

MATERIALI (6)

Lee Strasberg su Giovanni Grasso
1981¹

Israel Lee Stasberg (1901-1982) sarà ancora alla testa dell'Actors Studio fino all'anno seguente quando rilascia al critico teatrale italiano Maurizio Giammusso l'intervista che presentiamo. Il regista, pedagogo teatrale e attore, che a New York, nel 1924, era entrato nel Laboratory Theatre diretto da Richard Boleslavskij e Marija Uspensakaja, attori del Teatro d'Arte di Mosca e allievi di Stanislavskij, fondatore del Group Theatre, direttore dell'Actors Studio dal 1951, ha formato com'è noto schiere di attori teatrali e cinematografici secondo The Method, la sua personale elaborazione del Sistema di Stanislavskij. Il suo sguardo di spettatore, quando vide recitare Giovanni Grasso negli Stati Uniti nel 1921, era già acutissimo, ma sessant'anni dopo, quando osservare gli attori era diventata da decenni una professione, il ricordo si fa strumento critico. La riflessione su Grasso si colloca in un ampio ragionamento sul talento, sulla specificità dell'atto creativo dell'attore rispetto a ogni altro processo artistico, sul rapporto fra interiorità ed esteriorità recitativa, fra emozione e ripetizione. A Grasso Strasberg conferisce il titolo di «più grande genio dell'emozione» che mai avesse visto, la cui capacità di creare e ricreare la vita, sulla scena, era immensa, maggiore di quella della Duse – un paragone che ritorna nella memoria dell'antico spettatore, così com'era stato sempre evocato dai contemporanei dei due attori.

– [...] Come fa [...] a riconoscere il talento?

«Non è come riconoscere se uno è malato o no. Il medico ha dei fatti oggettivi: la febbre, i raggi X. Ma il talento è diverso, non si può descriverlo in modo preciso. Posso solo dire che in un attore è l'abilità di reagire a stimoli, situazioni, eventi dell'immaginazione. Per esempio: se un leone entra in casa, chiunque ha una reazione. Ma se il leone non c'è l'attore deve appunto crearlo con l'immaginazione. Io spiego questo col concetto di memoria dell'emozione».

– Cosa intende con questo?

«Tutto in una persona è ricordo di emozioni o sensazioni. Il bambino non tocca il fuoco perché una volta si è scottato, o almeno perché qualcuno gli ha detto che ci si scotta. C'è una memoria mentale, una memoria fisica, una memoria dei sentimenti e delle emozioni. Noi ricordiamo facilmente le esperienze mentali e fisiche, ma spesso non sappiamo ricostruire le esperienze emotive. Gli attori devono saperle ricreare in scena».

¹ Maurizio Giammusso, *Una vita a fabbricare stelle*, intervista a Lee Strasberg, «L'Europeo», anno XXXVII, n. 25, 22 giugno 1981.

– Cioè vivere dei sentimenti, delle vite loro. In questo senso gli attori non sono dei neurotici?

«No, assolutamente. A meno che si voglia dire che tutti gli artisti siano dei neurotici. Se si isolano gli attori dagli altri artisti non si può più capire il processo creativo, che è lo stesso in tutte le arti. Diceva il poeta inglese Wordsworth: “Alle origini della poesia vi è un’emozione che torna alla mente in stato di quiete”. E questo è giustissimo, anche se non tutti coloro che possono richiamare alla mente un’emozione provata diventano dei poeti».

– Va bene: ma qual è, allora, l’origine della creatività degli attori?

«Essa è legata alle caratteristiche di quest’arte. Prima di tutto la maggior parte degli artisti lavora individualmente: il poeta, lo scrittore, il pittore lavorano come e quando vogliono. Non hanno bisogno di nulla, altro che di un’idea per cominciare. Poi possono rileggere, rivedere, correggere. Nelle arti dello spettacolo questo è impossibile: mentre l’artista recita (canta o balla) non solo ha, generalmente, bisogno di un pubblico; ma non può né vedersi, né giudicarsi. Per l’attore poi non vi è nessun tipo di precisione, come per il ballerino o il cantante, che sanno con esattezza quali passi e quali note usare. All’attore non puoi dire: “Devi recitare questa battuta esattamente così”.

Vi è poi un’ulteriore caratteristica: la maggior parte degli artisti ha uno strumento al di fuori di sé: un violino, un pennello. L’attore ha solo il suo corpo. È egli stesso strumento ed esecutore...».

– È dunque, in ogni caso, un creatore, non un interprete?

«Certamente. Il primo ad analizzare correttamente questi fenomeni fu Konstantin Sergeevič Stanislavskij, al Teatro d’Arte di Mosca. Fu anche il primo ad analizzare le due facce del lavoro dell’attore: quella su se stesso e quella sul materiale altrui, cioè sulla parte. Intuì anche che, da quando si è cominciato a recitare sulla terra, vi sono due scuole fondamentali: quella “esteriore” e quella “interiore”.

La prima scuola è soprattutto francese, quella del grande Coqueline che diceva: sicuro che puoi provare dei sentimenti; ma soltanto la prima volta; poi non ti resterà che imitarli. L’altra scuola è la nostra, simile a quella giapponese, che dice: imitare i sentimenti non basta, devi aggiungere il fiore. E il fiore per loro non è altro che quel che noi chiamiamo emozione».

– Vuol dire che l’attore ha una capacità creativa superiore a quella di qualsiasi altro artista?

«No, non mi spingo così avanti. Dico solo che il problema dell’attore è più complesso, perché, scriveva Stanislavskij, spesso non è in grado di sapere che cosa sta facendo, nel momento stesso in cui lo fa. A volte pensa di fare bene e il suo regista gli dirà che ha sbagliato. A volte accade il contrario!

Ad ogni modo c’è un momento in cui l’attore quasi dimentica di star recitando: è il momento della creatività, che può durare più o meno a lungo. Uno scrittore può riconoscerlo anche molto tempo dopo, rileggendo quel che ha scritto. Un attore lo vive nella sua pelle, non può fermarsi a esaminarlo. Ma può sviluppare le sue capacità di ricrearlo, quando gli è necessario. Questa è la grandezza di un attore».

– Può fare un esempio di tutto ciò?

«Ho visto molti grandi attori; ma a questo riguardo il più grande di tutti resta Giovanni Grasso, un attore siciliano della genialità emotiva del calibro di Tommaso Salvini, del quale ho solo letto descrizioni. Ricordo il finale di *Morte civile* di Giacometti, quando il protagonista prende il veleno e muore all'istante. Il sipario resta giù un po' più del solito, poi si rialza. Grasso è ancora lì, su una poltrona, ancora con un leggero tremito, mentre gli altri attori gli sono accanto per aiutarlo. Qualcosa era accaduto sul palcoscenico; per un attimo ero rimasto convinto che fosse morto davvero. Era il più grande genio dell'emozione che abbia mai visto all'opera...».

– Più della sua amatissima Duse?

«La Duse aveva una grande capacità di vivere in scena, ma non così fisiologica come Grasso. Aveva sviluppato un'arte che solo i grandi artisti della recitazione esteriore conoscono. Mi spiego: la Duse chiedeva continuamente a se stessa in quella situazione: con quel sentimento quale deve essere il mio gesto, la mia voce? Non devo comportarmi secondo i miei sentimenti, ma devo entrare nel personaggio!

Quando negli *Spettri* di Ibsen, vede Osvaldo far l'amore con la sorella, la Duse fa un gesto straordinario con le mani. Ma non erano più le mani della Duse, era l'espressività stessa del personaggio, attraverso le sue mani, che lei usava in maniera del tutto differente da qualsiasi altro essere umano». [...]

– Tutto questo vale solo per il teatro realistico, o anche, per esempio, per autori d'avanguardia come Genet o Artaud? E per Brecht?

«Vale per qualsiasi tipo di teatro. Lo stesso Artaud, col suo teatro della crudeltà, credeva più di chiunque altro nella realtà dei sentimenti! Quanto a Brecht, ho una sua lettera dove dice che era convinto di non poter lavorare nel teatro americano fino a quando non provò con noi. Non amava emozioni soggettive, non gli piacevano gli attori che piangono in scena». [...]