remembered Sada Yacco. It is well to have

lare, mette bene in luce la distanza con cui la recitazione dei siciliani veniva avvertita rispetto al teatro del tempo. Così, la recitazione di Mimi Aguglia, il cui ventaglio di paragoni poteva andare dalle malate psichiatriche a Sada Yacco, dilatava le visioni degli spettatori dalle profonde celle degli ospedali parigini al lontano e misterioso Giappone.

Eppure, in questo intricato gioco di specchi e abbagli, il paragone non sembra poi così scriteriato: in fin dei conti, gli spettatori stavano accostando la Duse «giapponese» a quella «siciliana»<sup>34</sup>.

### *L'abbaglio e la marionetta*

Il passato da puparo di Giovanni Grasso alimentò in modo decisivo le rifrazioni dello sguardo degli spettatori dell'epoca. Parte del merito va dato alle raffinate strategie commerciali di Lugné-Poe che, dopo aver invitato i siciliani a Parigi, preparò il panorama culturale parigino con un'intensa attività editoriale che puntava proprio a esaltare l'esotismo e l'origine da marionettista di Grasso<sup>35</sup>, come aveva fatto cinque anni prima Martoglio in Italia. Questa strategia non solo si rivelò vincente, ma alimentò abbagli e malintesi sui siciliani decisamente fruttuosi dal punto di vista economico.

seen it both as a curiosity and as a tour de force». *Shaftersbury Theatre. Malia*, «The Observer», 9 febbraio 1908, p. 5 (articolo non firmato).

<sup>34</sup> L'espressione, rivolta a Sada Yacco, è di Luigi Rasi: «La Duse giapponese! Un conjugio di parole, che nella mia immaginazione non avrebbe mai potuto darsi» (Luigi Rasi, *La Duse*, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1901, p. 263). Sul passaggio di Sada Yacco in Europa e Stati Uniti si veda Nicola Savarese, *Cronache di Kawakami e Sada Yacco*, «Teatro e Storia», n. 2, aprile 1987. Mimi Aguglia è stata spesso ribattezzata la «Duse siciliana», soprattutto all'estero. Protagonista di una vita avventurosa tra l'Europa e gli Stati Uniti, in Italia non esiste praticamente nessuno studio su di lei. Sua figlia, l'attrice Argentina Brunetti, ha pubblicato un romanzo autobiografico dove narra anche le vicende della madre e della nonna: Argentina Brunetti, *In Sicilian Company*, Albany-Duncan, BearManor Media, 2005.

<sup>35</sup> Lugné-Poe vide recitare Grasso nel 1907 in Argentina, dove stava lavorando come impresario per la tournée di Eleonora Duse, e decise immediatamente di organizzarne la tournée a Parigi. Tra l'altro lo stesso Lugné-Poe aveva dato un apporto fondamentale alle contaminazioni tra teatro con attori e teatro di marionette, mettendo in scena l'*Ubu roi* – il cui protagonista è il personaggio-marionetta per eccellenza – nel 1896. Scrive a questo proposito Jarry: «*Ubu roi* est une pièce qui n'a jamais été écrite pour marionnettes, mais pour des acteurs jouant en marionnettes, ce qui n'est pas la même chose» (Alfred Jarry, *Discours prononcé à la première représentation d'Ubu roi*, trascritto in André-Ferdinand Herold, *Le théâtre*, «Mercure de France», Tomo XXI, n. 85, Parigi, gennaio 1896, p. 218).

Nel 1908 (anno della consacrazione europea di Grasso), diverse importanti personalità teatrali iniziarono a interessarsi al mondo delle marionette. Fu in quell'anno che Craig pubblicò il saggio sulla supermarionetta, inaugurando una ricca produzione teorica sull'argomento<sup>36</sup>. Nello stesso anno Firmin Gémier decise di riproporre al Théâtre Antoine l'*Ubu roi* come omaggio ad Alfred Jarry, morto l'anno prima. Inoltre, sempre nel 1908, Stanislavskij si recò a Parigi per incontrare Maurice Maeterlinck – scrittore simbolista e teorico del «*théâtre d'androïdes*» – al fine di preparare lo spettacolo *L'Oiseau Bleu* che andò in scena a metà settembre, qualche settimana prima dell'incontro con Grasso. La marionetta, insomma, rappresentò in quegli anni l'utopia dell'attore possibile<sup>37</sup>. Grasso ne divenne, in maniera più o meno consapevole, l'incarnazione. Agli occhi dei maestri apparve come uno di quei pochissimi, grandiosi, attori che avevano un così alto controllo dei propri mezzi da portare in sé un «pupazzo meccanico»:

Sans développer, dans le cadre étroit d'un article critique, tous les détails de cette formule indispensable à l'art du comédien (N= A1 + A2), j'affirme, quoi qu'une telle affirmation puisse avoir de paradoxal, que dans l'acteur-acrobate aussi à condition bien sûr qu'il s'agisse de quelqu'un comme Max Dearly, ou comme le Sicilien Grasso capable d'échauffer jusqu'à un degré supérieur son excitabilité réflexionnelle (et qui a l'air pour cette raison d'un acteur de l'intérieur), j'affirme que, chez l'un comme chez l'autre, la poupée mécanique est présente<sup>38</sup>.

Ma quanto c'era di vero in questo mito? In che modo l'apprendistato da puparo influenzò la recitazione di Grasso?

<sup>36</sup> Qualche anno dopo, sempre con lo pseudonimo di John Semar, Craig annunciò su «The Mask» la fondazione della «Society of the Marionette» e pubblicò la lettera di invito ad aderire in qualità di socio onorario a Gregorio Grasso, fratellastro marionettista di Giovanni: *The «Society of the Marionette»*, «The Mask», vol. 5, 1912-1913, pp. 144-145. Poche pagine più in là, Craig decide di pubblicare una lettera indirizzata a Giovanni Grasso – presentato come «The Sicilian Genius» – in cui l'artista futurista Filiberto Scarpelli elogia i progetti di Craig e invita Grasso a visitare l'Arena Goldoni. Cfr. Gordon Craig, *An impression of the «Scene» by an eye witness*, «The Mask», vol. 5, 1912-1913, p. 159.

<sup>37</sup> Sull'importanza della figura della marionetta per il teatro a cavallo tra XIX e XX secolo si veda anche Didier Plassard, *L'acteur en effigie*, Lausanne, L'Age de l'Homme, 1992, in particolare il capitolo 1, *Entrée en scène des effigies*, pp. 21-63.

<sup>38</sup> Vsevolod Mejerchol'd, *Critique du livre de A.S. Tairov: Carnet d'un metteur en scène (1921-1922)*, in *Écrits sur le théâtre*, Tome II, 1917-1929, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, cit., pp. 71-72.

*La tecnica di Giovanni Grasso: ipotesi*

L'apprendistato da puparo impegnò a tempo pieno il giovane Grasso, dall'infanzia fino al 1894, quando, dopo un leggendario incontro con Ernesto Rossi<sup>39</sup>, iniziò a mettere in scena farse e commedie nello stesso teatro utilizzato per gli spettacoli dei pupi. È possibile immaginare che ci siano stati tre elementi principali che si trasferirono dal lavoro con i pupi alla recitazione vera e propria di Grasso: la voce da *parraturi*, la tendenza a non memorizzare il testo scritto e l'agire perpetuo che caratterizzava la sua presenza sulla scena.

Dei primi due punti parla in maniera puntuale e precisa Bernadette Majorana nelle pagine a lui dedicate nel libro *Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania*. Mi limiterò qui a una loro rapida descrizione in quanto elementi propedeutici alla comprensione dell'aspetto su cui concentrerò maggiormente la mia riflessione, quello dell'agire perpetuo.

I pupi catanesi, a differenza di quelli palermitani, sono più alti e pesanti, e questo spiega perché, al contrario della tradizione palermitana in cui chi manovra i pupi presta loro anche la voce, nella tradizione catanese sono previsti due ruoli distinti: quello del *manianti*, responsabile della manovra dei pupi, e quello del *parraturi*, responsabile delle loro voci. Quest'ultimo è il ruolo a cui Grasso si formò. Tradizionalmente, i *parraturi* erano due, un uomo per le voci maschili e una donna per quelle femminili. Giovanni Grasso svolgeva però il ruolo meno frequente di *parraturi* unico, sia per i personaggi maschili sia per quelli femminili. Questo significa che, per tutta la prima parte della sua carriera, la voce del giovane attore si trovò in una situazione in cui doveva sia soverchiare il rumoroso ambiente degli spettacoli – dal chiasso del pubblico ai rumori e i suoni che sottolineavano le vigorose vicende narrate –, sia conquistare registri e ampiezze differenti per coprire una scala di personaggi che andava dagli spaventosi mostri fino alle delicate principesse. La voce di Grasso, allenata nel ruolo di *parraturi*, diventò così una delle caratteristiche più prestigiose dell'attore.

Il secondo elemento riguarda una certa avversione alla memorizzazione del testo scritto che, nel contesto puparo, era una necessità strutturale. I pupari non imparavano testi a memoria ma combinavano di

<sup>39</sup> Secondo lo scrittore e drammaturgo Nino Martoglio, Ernesto Rossi, accompagnato dallo stesso Martoglio, si recò a vedere una rappresentazione dei pupi e rimase folgorato dalla voce di Grasso. A quel punto Rossi esortò il giovane Grasso a intraprendere la carriera d'attore seguendolo a Firenze. L'incontro fu raccontato dallo stesso Martoglio nell'articolo: *Un marionettista grande attore*, «Natura e arte», 15 maggio 1903, pp. 838-843.

volta in volta delle frasi stereotipate che adattavano alla storia prevista per la serata. Nei casi in cui determinati snodi narrativi prevedevano dei testi più lunghi o articolati (*i parrati*), il *parraturi* leggeva da un quaderno in cui, tra l'altro, venivano appuntate anche le trame di ogni scena. Inoltre la recitazione pupara non prevedeva prove, quindi i vari spettacoli si modificavano e crescevano man mano che incontravano il pubblico. Tutto questo faceva parte di quella cultura dialettale che si nutriva di una presa immediata su un pubblico variegato e che poco si preoccupava della fedeltà al testo scritto, ponendo sempre in primo piano l'efficacia dello spettacolo sul pubblico. Questa eredità accompagnò l'intera carriera di Grasso, non senza problemi. La libertà sua e dei suoi attori nel modificare le scene, cambiarne o inventarne i finali con la più totale disinvoltura<sup>40</sup>, fu da un lato un contrassegno distintivo, dall'altro il principale motivo di resistenza e di diffidenza da parte degli scrittori e degli intellettuali italiani<sup>41</sup>.

Il terzo elemento notevole ereditato dall'apprendistato puparo riguarda una sorta di «agire perpetuo». Per capire a cosa mi riferisco è utile riprendere il famoso commento di Mejerchol'd sulla recitazione di Grasso:

La première fois où j'ai eu pleine conscience de plusieurs lois de la biomécanique, c'est lorsque j'ai vu le jeu du remarquable acteur sicilien, le tragédien Di

<sup>40</sup> «Egli toglie ed aggiunge intere scene, lì per lì, ne inventa, come ne sopprime, e i suoi compagni, con una improntitudine grande, con una sicurezza magnifica, lo secondano, e nessuno, all'infuori del suggeritore e del povero autore, se è presente si accorge dell'arbitrio» (Nino Martoglio, intervista rilasciata a Luigi Bevacqua Lombardo, «La scena di prosa», n. 35, 1907, citata in Barbara Maso, *Spettatori eccezionali per un attore eccezionale*, cit., p. 180).

<sup>41</sup> Dopo i primi anni di successi dell'attore (del 1901 è la prima apparizione a Roma), tra il 1903 e il 1907 autori quali Verga, D'Annunzio e perfino lo stesso Martoglio gli proibirono, per alcuni periodi, di utilizzare i loro testi. L'atteggiamento di Grasso venne etichettato come rozzo, approssimativo e irrispettoso. Così, proprio mentre Grasso e la sua compagnia riscuotevano successi in Europa e in America Latina, Verga chiedeva con fare sprezzante «ti spieghi tu il successo di quei marionettisti a Parigi?» (Giovanni Verga, *Lettere d'amore*, a cura di Gino Raya, Roma, Tindalo, 1972, p. 301). Sulla relazione tra Verga e Grasso cfr. Giorgio Longo, *Verga e Giovanni Grasso*, «Il Castello di Elsinore», XII, n. 36, 1999, pp. 15-32. La distanza che venne a crearsi tra le esigenze artistiche della compagnia di Grasso e quelle degli scrittori, è fotografata nell'opinione del giornalista e scrittore Giuseppe Antonio Borgese, secondo cui la poesia degli autori era «caduta in mezzo a loro [agli attori] come un meteorite celeste nel campo di una tribù» (Giuseppe Antonio Borgese, *Grasso allo zenit*, in Alfredo Barbina, *La mantellina di Santuzza. Teatro siciliano tra Ottocento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 129-130).

Grasso. Il produisait sur scène l'impression d'un tempérament sauvage, déchaîné, mais moi, pour l'avoir bien observé, je savais que c'était surtout un remarquable technicien<sup>42</sup>.

Nel 1936 Mejerchol'd si rifà alla sua visione di Grasso avvenuta ben ventotto anni prima, per indicare il punto di genesi delle sue riflessioni sulla biomeccanica<sup>43</sup>. Ma cos'è che il grande regista russo vide nell'attore catanese?

La biomeccanica è un metodo, formalizzato intorno al 1921, il cui fine è essenzialmente rendere l'attore consapevole dei meccanismi muscolari che organizzano l'azione quotidiana, per dargli la possibilità di ricrearli *ad arte* sulla scena, ovvero in una situazione in cui l'attore deve allo stesso tempo agire e stimolare l'attenzione dello spettatore<sup>44</sup>. A questo punto l'attore diventa «un remarquable technicien» in quanto la consapevolezza di sé gli offre la possibilità di lavorare tecnicamente sulle proprie azioni, come se esistesse uno sdoppiamento tra l'attore «opera» e l'attore «artista». Va da sé che i processi più difficili da ricreare e da controllare sono quelli che, nel nostro agire quotidiano, avvengono al di sotto della soglia di consapevolezza<sup>45</sup>. Questi processi fanno parte di una biomeccanica «implicita» che organizza le azioni quotidiane: la biomeccanica teatrale punta alla scoperta di questi meccanismi, alla consapevolezza di essi – e quindi di sé stessi – grazie a un complesso sistema di principi ed esercizi. L'*otkaz* è uno di questi principi. Letteralmente traducibile come «rifiuto», l'*otkaz* serve a rendere l'attore consapevole di quell'insieme di aggiustamenti posturali che agiscono nella direzione opposta a quella dell'azione, al fine di bilan-

<sup>42</sup> Vsevolod Mejerchol'd, *Mejerhold parle*, cit., p. 357.

<sup>43</sup> Mejerchol'd, tra l'altro, dedicò all'attore uno dei suoi études più conosciuti. Si tratta dell'étude biomeccanico del salto sul petto, ribattezzato appunto «Di Grasso».

<sup>44</sup> Come è noto, Mejerchol'd fu sempre restio a scrivere di biomeccanica e a parlare degli esercizi. Le informazioni su cui mi baso provengono dai seminari e dagli scritti del maestro Gennadi Bogdanov. Negli anni Settanta Bogdanov è stato allievo di Nikolaj Kustov, attore e istruttore di Biomeccanica Teatrale presso il Teatro Meyerhold fino al 1938. Dopo la morte di Kustov, Bogdanov decise di dedicare la propria vita professionale alla divulgazione e alla pedagogia della biomeccanica teatrale di Mejerchol'd. Recentemente ha pubblicato un interessantissimo articolo sul tema: Gennadi Bogdanov, *Le lezioni di Biomeccanica Teatrale di Mejerchol'd con Kustov*, «Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione», Anno I, numero 2 – novembre 2011.

<sup>45</sup> Ovvero quei processi che tecnicamente verrebbero indicati come *pre-riflessivi* e che controllano l'equilibrio, la postura, la forza di spinta e, più in generale, l'organizzazione degli atti motori che sostengono il processo cosciente intenzionale.

ciare e mantenere l'equilibrio. Uno dei metodi è appunto quello di esagerare le azioni che vanno in direzione contraria all'azione principale (da qui il «rifiuto»)<sup>46</sup>.

Per una banale questione di equilibrio questo stesso principio dell'*otkaz* viene spesso utilizzato in modo implicito per manovrare il pupo. Nella tradizione catanese i *manianti* (coloro che manovrano i pupi) si posizionano dietro la scena manovrando i pupi dall'alto grazie allo *scannappoggiu*, una spessa tavola di legno posta dietro ai fondali e sospesa a circa un metro da terra. I pesanti pupi catanesi poggiano parte del loro peso sulle gambe di legno, che per questo motivo non hanno lo snodo alle ginocchia come altre marionette più leggere o come i pupi della tradizione palermitana. Questo vuol dire che gran parte dei movimenti dei pupi viene organizzato dall'alto secondo una serie di disequilibri e di contrappesi. Lo si intuisce chiaramente quando si osservano le sequenze legate ai combattimenti. Nella tradizione catanese le battaglie non si organizzano facendo scontrare in rapida sequenza le spade dei due pretendenti, come avviene nella tradizione palermitana, ma le dispute vengono composte in base a una serie di scansioni ritmiche in cui il momento dello scontro tra i duellanti viene sempre preannunciato da ampi movimenti dell'intero corpo del pupo nella direzione opposta a quella dove sarà diretto il colpo. Una vera e propria esagerazione dell'azione complementare a quella diretta verso l'avversario<sup>47</sup>. Disequilibrio e ritmo compongono in questo modo un evento che rinuncia alla verosimiglianza a favore di una certa spettacolarità acrobatica. Spettacolarità che, però, non si scioglie mai nel puro formalismo

<sup>46</sup> Inoltre, sulla scena, questa precisa consapevolezza può essere utilizzata anche per accentuare un'azione o per giocare con l'attesa dello spettatore.

<sup>47</sup> Nel dettaglio la sequenza tipica di una battaglia tra pupi catanesi potrebbe essere schematizzata secondo due fasi. In una prima fase, lo scontro tra i duellanti viene reso facendo roteare il pupo sul proprio asse verticale nella direzione opposta a quella dove verrà sferrato il colpo. Queste rotazioni si susseguono rapidamente, e il contatto tra i pupi viene accentuato da un colpo di zoccolo che *u manianti* dà sullo *scannappoggiu*. Un ritmo incalzante traghetta quindi questa prima fase verso la seconda, che si può considerare il climax della battaglia, dove la dinamica cambia in modo chiaro. Cessa la rotazione e i pupi iniziano ampi salti all'indietro (quindi verso le quinte laterali della scena) che danno lo slancio per lo scontro che avviene al centro. Ancora una volta questo schema può ripetersi più volte (solitamente tre o quattro) fino a quando l'ultimo di questi scontri dà allo spettatore la possibilità di conoscere l'esito della battaglia, in quanto il pupo sconfitto perde la testa oppure viene lasciato cadere sulle tavole della scena. La sequenza della battaglia tra i pupi si fonda quindi sulla creazione ritmicamente organizzata di slanci opposti all'azione principale. Queste osservazioni sono il risultato della mia personale esperienza di spettatore degli spettacoli del Teatro dei pupi della Marionettistica Fratelli Napoli (Catania) e dell'Opera dei pupi di Turi Grasso (Acireale).

ma mantiene sempre una certa organicità. Questa preziosa caratteristica, questo principio nascosto delle battaglie pupare, ha avuto una probabile influenza sulle scene vigorose di Grasso<sup>48</sup>. Ma c'è anche dell'altro. Le foto e le testimonianze ci informano spesso della tendenza di Grasso a utilizzare traiettorie inusuali evidenziando quei movimenti che fanno da contrappunto all'azione: «he moves with the queer undulations and ducking of the head»<sup>49</sup> scriveva un critico del «Times» di Londra recensendo lo spettacolo *Malia* nel 1908. Mettendo in evidenza la spinta complementare alla direzione dell'azione si diventa coscienti anche di quei movimenti «di raccordo» di cui siamo incoscienti nella vita quotidiana ma che diventano fondamentali quando l'attore si trova a dover costruire i dettagli della propria azione<sup>50</sup>. In questo modo l'attenzione dell'attore non si focalizza su un «segmento» dell'azione, ma inizia a scavare all'interno dei processi di transizione tra un'azione e l'altra<sup>51</sup>. L'*otkaz* diventa quindi uno strumento che

<sup>48</sup> Un giovane assistente di Mejerchol'd, Valery Bebutov racconta una memorabile descrizione del salto di Grasso fatta da Mejerchol'd secondo quelli che sarebbero poi diventati i principi della biomeccanica: «Once I met Meyerhold in the theatre where the Sicilian tragedian Di Grasso toured. The company performed a naive and tasteless melodrama. The hero must avenge the fact that some scoundrel seduced his bride. Di Grasso is looking for the abuser and finally finds him face to face. With the animal lust of a predatory panther he softly slinks toward the enemy and suddenly leaps on his chest, curled up like a cat. The victim throws back his head with a shout, and Di Grasso bites his throat. Blood flows. The auditorium is frenzied [...]. With the keen eye of a master Meyerhold immediately saw the essence of this technique. – This is a clever technique, – he says. – There are three steps: the first is preparation (what is called in ballet *préparation*) (later in his *biomechanics* Meyerhold called this “*otkaz*” – “*step back*” – V. Bebutov), the second is the jump itself, and the third is the support, hand balance (as in ballet)» (Valery Bebutov, *Neutomimii novator'*, in *Vstrechi s Meierholdom. Sbornik Vospominanii*, a cura di Lubov' Vendroskaya, Mosca, Vserosiiskoe Teatralnoe Obschestvo, 1967, p. 76, in S. Tcherkasski, *Twofaced Giovanni Grasso*, p. 116, corsivo nel testo).

<sup>49</sup> *Malia*, «The Times», Londra, 5 febbraio 1908, p. 12 (articolo non firmato). Da notare come questa caratteristica venga descritta con la formula «*ducking of the head*», che fa riferimento alla traiettoria che l'anatra (*duck*) disegna con il collo per immergere la testa in acqua.

<sup>50</sup> Stratificato su una moltitudine di livelli, l'*otkaz* coinvolge infatti l'intero agire dell'attore. In maniera frattale ogni *otkaz* può essere considerato a sua volta un'azione principale, e quindi contenere un proprio *otkaz*. Avremo quindi un *otkaz* dell'*otkaz*. Quest'ultimo, a sua volta potrebbe essere considerato un'azione principale e trovare un altro *otkaz* e così via.

<sup>51</sup> Per maggiore chiarezza si può fare l'esempio del pianista. Se questo si concentrasse solo sul momento in cui è impegnato a premere a tempo i tasti, la sua esecuzione risulterebbe fredda, meccanica. Nel momento in cui egli inizia a fare attenzione anche al modo con cui le dita organizzano i momenti di transizione tra un tasto e l'altro, la



spinge l'attore a dettagliare il più possibile le transizioni, per ricreare – a un livello differente – quella dinamica organica secondo cui l'agire non è fatto di azioni disgiunte ma si compone di una fluida sequenza di obiettivi stratificati e continui. Un agire perpetuo. Secondo diverse testimonianze, sembra che la densità di azioni e micro-azioni, che riempivano i momenti di transizione, caratterizzasse in maniera evidente la recitazione di Grasso e dei suoi attori:

Les acteurs siciliens agissent d'abord, et encore, et toujours, et ne font réellement que cela. De voix, ils n'en ont guère. Ce qu'ils en ont est rauque, criard, sans inflexions, à peine teinté d'articulation. Mais, en revanche, quelle *action* perpétuelle! La mimique est poussée jusqu'à l'incessante grimace. Un geste souligne chaque mot, le précède parfois. C'est trépidant, frénétique, insistant, d'une agitation plus rapide que leur parole pourtant si volubile. On en a les regards las, comme au *tremblé* papillotant d'un cinématographe. Et tous, indistinctement, jusqu'aux plus humbles de la troupe, tous ont cette merveilleuse qualité et cet éternant excès d'*action*<sup>52</sup>.

La componente ritmica e la sua intensità diventano quindi elementi di primaria importanza per capire la circolazione di tecniche tra puparo e attore.

Nascosto agli occhi del pubblico, il *parraturi* sostiene la propria azione vocale con l'intero corpo, coinvolgendo mimica e gestualità<sup>53</sup>, e

sua esecuzione acquista un andamento che la caratterizza. Ma per diventare consapevole di quel momento, il musicista si trova ad accentuare (anche solo con un lievissimo spostamento dell'attenzione) proprio quell'azione di sollevamento del dito che fa da contrappunto all'azione principale, ovvero alla pressione del tasto del pianoforte. Egli si trova a pensare, insomma, alle azioni da mettere in campo tra una nota e l'altra.

<sup>52</sup> Jean Richepin, *Les acteurs siciliens*, «Comœdia», Paris, 13 Janvier 1908, p. 1, (corsivi nel testo originale).

<sup>53</sup> È questa l'ipotesi presentata da Bernadette Majorana: «si può comunque presumere che già nella recitazione del Grasso parlatore, fuori dalla vista del pubblico, nell'atto del *parrari i pupi*, potessero essere coinvolti tanto la mimica del volto quanto la gestualità, svolgendo una funzione ausiliaria importante rispetto alla necessaria espressività e alla diversificazione dei caratteri della voce: e che insieme con questa costituissero un'esperienza di riferimento, un trascorso recitativo importante anche per il Grasso attore» (Bernadette Majorana, *Pupi e attori*, cit., p. 229). Majorana prende spunto da un'osservazione di Claudio Meldolesi: «Il "maestro oprante" agiva da attore nascosto, in sintonia con i manovratori [...], recitando anche con il corpo per dare la voce "giusta" ai maggiori "personaggi" di scena» (Claudio Meldolesi, *L'età degli avventi romantici in Italia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. II: *Il grande teatro borghese. Sette-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, p. 568). In passato, questo tipo di apprendistato mimetico iniziava fin da bambini. Sappiamo infatti che i figli dei pupari erano soliti, in giovane età, indossare le armature

da questa posizione egli «somatizza» le dinamiche del pupo, accompagnando le vicende create dalla propria azione vocale. Ma proprio perché la voce non può né aspettare l'azione del pupo, né tantomeno anticiparla, il *parraturi* si trova nelle condizioni di seguire, prevedere o addirittura stimolare i tempi del pupo<sup>54</sup>. Per garantire allo spettatore una certa organicità tra voce e azioni, il *parraturi* deve innanzitutto assorbire le strategie ritmiche del pupo. Ritmiche che, tra l'altro, sono fortemente condizionate da una componente meccanica: le aste metalliche con cui il *manianti* manovra il pupo, consentono una trasmissione diretta e continua del movimento<sup>55</sup>. Ciò significa, ad esempio, che il movimento di un fendente dato dall'alto verso il basso non può affidarsi alla forza di gravità, come succederebbe con una marionetta controllata tramite fili, ma necessita di un raffinato controllo del *manianti*. Anche i movimenti della testa sono il risultato della trasmissione diretta dell'azione. Non bisogna dimenticare che, nella maggior parte dei pupi, non vi è possibilità di manovra per gli occhi, per cui le modalità espressive del pupo sono legate alla capacità del *manianti* di ricreare nei movimenti della sola testa gli equivalenti motori degli sguardi e delle altre espressioni del volto. In questo modo, anche nelle scene più miti o delicate, il pupo è continuamente attraversato da una miriade di movimenti e micro-movimenti che ne riorganizzano le diverse sfumature emotive. Il pupo, insomma, non perde mai tensione sulla scena ma è sempre tenuto «in vita» dal lavoro continuo del *manianti*. Il lavoro del *parraturi* deve, in qualche modo, fare i conti con questa continua attività. Se poi, come nel caso di Grasso, il *parraturi* recita le voci sia maschili che femminili, questa attività viene vissuta in maniera aumentata.

La mia ipotesi è quindi che, nella recitazione di Grasso, l'ignoranza delle pose e dei cliché venisse soppiantata da un'enorme quantità di azioni, micro-azioni, dettagli apparentemente accessori ma precisamente finalizzati all'efficacia dello spettacolo. Lo spettacolo era un

dei pupi e andare in scena loro stessi. Questa attitudine mimetica si tramandò anche ai figli della compagnia siciliana. Una copertina del «Daily Mirror», mostra delle foto in cui i figli degli attori sono ritratti nelle pose sceniche dei genitori. Cfr. *Children of the Sicilian Actors now Playing in London Imitate their Parents on the Stage*, «Daily Mirror», 1 marzo 1910, p. 1 (articolo e fotografie non firmate).

<sup>54</sup> Osservando alcuni modellini che ricostruiscono i teatrini dei pupari dell'epoca – come quelli presenti al Museo dei pupi dei Fratelli Napoli, a Catania – si può notare che il *parraturi*, a causa della sua disposizione laterale, non riusciva a guardare il *manianti*, per cui i suoi punti di riferimento ritmici erano, probabilmente, i soli pupi.

<sup>55</sup> A differenza delle marionette tradizionali, controllate da fili, i pupi siciliani sono controllati da aste di metallo. La prima controlla la testa, mentre la seconda controlla la mano destra del pupo, che solitamente brandisce la spada.

vero e proprio fiume in piena, una vulcanica eruzione, che sommergeva ineluttabilmente gli spettatori.

Il che sarebbe confermato anche dalle testimonianze di alcuni spettatori d'eccezione.

### *L'agire perpetuo come principio creativo*

Craig esaltava la recitazione di Grasso sottolineando come «non gli lasciasse tempo» di pensare o di sentire:

Do you know, bright questioner, the difference between a Grasso and an ordinarily emotional actor or actress? I admire Grasso because he is *entirely* emotional, because against all laws of art he triumphs so completely. If he merely carried me away for a few moments I should be able to recover and should confess his weakness... but Grasso carries me away altogether and he refuses to let me come to my senses. [...] Grasso's emotion is like the lava of Vesuvius. I do not question its right to move me. If Bernhardt could fling such force at me I should not question her demonstration; as it is I do: and Madame Duse too... she cries a little; keeps very still; she gazes with agony around her; she makes me think, and I begin to think that she is attempting to be an artist and failing to be an actress. Then I think further and I find that she cannot be an artist to make me think so little. With Grasso I neither think nor feel; he leaves me no time<sup>56</sup>.

Quando Jacques Copeau, nel 1915, andò a trovare Gordon Craig a Firenze, una delle prime discussioni riportate sul suo diario riguardava proprio la recitazione di Grasso. Scrive Copeau:

Ses critiques sont presque toujours excellentes. [...] Son admiration pour les Italiens est presque sans bornes. Son grand homme est Giovanni Grasso, le Sicilien. «Les Italiens, dit-il, commencent à jouer comme ça, sans rien de remarquable, comme si de rien n'était (et il imite, sans mot, un bavardage coulant). Et puis tout à coup la grande chose vient, la passion, le génie. Les Anglais, c'est tout le contraire: dès le début (et il prend une plaisante allure de premier rôle dramatique, chargée de pensée). Mais ils ne vont pas plus loin»<sup>57</sup>.

Ecco ancora una volta emergere con precisione quel lavoro di preparazione e di dettaglio sulle transizioni che rendeva la recitazione di Grasso così speciale agli occhi di Craig. Nella descrizione che Copeau

<sup>56</sup> Gordon Craig, *Foreign Notes. Giovanni Grasso*, cit., p. 98.

<sup>57</sup> Copeau scrive questo sul suo diario del 15 settembre 1915. Jacques Copeau, *Journal 1901-1948*, cit. p. 721.

fa del «non detto» di Craig viene messa in risalto la differenza tra l'attore di tipo «inglese», che ricerca subito il risultato – la posa drammatica – e la recitazione degli italiani, che dilatano l'attesa della «grand chose» senza parole ma con dettagli minuscoli e concreti quali potrebbero essere quelli di un «bavardage coulant», lo scorrere di un chiacchiericcio silenzioso.

Ogni azione si riempiva così di una miriade di dettagli talmente precisi che Lee Strasberg, a posteriori, indicò la recitazione di Grasso come esempio di «immedesimazione» stanislavskiana. La famosa scena della morte per avvelenamento dello spettacolo *Morte civile*, una delle più celebrate dalle cronache teatrali, viene così descritta da Strasberg:

I remember him putting the little pills into his mouth. The residue of the pills seemed to remain on his tongue as he swallowed them. Then, desperately, he tried to dislodge the poison from his throat. I don't know to this day whether the effect was created physically by the pills or by his acting. But certainly in the rest of the scene, he could only have relied on his acting skills. His death throes were so real, so convincing – his face drained of blood, his entire body convulsed. Yet these effects were not just physical: there was an emotional life that seemed to impel them. I had to hold on to the sides of my chair in order not to call out for help. It seemed to me that there was a man dying in front of me<sup>58</sup>.

Questa spiccata capacità nel creare finissime azioni che, intrecciate a una scansione ritmica precisa, davano vita a un'azione perpetua che lasciava senza respiro gli spettatori, costituiva l'altra faccia dell'autonomia dal testo scritto, diventando così principio scenico, creativo, autoriale. Dopo aver assistito alla tournée newyorkese degli anni '20, il critico Stark Young scrisse un saggio sulla recitazione in cui Grasso è indicato come l'esempio più alto della creatività attoriale. Lo fa riportando in maniera dettagliata una scena dello spettacolo *Malagloria*:

In Mala Gloria, for an illustration, the hero comes home from prison and a bandit's life to find that his wife has betrayed him for the young son of the house where she is employed as a maid. He kills her and departs again. What Grasso did when he acted the role was to kill the woman and then, instead of going straight out of the room, to turn on the young man, to turn madly, pause, catch his hand on the boy's head, kiss his brow suddenly, and spin him blindly from him; as you might treat a child who without knowing it has ruined your life. That was great

<sup>58</sup> Lee Strasberg, *A dream of passion*, cit. p. 24.

imaginative acting, it left us with a sense of the entire content of the moment; it spread through infinite reaches of human significance<sup>59</sup>.

Young riporta uno splendido esempio della capacità di Grasso di reinventare le transizioni come zone di totale libertà. Fu in questo modo, partendo dalle esigenze pratiche dell'agire scenico, che Grasso conquistò la sua autonomia dal testo. Proprio quell'autonomia che l'*intelligenza* italiana non riusciva a perdonargli: «Bella poi quella trovata dell'articolista della *Riforma* che un'attrice, fosse anche la Duse, possa mettere in una parte quello che non c'è! Come se anche nel silenzio non ci sia assai, nell'intenzione dell'autore, e pesantemente»<sup>60</sup>, così tuonava Verga contro le «libertà» creative degli attori. Evidentemente lo scrittore subodorava già quei punti, quei silenzi del testo in cui Grasso avrebbe fatto deflagrare le sue potenzialità creative<sup>61</sup>.

#### *Da parraturi a Otello*

Quella di Grasso non era una presa di posizione contro i testi tradizionali ma un'esigenza scenica. Fin dalle prime tournée internazionali Grasso manifestò infatti il desiderio di misurarsi con testi classici<sup>62</sup>;

<sup>59</sup> Stark Young, *Acting*, «Theatre Arts Magazine», vol. VI, n. 4, ottobre 1922, p. 281. Lo stesso Young aveva pubblicato, nel gennaio 1922, un'entusiastica recensione degli spettacoli che Grasso aveva presentato nell'autunno del 1921 al Royal Theatre di New York. Queste erano le parole conclusive dello scritto di Young: «For any student of acting Grasso is a veritable school; in his art the foundation of all acting can be studied, however different the method or school may be that will ultimately be followed» (Stark Young, *Giovanni Grasso*, «Theatre Arts Magazine», vol. VI, n. 1, gennaio, 1922, p. 2).

<sup>60</sup> Lettera di Giovanni Verga a Luigi Capuana da Vizzini, 29 novembre 1988, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di Gino Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 307, citato in Bernadette Majorana, *Pupi e attori*, cit., pp. 234-235.

<sup>61</sup> Evidente questa era un'abilità che Grasso ereditava anche dai modi d'operare del teatro dialettale. Dichiarava a questo proposito Angelo Musco, celeberrimo attore che proprio con Grasso condivise i primi anni della Compagnia Dialettale Siciliana: «Se, per disgrazia [...] dovessi ritardare la mia entrata in scena, sono sicuro che il pubblico non se ne accorgerebbe. Da noi la "scena vuota" non esiste. I miei comici non si perderebbero d'animo: inventerebbero lì per lì un dialogo che magari l'autore crederebbe ch'è suo, tanto sarebbe intonato con la commedia. [...] Questo non è recitare a soggetto; è solo la dimostrazione che i comici siciliani sono pronti e intelligenti, e recitano comprendendo lo spirito delle commedie e non ripetendo esclusivamente le battute, come i pappagalli» (Angelo Musco, *Cerca che trovi...*, Bologna, Cappelli, 1928, p. 198, citato da Guido Di Palma, *Angelo Musco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, 2012, p. 497).

<sup>62</sup> In un articolo il critico Henry M. Walbrook riporta una conversazione con Grasso avvenuta nel 1908: «"Some day I hope to play in Shakespeare", he went on, in

questa aspirazione si concretizzò nel 1910 quando, al fine di rinnovare il repertorio, si presentò a Londra con l'*Otello*<sup>63</sup>.

Il pubblico fu quello delle grandi occasioni, i giornali riportano i nomi degli attori che prenotarono i palchetti per assistere all'evento: Sir Herbert Tree, Lewis Waller ed Ellen Terry, madre di Gordon Craig. Il successo fu, ancora una volta, enorme. Non solo, ma rispetto alle recensioni scritte durante la tournée di due anni prima, questa volta i giornalisti sottolinearono con forza il controllo e la maestria con cui Grasso orchestrò le scene, senza perdere l'animosità acrobatica che ne caratterizzava la recitazione:

The charm of Signor Grasso and his comrades to the phlegmatic Englishman consists in the contrast between the apparent unrestraint of these actors and our national reserve. But it would be a mistake to suppose that they are not self-conscious. They can pass in a moment from pathos to farce; they bow to applause in the middle of a scene; and, despite the tempestuous energy they put into their acting, they show plainly their recognition that it is only make-believe<sup>64</sup>.

Il giornalista Austin Harrison parla addirittura di «semplicità» con cui l'attore siciliano riusciva a dominare la scena:

Well, he was superb. The austere dignity of the Moor was felt in the Senato scene. His personality dominated the stage. He struck the right note at once. Nothing stagey. Nothing tricky. Nothing of the peasant about this. Grasso triumphed because of his simplicity<sup>65</sup>.

I testimoni furono ammaliati dalla delicata progressione con cui Grasso fece emergere la gelosia di Otello fino all'apice della crisi. Esattamente come notava Craig nel suo dialogo con Copeau, l'attore

reply to a reminder of the sensation Salvini caused at Drury Lane in 1875 in *Hamlet* and *Othello*». Henry M. Walbrook, *I siciliani in London. Some artistic and personal impressions*, «The Pall Mall Magazine», n. 41, p. 504.

<sup>63</sup> Nella sua biografia, il critico teatrale e regista cinematografico Albert de Courville, racconta di esser stato lui l'artefice del ritorno a Londra dei siciliani. Sempre grazie a lui sappiamo che fu di Grasso stesso l'idea di mettere in scena l'*Otello*: «I was associated with Mr. Robert Arthur in bringing these artist to the Lyric Theatre for a season. Their novelty, however, seemed to have worn off, and business was beginning to get very bad when Grasso suggested that the company should give a performance of "Othello", with himself in the title rôle» (Albert de Courville, *I tell you*, London, Chapman and Hall, 1928, pp. 71-72).

<sup>64</sup> *Dramatic Gossip*, «The Athenæum», n. 4296, 26 febbraio 1910, p. 260, (articolo non firmato).

<sup>65</sup> Austin Harrison, *Grasso. A Great Tragedian*, «Daily Mail», 26 marzo 1910, p. 4.

rese palese la sua eccezionalità tecnica costruendo magistralmente il lento avanzare verso «la grand chose»:

When Iago begins his insinuations Othello is seated at the table reading papers. One could almost watch the doubt rising in the Moor's face. The growth of jealousy is wonderfully portrayed – slow, gradual, disturbing. His climax of jealousy, culminating in a fit on the floor – which many actors, wisely for themselves, omit – was a triumph of passion and grandeur. [...] Grasso was the man that Shakespeare depicted, the tragedy became imminent, natural, inevitable to the man. There was no sudden access of jealousy – a weakness which has ruined many an actor's rendering of the part. It grew with Grasso, as we grew with him<sup>66</sup>.

La cosa molto particolare è che questo raffinato controllo viene sottolineato dall'attore recitando spesso seduto, ribaltando così alcune consuetudini sceniche tipiche delle interpretazioni shakespeariane:

The disposition of Othello and Iago in the scene where «mine ancient» first arouses the suspicions of the Moor, the one seated down stage and the other far up, the two conversing thus with the space between, is original and arresting<sup>67</sup>.

L'anno seguente, invitato ancora a Londra per recitare degli spettacoli da venti minuti all'Hippodrome, Grasso radicalizzò questa tendenza proponendo l'ultimo atto dell'*Otello* quasi interamente da seduto. I critici, ancora una volta, rimasero entusiasti:

A noticeable feature of Cav. Grasso's performance was that much of his most impressive work was done while he was sitting in a chair. There was no need for him to stamp about the stage; all his emotions were plainly marked in his wonderfully expressive face, and every movement conveyed to the spectators as much as would a page of description<sup>68</sup>.

I critici inglesi perdonarono ai siciliani anche la libertà con cui venne tagliato e modificato il testo shakespeariano. Grasso celebrò così, ancora una volta, la sua autonomia creativa, adattando le situazioni descritte dal drammaturgo inglese a quella postura da *parraturi* con cui aveva cominciato la sua avventura nel mondo delle arti sceniche. Privilegiando l'efficacia dell'azione al cieco ossequio verso il testo

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> *London Theatres. The Lyric*, «The Stage», 24 marzo 1910, p. 18 (articolo non firmato).

<sup>68</sup> *Variety Gossip*, «The Stage», 18 maggio 1911, p. 13 (articolo firmato W.C.).

scritto, Grasso aprì una breccia verso il teatro del futuro. I grandi maestri lo presero a modello. Gli spettatori gli diedero ragione:

If is not Shakespearian, it is, in his own Sicilian way, stupendous<sup>69</sup>.

<sup>69</sup> «*Othello*». *As played by the Sicilians*, «The Observer», 21 maggio 1911, p. 9 (articolo non firmato).