

Bernadette Majorana - Gabriele Sofia

INTRODUZIONE

«La storiografia teatrale può, grosso modo, essere divisa in due grossi blocchi: quello che si fonda su una estetica normativa e che orienta e organizza le proprie conoscenze in funzione di un “modello”, determinando così le varianti come anomalie, eccezioni; e quello in sostanza storicistico e fenomenologico che costruisce i “modelli” in base agli eventi, con ottica pluralistica»¹.

La storia normativa ha risolto già da un pezzo quello che potremmo chiamare il “problema” Giovanni Grasso (Catania, 1873-1930): un attore dialettale, proveniente da una famiglia di pupari, che portò in giro per il mondo un repertorio considerato verista o meglio realista, come veniva più frequentemente indicato al di fuori dei confini nazionali.

«Il suo specchio è la natura»², lo slogan, ideato da Nino Martoglio come volano commerciale delle prime tournée estere, al principio del Novecento, è stato adottato per lungo tempo come vero e proprio anestetizzante di ogni curiosità ulteriore sullo statuto artistico e tecnico dell’attore siciliano. L’immagine cristallizzata era infatti quella dell’attore sanguigno, violento, atletico e, soprattutto, tragico. Speculare al “comico” Angelo Musco, Grasso non poté vantare collaborazioni di pregio come quella che Musco aveva avuto con Luigi Pirandello. Anzi, i violenti attacchi rivoltigli da Verga, Capuana e Pirandello, nel corso dei decenni successivi alla sua morte ne sminuirono alquanto il ricordo, che venne relegato al ruolo di “attore meraviglioso”, “grande tragico” dell’epoca d’oro del teatro siciliano.

Solo nei recenti anni Novanta, e grazie soprattutto all’intuizione di Franco Ruffini nel suo *Teatro e Boxe*³, la figura di Grasso cominciò a pren-

¹ Fabrizio Cruciani, *Problemi di storiografia dello spettacolo*, «Teatro e Storia», n. 1, aprile 1993, p. 9.

² Così Martoglio al critico teatrale de «La Tribuna» di Roma, Stanis Manca, in una lettera da Catania del 10 dicembre 1902.

³ Franco Ruffini, *Teatro e Boxe. L’«atleta del cuore» nella scena del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994.

dere uno spessore diverso. Poco tempo prima, nel 1987, fu pubblicato a Lecce un numero monografico della rivista «Hypos» contenente materiali preparatori per la imminente sessione dell'ISTA, che si sarebbe tenuta nel Salento⁴. Il tema scelto per quella quinta sessione era «Tradizione dell'attore e identità dello spettatore». E proprio come materiale di studio, a proposito dell'identità dello spettatore, venne ripubblicato il racconto di Isaak Babel', *Di Grasso*⁵, dove sul filo della memoria l'autore racconta del famoso "volo" dell'attore siciliano, visto sulle scene del teatro di Odessa nel 1908.

Nonostante i tempi lunghi della ricerca nelle scienze umane, Giovanni Grasso è diventato negli ultimi anni l'oggetto di un certo numero di pubblicazioni, italiane e straniere, che affrontano lo studio dell'attore attraverso una certa pluralità di approcci. Le sue pratiche performative sono state ricontestualizzate nei dispositivi di produzione pupara della fine dell'Ottocento, ad esempio, e il suo passaggio alla scena è stato analizzato nella sua dimensione tecnica e messo in relazione con le grandi riforme teatrali dell'inizio del Novecento. Sono emerse delle reti di influenza, che Grasso e gli attori della sua compagnia avevano esercitato su maestri del calibro di Mejerchol'd, Stanislavskij, Craig, Antoine, Copeau, Strasberg, Meisner – maestri che non solo nei loro scritti ricordano Grasso e riflettono su di lui, ma che lo assumono come campo di confronto, di riflessione comune sull'arte dell'attore.

Il successo di Grasso e dei suoi all'estero, non produsse nel pubblico – stando alle testimonianze – esiti troppo dissimili da quelli ottenuti a Catania e in Italia, mentre presso i critici stranieri l'attore è spesso motivo di riflessioni largamente problematiche (lo si coglie bene nella serie dei Materiali presenti nel dossier), fondate su una più affinata sensibilità verso il presente e un patrimonio di esperienze teatrali nuove e rivoluzionarie.

Molto diverse furono infatti le attenzioni che vennero riservate a Giovanni Grasso in sede di riflessione teorica, col collocare sul piano dell'intenzionalità e della tecnica l'impressione suggestiva (di recitazione «selvaggia», «rude», «spontanea», «candida», «potente») prodotta immancabilmente dall'attore sulle scene. Lo sappiamo soprattutto dalle posizioni di Craig e di Mejerchol'd, per la opposizione che se ne evince tra attore naturale, intuitivo, e attore consapevole di sé, che si avvale di un metodo e di un codice, estesi dalla voce (la voce, più che le parole, a maggior ragio-

⁴ *Tradizione dell'attore e identità dello spettatore*, a cura di Fabrizio Cruciani e Nicola Savarese, «Hypos», anno I, n. 1, 1987, numero monografico. Il titolo scelto per il dossier è lo stesso di quello utilizzato per la sessione dell'ISTA.

⁵ *Ivi*, pp. 41-42.

ne inaccessibili fuori di Sicilia dato il repertorio drammaturgico dialettale e un Grasso insofferente al dettato testuale scritto), alla mimica, fino alle azioni fisiche e al controllo della scena nella sua interezza. Un giudizio di premeditazione che si coglie anche nelle recensioni spagnole e francesi del 1907 e del 1908 («con un gesto, con un ademán, con un grito, se impone y absorbe todo el interés del drama») ed è ulteriormente esplicito in talune di quelle inglesi dell'*Otello*, nel 1910 a Londra («a deliberate, conscious, self-controlled artist», «a master of the technical arts of acting»).

La dimensione internazionale dell'attore catanese, sebbene ben nota, soltanto da poco viene presa seriamente in considerazione. Per la storiografia normativa una compagnia dialettale che ottiene all'estero un successo così grande è un'anomalia, e benché fuori dall'ordinario resta pur sempre secondaria, minoritaria nella narrazione storiografica.

Il dossier che proponiamo vorrebbe capovolgere questa prospettiva: a un'analisi approfondita, ogni attore o attrice è – in sé – singolare, un'anomalia, così come ogni generalizzazione porta una certa quantità di riduzionismo. Trattare con un'ottica pluralistica l'"anomalia Grasso" diventa quindi un modo per prendere in esame – a un diverso livello di complessità – i contesti geografici, artistici o teorici, attraversati dall'attore (e condivisi, negli stessi anni, da altri artisti del teatro italiano).

A tal fine è necessario innanzitutto fare un breve panorama delle grandi tournée estere dell'attore che si concentrano su due periodi ben precisi: il quinquennio d'oro 1907-1911 e le tournée nordamericane del 1921-1922; poi un ritorno a New York nel 1928.

Alla fine del 1906 Grasso è una delle celebrità del teatro italiano. Nel 1902 le sue recite al romano Teatro Argentina lo rendono immediatamente popolare. Molti anni dopo, Silvio d'Amico, per descrivere la velocità con cui si propagò la sua fama, lo descrive come «lo scoppio di una bomba»⁶.

Dopo quattro anni di spettacoli su e giù per la penisola i palcoscenici esteri diventano una tappa quasi obbligata: per quanto il repertorio della compagnia siciliana sia ampio, le dinamiche drammaturgiche degli spettacoli risultano infatti spesso assimilabili e il potenziale di novità comincia ad affievolirsi.

Si stabilisce quindi di cominciare nel gennaio 1907 con la Spagna (Barcellona, Madrid e Valencia), il Portogallo (Oporto e Lisbona) e l'Argentina (Buenos Aires, Azul e Rosario) dove Grasso e i suoi giungono i pri-

⁶ Silvio d'Amico, *Giovanni Grasso*, «La Tribuna», 16 ottobre 1930.

missimi giorni di aprile. La compagnia, che vede in quel momento anche la presenza di Angelo Musco e Mimì Aguglia, ha un così grande successo da decidere di prolungarne la permanenza. Scelta che si rivela particolarmente fortunata. L'11 agosto dello stesso anno Eleonora Duse arriva infatti a Buenos Aires e con lei il suo impresario Aurélien Lugné-Poe, che decide di far rientrare i siciliani nel circuito del Théâtre de l'Œuvre da lui diretto, organizzando una tournée a Parigi per il mese di gennaio dell'anno seguente.

Tornato in Italia alla fine del 1907, Grasso realizza alcuni spettacoli a Milano e a Firenze (dove probabilmente viene visto per la prima volta da Gordon Craig) prima di ritornare per qualche giorno di riposo a Catania.

Il 3 gennaio del 1908 è già a Parigi, dove per quasi tre settimane si impone all'attenzione dei grandi critici e degli intellettuali francesi, come Jean Richepin o Anatole France, raccogliendo oltretutto gli attestati di stima di personalità del calibro di Monet-Sully, André Antoine, Jacques Copeau e Loïe Fuller.

Da Parigi passa poi a Bruxelles e a Londra, dove Gordon Craig torna a vederlo portando con sé uno dei più influenti critici dell'epoca, Max Beerbohm. Nella stessa occasione persino i reali inglesi si recano ad ammirare i siciliani.

Ma il 1908 è anche l'anno della rottura con Mimì Aguglia e del ritorno di Marinella Bragaglia, che con Grasso aveva recitato fino al 1903. Con lei riparte quindi a ottobre dello stesso anno, dove dal 2 al 23 del mese la compagnia si esibisce a Berlino, per poi spostarsi a Budapest (24-27 ottobre) e compiere infine, dall'1 novembre al 21 dicembre, una lunga tournée russa (San Pietroburgo, Mosca e Odessa). È in questa occasione che Stanislavskij, Mejerchol'd, Suleržickij, Knipper vedono Grasso, ancora una volta spinti da Gordon Craig, arrivato a Mosca pochi giorni prima per lavorare sull'*Amleto* al Teatro d'Arte. È lui stesso l'ideatore e l'organizzatore dell'incontro a porte chiuse tra la compagnia di Stanislavskij e quella di Giovanni Grasso, che si tiene nello stesso Teatro d'Arte il 19 novembre.

Questi successi internazionali muovono una nuova ondata di curiosità del pubblico nostrano e permettono alla compagnia di esibirsi nelle diverse città della penisola per tutto il 1909. Ma proprio sul finire di quello stesso anno, sarà il continente africano ad accogliere la compagnia siciliana, che tra novembre e dicembre si reca in Egitto, dove viene accolta sui palcoscenici del Cairo e di Alessandria.

Elencati l'uno dopo l'altro, diventa davvero impressionante immaginare il numero di spostamenti e di viaggi che la compagnia riesce a sostenere in un così breve periodo. Non pago dei successi ottenuti, al principio del 1910 una nuova tournée intercontinentale è alle porte. Il

21 febbraio i siciliani sono a Londra dove ricevono gli omaggi di Ellen Terry e di Laurence Sydney Irving, figlio del grande Henry, che secondo alcuni cronisti dell'epoca regala a Grasso la sua armatura di *Otello*. Da lì proseguono verso Liverpool, dove si imbarcano nuovamente per l'America del Sud. Oltre a bissare il successo in Argentina, gli spettacoli dei siciliani raggiungono anche il Brasile dove ottengono grandi consensi a San Paolo e a Rio.

Ancora una volta è la tournée sudamericana a segnare uno spartiacque fondamentale nella carriera dell'attore. In quei giorni, infatti, colui che è considerato l'apripista del cinema argentino, il migrante italiano Mario Gallo, propone a Grasso di girare due film, *Cavalleria rusticana* e *La morte civile*. L'attore siciliano viene così iniziato al lavoro cinematografico, che ne impegnerà intensamente la decade successiva, rendendolo uno degli attori pionieri del muto italiano. Tornato in Italia tra il dicembre del 1910 e i primissimi giorni dell'anno seguente, Grasso si concederà la sua ultima tournée europea nella primavera del 1911 dove, sempre in coppia con Marinella Bragaglia, si esibisce per cinque settimane all'Hippodrome di Londra.

Le ragioni che portarono alla chiusura di questo «quinquennio d'oro», possono essere molteplici. Artistiche, senza dubbio, perché per il pubblico europeo i siciliani non potevano più essere presentati come una «novità». Ma alcune ragioni possono essere anche private, legate alla scomparsa della madre, avvenuta proprio al ritorno dall'ultima tournée londinese, o al matrimonio con Silvia Carducci, avvenuto nel luglio dello stesso anno. Anche alcune ragioni professionali possono aver influito, come la rottura con Angelo Musco e Marinella Bragaglia, che tra la fine del 1911 e il principio del 1912 decidono di formare una loro compagnia, la Musco-Bragaglia. A questo bisogna poi aggiungere lo scoppio del primo conflitto mondiale che, al di fuori delle difficoltà materiali, creò anche un clima ostile verso la presenza di artisti stranieri nei paesi in guerra.

L'insieme di questi elementi pare aver limitato le ambizioni internazionali di Grasso, che continuò le sue tournée in Italia (con l'unica eccezione del 1914, quando tenne una serie di spettacoli a Tripoli, allora occupata dall'esercito italiano), e che investì nella nascente industria cinematografica. Come lui stesso ammette in una lettera del 1919 a Francesco De Felice: «Il cinematografo mi sta dando pane e soddisfazione lasciando pure nell'ombra la testimonianza della mia immensa Arte»⁷.

⁷ Lettera autografa di Giovanni Grasso, su otto facciate, a Francesco De Felice, da

Con la fine del conflitto mondiale e la ripresa dell'industria teatrale, si rinnovano le condizioni per pianificare nuove tournée internazionali. L'8 settembre 1921 Giovanni Grasso si esibisce per la prima volta al Major Royal Theatre di New York e dà avvio così a una tournée di venti settimane. L'arrivo dei siciliani ha una grande risonanza nell'ambiente teatrale della Grande mela: Lee Strasberg o Stanford Meisner ricorderanno quell'evento come una vera e propria rivelazione artistica, mentre il famoso critico e studioso Stark Young assumerà il siciliano come vero e proprio modello di creatività attoriale. È probabilmente in quell'occasione che Grasso riallaccia i contatti – interrotti nel 1908 – con Mimì Aguglia che, trasferitasi negli Stati Uniti nel 1914, era riuscita a ottenere lì un discreto successo, ma soprattutto in Messico. Sarà quindi questa la tappa successiva di Grasso che, per l'occasione, torna in scena proprio con Aguglia. In Messico i due si esibiscono dall'8 luglio al 2 settembre 1922 per poi spostarsi a Cuba, dove tengono una fortunatissima serie di recite, dal 4 ottobre al 12 novembre. Il repertorio scelto per Messico e Cuba è assolutamente insolito, in quanto i rapporti di forza tra i due attori vengono quasi ribaltati: numerosi sono infatti gli spettacoli in cui la Aguglia è la vera protagonista, mentre Giovanni Grasso si ritrova nell'insolito ruolo di comprimario.

Alla fine del 1922 Grasso è di ritorno in Italia, dove continua a dividersi tra cinema e teatro, in maniera però decisamente meno intensa, anche a causa delle sue condizioni di salute, che cominciano a intaccarne le performance, soprattutto quelle vocali. Gli Stati Uniti diventano, però, un bacino molto fertile di guadagni, grazie particolarmente alla comunità italiana, sempre più radicata. Ciò spinge probabilmente Grasso a tentare la sua ultima avventura internazionale con una nuova serie di rappresentazioni al Grand Street Theatre di New York, che cominciano il 25 gennaio del 1928.

In questo quadro, l'inseguimento di Grasso attraverso l'Europa, l'Africa, il Sud e il Nord America, diventa per noi un modo inusuale per attraversare il primo quarto di secolo, legando contesti culturali e spettatoriali teoricamente lontanissimi.

Il punto di partenza è il ritorno di Franco Ruffini sul leggendario salto raccontato da Babel', un vero e proprio mito di fondazione, capace di rivelare l'"intima natura duale del teatro". In questo modo, si chiude ipotetica-

mente il cerchio con quel ritrovamento di Grasso – quasi una riscoperta – risalente ormai a oltre trent'anni fa, quando il racconto di Babel' fu presentato tra i materiali destinati all'ISTA. Nell'introduzione a quei materiali, Fabrizio Cruciani e Nicola Savarese ponevano un'interessante domanda: «Ma cosa accade quando chi guarda non è guidato dalle pre-visioni indotte dalle abitudini culturali e ci si trova di fronte ad uno spettacolo verso il quale non c'è altra comprensione che il guardare ciò che si sta vedendo?»⁸. In un certo senso poteva essere questa la condizione degli spettatori stranieri: di fronte a un dialetto assolutamente estraneo e incomprensibile, si sono trovati a basare la comprensione degli spettacoli di Grasso solamente su ciò a cui stavano, in quel preciso momento, assistendo, facendo prova di sguardi e visioni assolutamente lontane e originali rispetto a quelli degli spettatori italiani.

Con questo intento si è realizzato un lavoro di traduzione di materiali inediti in Italia, relativi alla tournée russa del 1908 e conservati alla Biblioteca Nazionale di San Pietroburgo⁹. Ci si è, così, trovati di fronte a una serie di contributi eterogenei, non solo nei contesti geografici di provenienza, ma anche nell'eccezionalità dei testimoni (da Mejerchol'd a Suler, come a taluni anonimi estensori di notizie teatrali) e nei diversi formati con cui le testimonianze stesse sono presentate (dall'articolo di giornale al frammento biografico).

Una prospettiva duplice, si è quindi fatta spazio all'interno del dossier, l'una più ravvicinata, l'altra distante: alcuni interventi – come la raccolta di testimonianze russe – sono propriamente legati a Grasso e alla sua compagnia, altri nascono da interrogativi aperti dall'attività dell'artista catanese e dal successo planetario che lo investì.

⁸ Fabrizio Cruciani, Nicola Savarese, *Del Grande Spettatore. Antologia*, «Hypos», anno I, n. 1, 1987, p. 29.

⁹ I documenti sono stati raccolti da Gabriele Sofia alla Biblioteca Nazionale Russa di San Pietroburgo nel gennaio del 2017, durante una missione di ricerca finanziata dall'Università di Grenoble Alpes. Per orientarsi attraverso i vari materiali sono state fondamentali le ricerche di Sarah Zappulla-Muscarà e Enzo Zappulla, in modo particolare il capitolo *In Russia* (pp. 112-118) del loro *Giovanni Grasso. Il più grande attore tragico del mondo*, Acireale, La Cantinella, 1995, nonché l'articolo di Sergei Tcherkasski, *Twofaced 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*, a cura di Anna Sica, Milano, Mimesis, 2015, pp. 109-132. Durante la ricerca in Russia è stato essenziale l'aiuto di Vincenzo Santoro, mentre l'apporto di Martina Barletta in termini di traduzioni e ricerche è stato decisivo per il processo di selezione e catalogazione dei materiali raccolti. Il lavoro di traduzione dal russo, realizzato per questo dossier da Maria Pia Pagani, è stato finanziato con fondi ex 60% dal Dipartimento di Lettere, filosofia e comunicazione della Università degli studi di Bergamo.

Alcuni degli interrogativi coinvolsero spettatori davvero unici. Pensiamo a Gordon Craig, uno dei massimi teorici del teatro di tutti i tempi, che arrivato da pochi mesi a Firenze, si ritrova in un teatro gremito a osservare l'attore siciliano. L'articolo di Gabriele Sofia ha come obiettivo quello di analizzare il modo in cui il regista inglese, le cui «pre-visioni indotte dalle abitudini culturali» non potevano che essere anni luce lontane dalle scene di Grasso, ha rielaborato alcune teorie in funzione dei numerosi spettacoli del siciliano a cui assistette. Oppure il caso di Aurélien Lugné-Poe la cui attività di impresario – che costituisce l'oggetto della ricerca e del contributo di Alice Folco – è stata spesso marginalizzata dagli studi pur essendo stata decisiva nella diffusione di una certa idea di teatro all'inizio del secolo scorso.

Specularmente rispetto al contesto russo si è poi voluto analizzare, grazie al lavoro di Emeline Jouve, un altro notevole quadro di riferimento come è quello della New York degli anni '20, dove un Grasso ormai invecchiato ritrova una nuova ondata di successi e di interesse. In fin dei conti, se oggi Grasso è ancora conosciuto all'estero lo si deve a ciò che di lui disse Mejerchol'd e alle pagine a lui dedicate da Lee Strasberg.

Infine, come abbiamo provato a mostrare anche in questo breve panorama delle tournée internazionali, il ruolo delle attrici, Marinella Bragaglia e Mimì Aguglia, è stato spesso decisivo per i successi della compagnia e del primattore, e non solo dal punto di vista artistico, ma anche nell'organizzazione delle tournée e nell'indirizzare le scelte professionali di Grasso. Per questo motivo Stefania Rimini e Simona Scattina hanno dedicato una riflessione specifica alle figure delle due attrici, spesso “dimenticate” (come Camillo Antona Traversi definì la Bragaglia già nel 1931) dalla storiografia teatrale.

L'orizzonte di selezione dei materiali non vuol essere sostenuto da una pretesa di completezza, nella ricostruzione dell'opera di Grasso, ma dalla consapevolezza che «questo tipo di documentazione tende a riferire non tanto degli eventi scenici, quanto dell'ideologia e dei gusti dello spettatore a cui dobbiamo il ricordo»¹⁰: quel contesto ampio e variegato in cui Giovanni Grasso si trovò a lavorare, con la sua compagnia, e che intendiamo mettere in luce, per restituire alla sua figura quello sfondo su cui egli giganteggiava.

¹⁰ Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, «Teatro e Storia», n. 2, ottobre 1989, p. 205.