

## MATERIALI (2)

*L'incontro al Teatro d'Arte di Mosca, 19 novembre 1908*

Edward Gordon Craig  
 Recollection of a remarkable actor  
 1957<sup>1</sup>

*Il testo che segue è la trascrizione giornalistica di una trasmissione che Edward Gordon Craig (1872-1966) teneva sulla terza rete radiofonica della BBC a metà degli anni '50. Per ogni puntata Craig sceglieva una delle tante personalità teatrali incontrate nella sua carriera e ne tracciava un ritratto. All'inizio del 1957 dedicò così una puntata a Giovanni Grasso, di cui racconta il famoso incontro a porte chiuse con il Teatro d'Arte di Mosca, che egli stesso aveva organizzato, trovandosi presso Stanislavskij per la preparazione del loro Amleto. Durante l'incontro, come Craig a distanza di quasi quarant'anni testimonia, la compagnia dei russi presenta a quella di Grasso un atto di Gore ot uma (Che disgrazia l'ingegno!), la commedia in versi di Aleksandr Sergeevič Griboedov (1795-1829) ch'era un classico della drammaturgia russa e del loro repertorio, mentre i siciliani (tra i quali l'attrice Mimì Aguglia, sul cui contributo insieme a quello di Marinella Bragaglia, ragionano nel dossier Rimini e Scattina) si misurano con un atto di Malia. Di questo scambio artistico parla, più avanti, anche Leonidov. Craig riferisce inoltre della reazione, in quella circostanza, della compagnia del Teatro d'Arte, letteralmente elettrizzata dalla prova dei colleghi italiani, e in particolare di quella di Ol'ga Knipper, che definisce Grasso un attore «di temperamento» – espressione che ricorre anche in altri materiali, fra quelli che seguono. Si diverte pure a raccontare il modo con cui l'attore aveva scosso l'establishment londinese, riferendo del fastidio che suo zio, Fred Terry, fratello della grande Ellen, aveva mostrato di fronte a uno spettacolo dei siciliani. Il testo si chiude in modo inaspettato, come spesso accade quando si tratta di Craig, con un sugello umoristico. Il regista descrive una vignetta comica, pubblicata sul giornale satirico «Punch»: un uomo e una donna si trovano su un treno; intimorito, lui dice a lei: «Non pensa che il treno stia ondeggiando un po' troppo?», e la donna: «Non si preoccupi, è mio marito che guida e può farlo andare un po', quando ha bevuto». Craig chiosa allora: «Grasso, per quel che ne so io, era un uomo del tutto astemio, ma poteva guidare uno spettacolo a un ritmo infernale».*

<sup>1</sup> Edward Gordon Craig, *Recollections of a Remarkable Actor. Gordon Craig on Giovanni Grasso*, «The Listener», 17 January 1957, p. 105.

I wonder if you remember the name of Giovanni Grasso? He was a Sicilian and a remarkable actor. He had a brother who was a great puppet player, and Grasso in his youth was also a puppet player, but then he went on to the bigger stage and you may have seen him in London, I think, with Mimi Aguglia. Wonderful actors when they were together; when they parted – because she went after some money in America – it was not quite the same thing.

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. But Grasso was a *tour de force* of man. The other was an ensemble piece in which everybody and everything played its part: even the chandeliers were remarkable. When the curtain rose the room was dark and it represented the drawing-room before the ball, and the chandeliers were beginning to be lighted as if by magic – they were candles and not electricity. Do you know how it's done? I could show you but I can't describe it here. 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 a very great deal of noise even if the performance rouses a great deal of emotion. However, we did our best with «Bravo, bravo» – and I'm a very good audience, whatever else I may not be. At the end of this piece the curtain came down. It had not been frightfully thrilling but the actors all came out into the foyer in their make-ups and their dresses, and we talked. 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.

«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. I cannot think of it as badly as Stanislavsky apparently did, for while there are some plays that temperament might ruin, there are others that it can make. Some parts of the plays of Shakespeare can be wrecked and others can be made by this means, by temperament let loose.

Before I saw him in Moscow, I had come across Grasso quite often in Italy. There was something really great in his work; also in the work of Mimi

Aguglia, who later, as I told you, deserted him, as they say, and went to act in an Italian quarter of New York, for more money, I suppose. Grasso came to London, and she was with him then, and it is recorded that my dear old uncle, Fred Terry, said after the first act of one of the plays: «If I hadn't feared it would make a scandal, I would have got up and left the theatre». Which performance it was that worked him up, I don't know; I can't understand any actor on earth being troubled or certainly not upset by any performance except a rotten bad one, and Grasso never gave a bad performance. I suppose that what Fred Terry disliked was the realistic exploitation of this temperament, and when Grasso let himself go, and Mimi Aguglia, too, there was no mistake about that. This always reminds me of a story under a very funny picture in *Punch*. Two people are in a train: an elderly woman, grinning like a Cheshire cat, is sitting with her back to the engine, quite comfortable; a man facing her, very nervous, is holding on to his seat looking out the windows. The man says «Madam, don't you think the train is rocking a bit?». She replies «Well you see, it's my old man what's drivin' and he can make her go when he's got a bit of drink in "im"».

Grasso was a terribly abstemious man – he never had a bit of drink in him so far as I could ever make out, but, by jove, he could drive a play along at a hell of a rate.

Leonid M. Leonidov  
*Conversazioni su Giovanni Grasso*  
1960<sup>2</sup>

*Leonid Mironovič Leonidov (1873-1941), il cui vero cognome era Vol'fenzon, era un celebre attore russo, nonché regista e pedagogo teatrale. Nato a Odessa da famiglia ebraica, era stato attivo prima al Teatro Solavcov di Kiev, poi a Mosca al Teatro Korš, finché nel 1903 non diventò membro del Teatro d'Arte di Mosca, dove fino al 1934 prese parte a venticinque produzioni. Di lui, al suo debutto al Teatro d'Arte (nella parte di Pepel in Bassifondi di Gor'kij), la collega Ol'ga Knipper Čechova, che lo vedeva recitare per la prima volta, scriveva al marito Anton in questi termini: «È un attore gradevole, un bell'uomo, con voce e temperamento. Ha un atteggiamento un po' teatrale e manierato, ma questo se ne andrà col tempo. È un buon acquisto»<sup>3</sup>. Nel corso della sua lunga carriera nella compagnia del teatro riscosse grandi successi personali e*

<sup>2</sup> Leonid Mironovič Leonidov, *Grasso. Dalle conversazioni di L.M. Leonidov con i giovani attori e registi al VTO*, in Id., *Vospominanija, stat'i, besedy, perepiska, zapisnye knižki. Stat'i i vospominanija o L. M. Leonidove*, Moskva, Iskusstvo, 1960, pp. 139-140.

<sup>3</sup> Anton P. Čechov, Ol'ga Knipper, *Lo scrittore Čechov non ha dimenticato l'attrice Knipper. Lettere 1902-1904*, Genova, Il melangolo, 1989, p. 147.

*non si sottrasse nemmeno all'esperienza cinematografica, partecipando sin dal 1918 a diversi film. Nel testo che segue, Leonidov parla di Giovanni Grasso nell'ambito del VTO, l'Unione dei lavoratori teatrali russi; la riflessione appartiene al volume citato in nota (Ricordi, articoli, conversazioni, corrispondenze, taccuini. Articoli e ricordi), che raccoglie gli scritti maggiori di Leonidov. Fra questi ne presentiamo uno che risale alla tournée russa di Giovanni Grasso e particolarmente alla tappa moscovita (durante la quale si svolse anche lo scambio vicendevole di rappresentazioni fra la compagnia del Teatro d'Arte e quella di Grasso, a cui Leonidov partecipò). Egli dà conto delle proprie percezioni di fronte a Grasso, ricordandone l'interpretazione della parte di Corrado in La morte civile: dell'attore sottolinea la capacità di suscitare, mediante lo sguardo, l'attenzione e la tensione degli spettatori, la formidabile potenza degli occhi, talmente precisa e implacabile da determinare, essa sola, le azioni degli altri personaggi sulla scena; ne dice anche la capacità fulminea di risolvere il dramma in un'azione che lo stesso sguardo disorientante aveva reso imprevedibile. Leonidov, diversamente da quanto ne dice Mejerchol'd, è dubbioso riguardo alla intenzionalità di Grasso, alla sua consapevolezza recitativa; gli appare un attore senza astuzie, spontaneo, consono soprattutto al repertorio tipico della compagnia siciliana, e tuttavia grandissimo, forse il più impressionante tra quelli che aveva visto sulle scene.*

In questi quarant'anni ho visto molti celebri attori. Tra l'altro, ho avuto l'occasione di vedere il famoso attore italiano Grasso. A suo tempo, era stato impresario e direttore di un teatrino di marionette in Italia. Aveva lavorato a lungo soltanto in questo ambito, ma poi si era messo a calcare le scene ed era diventato un attore drammatico. Era di origine siciliana.

Per ovvie ragioni anagrafiche non sono riuscito a vedere Močalov<sup>4</sup>, ma un grande impatto emotivo l'ho avuto vedendo Grasso. A dirla tutta, era un attore scarsamente intellettuale. E quando si montò la testa a causa dell'enorme successo, ebbe l'ardire di recitare nel ruolo di Otello, riportando un fiasco che difficilmente si sarebbe immaginato. Ma c'era da aspettarselo, perché era forte soltanto nelle rappresentazioni di teatro popolare siciliano.

Lo vidi in un unico allestimento. Il contenuto della pièce era questo: macchiatosi di un delitto, un uomo era stato mandato al confino. A un certo punto era ritornato al suo paese. Durante la sua assenza, la moglie si era messa con un altro e aveva dato alla luce una figlia. L'uomo era tornato a casa senza preavviso. Entrò nella stanza e vide la moglie con l'amante e la bambina, di cui ignorava l'esistenza. Rivolgendosi alla bambina, le chiese: "Dov'è la mamma?". Ella indicò sua moglie. "Dov'è il papà?". La bambina indicò l'amante. Allora Grasso guardò la bambina e voltò gli occhi sulla moglie; stare seduti

<sup>4</sup> Pavel Stepanovič Močalov (1800-1848), attore russo noto particolarmente per le pregevoli interpretazioni shakespeariane [N.d.T.].

tra il pubblico era difficile. Quel momento era qualcosa di indescrivibile. Si potrebbe scrivere un libro di cinquecento pagine soltanto per questo, per narrare tutto l'orrore, tutto il dolore, tutta l'indignazione che si riflettevano nel suo sguardo in quell'istante.

Poi egli sollevò la creatura, la baciò, perché gli era ben chiaro che non aveva nessuna colpa, e disse: "Esci". Sulla scena rimasero in tre. Sul tavolo c'era un grosso coltello. Sin dalla prima occhiata che diede a questo coltello, si capì che se ne sarebbe servito. Sotto lo sguardo fisso dell'uomo, la moglie e l'amante si erano come rattrappiti. Egli taceva e si impossessò del coltello. Gli spettatori non provarono alcun sollievo, perché era evidente che la faccenda stava per volgere al termine. Gli amanti erano impietriti. Sul tavolo, accanto al coltello, c'era una pagnotta rotonda. Ci fu un attimo di esitazione su dove conficcare il coltello – gli amanti o il pane – e alla fine il colpo decisivo andò sulla pagnotta tonda. Gli spettatori tirarono un sospiro.

Questo è uno dei momenti più intensi di tutta la mia percezione dell'arte dell'attore.

Abbiamo recitato per la compagnia di Grasso il terzo atto di *Che disgrazia l'ingegno!*, e Grasso ha contraccambiato con un atto unico<sup>5</sup>. Mentre aiutavo il regista<sup>6</sup> a sistemare la scenografia, gli chiesi dove andava collocata la porta. Egli la guardò meravigliato e disse: "Dove? Dove volete. Di fatto, mi importa avere un buco dal quale poter uscire di scena". Naturalmente fa differenza dove si trova la porta, ma il fatto è che si sapeva adattare. E se la porta si trovava sulla sinistra, egli vi trasportava momentaneamente tutta la messinscena. Non poteva trovare l'uscita da una posizione qualunque. Le circostanze date potevano cambiare, ma la vera linea della rappresentazione era per lui così solida che gli era indifferente in quale punto preciso della scena dover stare.

Non so se questa sia stata ingenuità o mestiere; sta di fatto che, uscendo per le chiamate, ogni volta ringhiava e faceva gesti appropriati in direzione dell'amante, ritrovandosi di fronte a lui. Era come se continuasse a interagire con il suo partner.

In Grasso c'erano molta spontaneità e ingenuità. È vero che le pièce che rappresentava non erano complicate. Erano tutte semplici, tutte giravano intorno a un unico ed eterno triangolo: un m'ama non m'ama, in cui alla gente malvagia non era data la possibilità di amare; non di meno, la sua recitazione era sempre diversa.

L'incontro con Grasso è stato uno di quelli che mi ha lasciato le più vivide impressioni.

<sup>5</sup> Si trattava, in realtà, di uno dei tre atti di *Malia*, il dramma di Capuana.

<sup>6</sup> Qui Leonidov impiega il termine *režissër*, regista, ancorché inadatto al caso di Giovanni Grasso.

Leopol'd A. Suleržickij

*Note sul teatro*

1970<sup>7</sup>

*Suler, com'era detto Leopol'd Antonovič Suleržickij (1872-1916), regista russo e pedagogo teatrale, era un uomo singolarissimo: temperamento creativo, d'incerta formazione artistica, dopo aver fatto vari umili mestieri, essersi legato a Lev Tolstoj e alla comunità dei duchobory, membri di una setta cristiana anarchico-utopista, aver subito il carcere e la deportazione, compì alcune esperienze teatrali e, nel 1906, entrò a far parte del Teatro d'Arte di Mosca, come assistente di Stanislavskij e collaboratore fidato delle sue regie; dal 1912 diresse il Primo studio, assistito fra l'altro da Evgenij B. Vachtangov. Il testo che presentiamo appartiene a un volume (Novelle e racconti. Articoli e note sul teatro. Corrispondenze. Ricordi su L. A. Suleržickij) che contiene testi dell'artista scritti fino all'anno della morte. In quello che proponiamo, Giovanni Grasso viene associato a Stanislavskij attore, nel quadro di un complesso ragionamento sulla centralità delle parole (il testo drammatico) nel teatro, che Suler intende appunto come arte di parole. Asserisce, infatti, che diversamente da quanto ne diceva Stanislavskij, per lui il traguardo del teatro non è la capacità di esprimere i sentimenti mediante le azioni fisiche, al di là delle parole e della voce; in questo, certo – avverte Suler – lo stesso Stanislavskij da un canto (deduttivamente) e appunto Giovanni Grasso dall'altro (intuitivamente) hanno già raggiunto il vertice delle possibilità sceniche. Ma secondo lui questo, che è il “teatro dei sentimenti”, non costituisce il confine estremo della rappresentazione teatrale – un confine che egli ritiene ancora intoccato. Suler sostiene, al contrario, la necessità delle parole, nella loro intrinseca bellezza, per rappresentare le idee; e non crede che le parole possano essere separate dalle azioni fisiche o addirittura – secondo un auspicio che quasi paradossalmente Stanislavskij fonda sull'esempio della danza (in particolare quella di Isadora Duncan) – che possano essere obliterate nell'azione; Suler afferma che le parole sono essenziali al teatro e che la manifestazione dei sentimenti debba costituire non il fine, bensì un mezzo per restituire, attraverso le parole, il pensiero. È interessante confrontare questa posizione con quella di Jean Richepin, più avanti, che riguardo a Grasso pone a propria volta il problema generale della esuberanza del gesto rispetto alla parola pronunciata.*

Stanislavskij: Perché le parole? Senza le parole si possono trasmettere diversi sentimenti in modo più sottile. Per esempio, quale attrice ha trasmesso in scena sentimenti più puntuali della Duncan? Se mettiamo a confronto la Duncan e la Duse, io preferisco la Duncan. Il teatro deve arrivare a essere un'arte sviluppata al punto da trasmettere tutto senza le parole.

<sup>7</sup> Leopol'd Antonovič Suleržickij, *Povesti i rasskazy. Stat'i i zametki o teatre. Pe-rispiska. Vospominanija o L. A. Suleržickom*, Moskva, Iskusstvo, 1970, pp. 352, 369-370.

Suleržickij: Assolutamente falso. Il teatro drammatico è quel genere di arte scenica le cui risorse non sono soltanto i *sentimenti*, ma anche i *pensieri* e le *idee*; nei punti in cui il pensiero è marginale e l'attore deve trasmettere una carica emozionale al pubblico, vanno riprodotti non soltanto i *sentimenti*, ma anche i *pensieri*. Le *parole* sono indispensabili. Inoltre le *parole* servono proprio, insieme ad altri elementi accessori, a esprimere i *pensieri* e le *idee*. Nel contempo hanno un certo grado di bellezza e possono essere utilizzate come oggetto d'arte, come nel caso della poesia. In loro si emana la musica, il ritmo, lo stile della lingua dell'autore e molto altro ancora. Per non parlare della voce, che costituisce un finissimo elemento artistico. Le *parole* sono grezze sulla scena ed è colpa della gente di teatro, non delle parole in quanto tali. Questo significa che non avete ancora trovato il modo di enunciare le parole esprimendo con esse sentimenti e pensieri.

Gli attori *intendono sempre* il teatro drammatico come un'arena in cui si gareggia nella rappresentazione dei sentimenti. In questo campo ci sono stati più attori che hanno avvertito la bellezza e la forza dei sentimenti e *si sono serviti delle parole* poiché davano la possibilità di figurare dei sentimenti. *Vivere i sentimenti* – bene o al livello ottimale – lo sanno fare in tanti, ma *vivere i pensieri* insieme ai sentimenti, sentendo nello stesso tempo tutta la bellezza della lingua dell'opera e la bellezza delle *parole*, non lo sa fare nessuno. Di questo sono convinto: fino a quando non vengono smossi, i pensieri e la loro stessa bellezza non vivono.

Ecco, questo deve essere l'ultimo gradino di sviluppo del teatro drammatico.

E dunque è naturale che non si trovi ciò che ancora non si conosce – ovvero come enunciare in modo gradevole le parole, affinché esprimano non solo i sentimenti, ma anche i pensieri. Le opere non vanno fatte vivere soltanto con i sentimenti, ma anche attraverso le *idee*, i *pensieri* (ad esempio *Brand*, *Rosmersholm*).

Bisogna trovare *ciò* che l'attore deve imparare affinché sia in grado di far risaltare le *idee* dell'opera come ha fatto la Duncan, bisogna imparare dalla sua arte. Probabilmente l'attore deve apprendere il *pensiero*, e conoscere le idee più di quanto di solito non si faccia. E forse non basta, bisogna avere con questa arte una qualche speciale affinità per riuscire a enunciare le parole grezze: non è vero che l'attore non abbia a cuore il raggiungimento di un obiettivo. Tutto sta in quel che non si è ancora trovato, e il sistema di Konstantin Sergeevič è un sistema per far vivere correttamente i sentimenti. In questo campo c'è l'ultimo punto di evoluzione dell'arte scenica, intesa come arte della reviviscenza – ovvero l'ultimo e il più elevato punto di evoluzione del teatro dei sentimenti. In esso termina un'intera fase di vita del teatro. Il sommo sviluppo del teatro, inteso come teatro dei sentimenti, è dato da Grasso e Stanislavskij (intuitivo e deduttivo).

In questo periodo il pensiero è sempre esistito in scena in quanto idea, non si è mai potuto manifestare di per sé: spesso è stato completamente logorato e confuso, lasciando che i sentimenti seguissero la propria strada indipendentemente dal pensiero. Ricordate le parole di Stanislavskij: sviluppa questo sentimento in te stesso, e le parole le dirà l'autore.

Ora lo sviluppo del teatro deve andare oltre, verso una riproduzione dei *sen-*

*timenti* che in scena non saranno fini a se stessi, né finalizzati a un unico obiettivo, ma un *mezzo* di riproduzione delle idee.

A questo non si è ancora arrivati. E ciò che in teatro è un'aspirazione (Craig, Stanislavskij) priva delle sue *parole*, mi indica soltanto il vuoto della nostra vita. Sono convinto che il desiderio di un teatro senza parole rimandi a un teatro dalla bellezza superficiale (è come se non avesse la bellezza delle idee, la bellezza dei pensieri, la bellezza delle parole e dei suoni) che deriva dallo spirito dei tempi.

La bellezza dei pensieri e delle idee è la più alta bellezza, è il più alto genere d'arte, ed è possibile soltanto attraverso le parole. Le idee e i pensieri possono essere oggetto d'arte suprema, come dimostrano Byron, Tolstoj, Dickens e molti altri. In letteratura noi lo vediamo, e *bisogna trovarlo sulla scena*.

Dire che le parole confondono l'enunciazione di sentimenti e idee è come dire che per la Duncan *la danza, i gesti dei piedi nel balletto* sono motivo di confusione nel trasmettere le sue sensazioni, poiché vengono rifiutati il gesto e la posa. Ma non è così, poiché questo è effettivamente il fulcro della sua arte. Ella ha rifiutato "certi gesti" e ne ha trovati di nuovi, suoi, e ha trovato un nuovo repertorio di gesti e di movimenti. Ella ha imparato il gesto e la posa da Botticelli, dalla scultura antica e da molti altri soggetti.

Mi potrebbero obiettare: "In che direzione potrebbe questo teatro, un teatro di parola, svilupparsi ulteriormente? Esso ha già raggiunto l'aporia". Mi sembra che un'artista di danza potrebbe anche dire, su rivendicazione della Duncan, che il balletto non può evolversi ulteriormente: non si possono muovere i piedi in modo più veloce, sulle punte non è possibile stare più a lungo. Eppure la Duncan lo faceva sembrare possibile. Ella infatti si muoveva in quel genere d'arte che conservava tutti i suoi elementi essenziali.

E così da noi il Teatro d'Arte di Mosca è soltanto il primo gradino di questa scala. E così abbiamo bisogno di una qualche Duncan che si muova in *quella specifica* arte, e non in un'altra. Si potrebbe anche creare un'altra arte, ma sarebbe un errore: non bisogna dire che il teatro senza parole è un'idea di sviluppo del teatro.

Si potrebbe forse dire che, senza parole, si trasmettono in modo più leggero pensieri e idee? Questo è del tutto inesatto. Il monologo "Essere o non essere" si può dire soltanto a parole.