

INSEGUENDO GIOVANNI GRASSO

DOSSIER

A cura di Bernadette Majorana e Gabriele Sofia

Traduzioni dal russo di Maria Pia Pagani

Bernadette Majorana, Gabriele Sofia, *Introduzione*

Franco Ruffini, *Ripensando a Giovanni Grasso. Teatro duale*

Materiali (1): Valerij M. Bebutov, *Mejerchol'd spettatore*, 1967

Gabriele Sofia, *Edward Gordon Craig spettatore di Giovanni Grasso. Esperienza e visione*

Materiali (2): *L'incontro al Teatro d'Arte di Mosca, 19 novembre 1908*

Edward Gordon Craig, *Recollections of a Remarkable Actor*, 1957

Leonid M. Leonidov, *Conversazioni su Giovanni Grasso*, 1960

Leopol'd A. Suleržickij, *Note sul teatro*, 1970

Materiali (3): *Due (brevissime) interviste a Giovanni Grasso in Russia*

Intervista per il quotidiano «Teatr. Ežednevnaja teatral'naja gazeta»,
30 ottobre 1908

Intervista per il quotidiano «Rampa», 9 novembre 1908

Materiali (4): *Grasso negli occhi degli spettatori russi*

Un vecchio amico, *Gli spettacoli siciliani*, 1908

Èmmanuel M. Beskin, *Il tragico artigiano*, 1908

Aleksandr A. Izmajlov (Smolenskij), *Giovanni Grasso. La tournée della compagnia siciliana a Pietroburgo*, 1909

Alice Folco, *La carrière d'impresario de Lugné-Poe et l'internationalisation du théâtre d'art*

Materiali (5): Jean Richepin, *Les acteurs siciliens*, 1908

Emeline Jouve, *The New York Scene in the "Theatrical Twenties"*

Materiali (6): *Lee Strasberg su Giovanni Grasso*

Maurizio Giammusso, *Una vita a fabbricare stelle*, intervista a Lee Strasberg, 1981

Stefania Rimini, Simona Scattina, *Al cospetto di Giovanni Grasso. Storia in divenire di Marinella Bragaglia e Mimì Aguglia*

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 intrezza. 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 Lugué-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 tourné 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 tourné 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.

Franco Ruffini
RIPENSANDO A GIOVANNI GRASSO.
TEATRO DUALE

Leggendo, recentemente, l'autobiografia artistica di Nemirovič-Dančenko, al secondo paragrafo dell'*Incontro con Stanislavskij*, quasi all'inizio dunque, ho trovato le seguenti affermazioni. Stanislavskij «era solo un dilettante, cioè non aveva mai lavorato in modo professionale né come attore né come regista. Non aveva ancora intrapreso una professione in campo teatrale»; e, in chiusura, lapidario: «Infine, Stanislavskij era uno dei direttori della fabbrica "Alekseev & co"»¹. Lo sapevo, naturalmente, che Stanislavskij era un dilettante e che, come Alekseev, era un autorevole e facoltoso imprenditore, ma non ci avevo mai pensato.

O meglio, non ci avevo ancora ripensato.

Ripensare non gode di buona fama, si dice che a farlo siano soprattutto i mariti di mogli infedeli. Ma, mentre in quel contesto da *pochade*, l'opposizione è tra pensiero tardivo – che non "ci ha pensato" in tempo – e pensiero tempestivo, fuori di quel contesto, al contrario, è tra pensiero profondo e pensiero superficiale. Da notaio dei fatti che era in superficie, andando in profondità il pensiero cerca di farsene interprete. Storie di corna a parte, è ripensare l'attività nobile, creativa, del pensiero.

Cogliendo il veleno sotto le gelide informazioni di Nemirovič si può, ad esempio, mettere da parte etica e utopia – che per tanto tempo e con poco profitto hanno tenuto banco –, e ripensare l'incontro con Stanislavskij come la faticosa ricerca d'una convivenza tra professionismo e dilettantismo, divenuta inevitabile nel contesto culturale e di mercato tra fine e inizio secolo.

Reali e di fantasia, ci sono episodi che hanno l'energia inquieta di miti di fondazione. La «grassa donna delle pulizie fiamminga» di Copeau in America nel '17; l'allievo della scuola di Torcov alle prese con «la quercia

¹ Cfr. Vladimir I. Nemirovič-Dančenko, *La mia vita nel teatro russo*, a cura di Fausto Malcovati, Roma, Dino Audino, 2015, p. 61.

sulla collina» nel *Lavoro dell'attore su se stesso*². E ovviamente l'incontro allo Slavjanskij Bazar, concluso nella dacia di Stanislavskij dopo le legendarie diciotto ore, che ci ha condotto fin qui.

Cioè, alla recita di Giovanni Grasso in *Feudalismo*, a Odessa nel 1908, che è il mito di fondazione di questo studio. Come sugli altri, non si finisce mai di tornarci sopra, e pare che non si stia a far altro che riproporre storie già sentite³. Vero, non si può ripensare senza anche ripetere, è il prezzo. Ne sarà valsa la pena, se quella che risulta alla fine non sarà del tutto una storia già sentita.

² Copeau. Dopo la guerra, il Vieux Colombier riprende a pieno le attività di spettacolo. Nel novembre 1917, al Garrick Theatre di New York, presenta *Les Fourberies de Scapin*. Copeau non ne è soddisfatto. Uscendo dal teatro, dopo lo spettacolo, vede una «grassa donna delle pulizie fiamminga» intenta a pulire il piano del palco. Ne resta folgorato. Lo ricorda in una nota dell'agosto 1920. La donna fa tutto e solo quello che è necessario, esattamente con il dovuto impegno d'energia. Nessuno spazio all'arbitrio o al caso o alla coreografia: come se la facciata "grassata e fiamminga", e quant'altro di quello specifico corpo esteriore, fosse solo il colore di azioni oggettive, eseguite da un corpo interiore dietro la facciata. Senza rinunciare alla facciata, Copeau decide di impegnarsi con i suoi attori per dar vita a quel corpo interiore, senza il quale la facciata è colore sul nulla. E si chiese se corpo sia solo quello che immediatamente si presenta come corpo. Se, dietro il "cuore di facciata", con il suo gioco di emozioni, non ci sia un cuore semplicemente impegnato a sentire; e dietro la "mente di facciata", con il suo gioco di fantasie e pensieri in libertà, non ci sia una mente semplicemente concentrata a pensare (cfr. Jaques Copeau, *L'educazione dell'attore*, in Id., *Artigiani di una tradizione vivente*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La casa Usher, 2009, pp. 193-197). Da Copeau a Stanislavskij. L'allievo è chiamato ad esercitarsi a partire dal tema di un albero. All'inizio, è un albero qualsiasi, senza identità e senza patria. Poi, sotto la pressione del maestro che incalza con le sue domande, acquista un'identità: è una quercia; e una patria: vive su una collina. È alta, la più alta tra tutte le altre che un tempo la circondavano, e che sono state abbattute per lasciarle campo libero come postazione di vedetta. Ha una missione, la quercia, proteggere il villaggio, e ha una biografia infine: che fatalmente s'intreccia con quella dell'allievo. Sono ormai un vecchio e un ragazzo, in punti diversi di una vita in comune (cfr. Konstantin Stanislavskij, *L'immaginazione*, in Id., *Il lavoro dell'attore su se stesso*, prefazione di Fausto Malcovati, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 75-82). In che consiste l'esercizio? Immaginazione, precisione, memoria: che cosa viene esercitato? E sono cose diverse, o solo nomi diversi di una stessa cosa? Come Copeau, anche Stanislavskij forse non le pose a se stesso le sue domande. Le lasciò in eredità, per ripensarci.

³ Di Grasso a Odessa nel 1908 mi sono occupato la prima volta in *Teatro e Boxe. L'"atleta del cuore" nella scena del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994. Un primo ripensamento ha portato in evidenza il tema del volo, in una filiera di riscontri da Craig a Grotowski, in *L'attore che vola. Boxe, acrobazia, scienza della scena*, Roma, Bulzoni, 2010. Quindi è stata la volta dell'organicità animale in *Mejerchol'd, biomeccanica, biomeccaniche*, in «Teatro e Storia», n. 37, 2016. Fino, in quest'ultima tornata, al tema dell'"efficienza" sullo spettatore.

IL MIRACOLO DELLA SIGNORA SCHWARZ

Un miracolo della tecnica, che vuol dire? Dall'insidia delle parole ci si deve difendere, anche a costo d'apparire pretestuosi. C'è differenza tra una zuppa di fagioli e un'indigestione di fagioli. Sono tutt'e due "di fagioli", ma la prima è *fatta di*, la seconda è *provocata da*. Quella che era la materia è diventata la causa. Il problema non si pone quando il riferimento a quel "di" si esprime in due parole diverse, nessuno confonde una zuppa con un'indigestione. Nasce quando il riferimento si esprime in una parola sola.

Nessuno confonde il sussulto del moribondo quando il cuore gli riprende a battere, con il ronzante macchinario accanto al capezzale, e però per l'uno e per l'altra si parla di "miracolo della tecnica". È che nella parola miracolo ne sono comprese due. In quanto sia puramente un *fatto di tecnica*, come la macchina, conveniamo allora di dire "prodigio", riservando "miracolo" al ritorno in vita del moribondo, *provocato dalla tecnica*.

Sia come sia, nella recita di Giovanni Grasso a Odessa nel 1908, si verificarono due eventi straordinari, diciamo così, visto che non possiamo dire genericamente miracoli.

Sguardi di spettatori

I fatti, ancora una volta, come l'Isaak spettatore quattordicenne ne consegnò la memoria al futuro Babel' narratore. Inutile cambiare le parole, per riferirli: qui, come in altre occasioni simili, sono riporti da ripensamenti pregressi. Ad uso d'eventuali lettori della prima volta. La compagnia siciliana del famoso ex puparo catanese Giovanni Grasso presenta *Feudalismo*, la storia d'un povero pastore – nell'interpretazione di Grasso –, la cui promessa sposa viene insidiata dal signorotto del paese. Gelosia, tormento, sospetti, come da copione, fino alla scena finale. Il signorotto si sta facendo radere sulla piazza del paese, quando vede arrivare il pastore, con gli occhi fiammeggianti. Si alza, invoca la protezione dei carabinieri, temendo il peggio. Che inesorabilmente arriva: il pastore «restò un momento cogitabondo, traversò volando la scena del nostro teatro cittadino, calò ringhioso addosso a Giovanni [il signorotto] e lo morse alla gola, succhiando torvo il sangue dalla ferita. Giovanni stramazzone, e il sipario, scendendo con minaccioso silenzio, ci nascose l'ucciso e l'uccisore».

Oltre questa sulla scena, ci fu un'altra storia, in platea. Ad assistere allo spettacolo, insieme ad Isaak ci sono l'usuraio Kolja Schwarz – presso

il quale Isaak ha impegnato l'orologio del padre –, e la scialba consorte, anonima nel racconto e, fino a quel momento, senza voce nella vita. Quando cala il sipario, incredula tra le lacrime lei stessa si sente dire: «Disgraziato! Adesso hai visto cos'è l'amore ...». È l'annuncio. Sulla strada di casa, il compimento: «mi venga un colpo se non restituisci subito l'orologio a questo ragazzo!»⁴. Mai avrebbe immaginato d'arrivare a tanto. E Kolja, che mai ha immaginato di vedere sua moglie arrivare a tanto, incredibilmente obbedisce.

È il lascito di Babel' su Giovanni Grasso: un attore che vola da un capo all'altro della scena piombando inesorabile addosso al rivale; e uno spettatore che all'improvviso scopre la dignità dell'esistenza. Non genericamente un “miracolo della tecnica”. Come abbiamo proposto di distinguere: un *prodigio* fatto di tecnica, e un *miracolo* provocato dalla tecnica. Con in più una domanda: provocato come?

Stesso anno 1908, stesso spettacolo *Feudalismo*. Tra gli spettatori che a Pietroburgo assistono alla recita di Giovanni Grasso c'è Vsevolod Mejerchol'd. Cosa vide? Non aveva impegnato orologi né era in compagnia d'un usuraio con moglie al seguito, la risposta sembra immediata e univoca. Mejerchol'd vide il “prodigio della tecnica”.

Nel darne conto a posteriori, dirà che «sulla scena [Giovanni Grasso] produceva l'impressione di un temperamento selvaggio, scatenato, ma io, avendolo osservato bene, sapevo che era soprattutto un notevole tecnico. Se non avesse avuto a disposizione la sua tecnica, sarebbe diventato pazzo alla fine di ogni spettacolo»⁵. E l'allora segretario Valerij Bebutov, aggiungendo del suo alla già eloquente sobrietà del maestro, dice di ricordare in dettaglio: «Con il suo sguardo limpido di maestro, Mejerchol'd vide immediatamente l'essenza di quella tecnica. – “È una tecnica intelligente, disse. Ci sono tre passaggi: il primo è preparazione (quello che così è chiamato nel balletto), il secondo è il salto stesso, e il terzo è l'appoggio,

⁴ Babel' è nato nel 1894, alla data dello spettacolo di Odessa aveva dunque quattordici anni. Per le citazioni, nell'edizione che ho consultato – Isaak Babel', *Di Grasso*, in Id., *I racconti*, Milano, Mondadori, 1962 – cfr. nell'ordine p. 366 e pp. 367-68. Ho emendato la traduzione sostituendo “addosso” a “sulle spalle” come punto d'atterraggio del volo di Grasso. Su questo dettaglio, nient'affatto trascurabile, i testimoni non sono concordi. Ma definitiva è la parola dello stesso Mejerchol'd, che intitola a Grasso l'étude del “salto sul petto”, in una serie in cui compare anche l'alternativo “salto sulle spalle”.

⁵ Cfr. Vsevolod Meyerhold, *Meyerhold parle*, in Id., *Écrits sur le théâtre*, 4 voll., trad. e cura di Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité - L'Age d'Homme, Lausanne 1973-1992, vol. IV, p. 357.

l'*hand balance* (come nel balletto)»⁶. Del resto, cos'altro avrebbe dovuto vedere il futuro inventore della biomeccanica, se non i presupposti e le implicazioni tecniche presenti nel salto di Grasso, al quale addirittura intollererà uno dei suoi *études*?

Con due riserve, però: o meglio, una riserva e un corollario al seguito.

Salti del corpo, salti nel corpo

La riserva è che per Mejerchol'd la biomeccanica non aveva nulla di tecnicamente prodigioso. Era un dono di natura: un dono *fatto di natura* piuttosto che fatto di tecnica. I tanto conclamati quarantaquattro principi – la cui formulazione comunque è a firma d'un collaboratore – si riducono, nella pratica e nei comandamenti d'autore, al solo principio di totalità per cui, com'è arcinoto, se si muove la punta del naso si muove tutto il corpo. Gli altri quarantatré più o meno direttamente ne derivano. E l'indicazione pedagogica dell'allievo-maestro Ejzenštejn, ormai votato al cinema, lo conferma quasi per paradosso. Per apprendere la biomeccanica, dirà, si deve provare e riprovare finché capiti, se capita, che la punta del naso si muove insieme a tutto il corpo⁷. Dopo aver rivelato il suo dono, la natura farà anche il suo corso.

Come corollario: tanto poco era interessato alla tecnica, Mejerchol'd, quanto invece lo interessava il miracolo che la biomeccanica poteva provocare: la trasformazione neuro-muscolare – e di conseguenza anche interiore – dello spettatore. Un fenomeno che, con Grotowski, è divenuto noto sotto il nome di induzione. Quando la biomeccanica sarà diventata contemporanea e corresponsabile della rivoluzione, come primo viatico al suo ruolo nella “qualificazione della vita”, Mejerchol'd scriverà, che

il nuovo spettatore di oggi (con il che intendo il proletariato) è il più capace, a mio avviso, di liberarsi dall'ipnosi dell'illusione e, a condizione precisamente di sapere che davanti a lui si sta recitando, coscientemente entrerà nella recitazione perché è attraverso la recitazione che vorrà porsi come co-agente e come

⁶ Cfr. Sergei Tcherkasski, *Twofaced Giovanni Grasso and his Great Spectators or what Stanislavsky, Meyerhold and Strasberg Actually Stole from the Sicilian Actor*, in Id., *The Italian Method of La Drammatica. Its Legacy and Reception*, Milano, Mimesis, 2015, pp. 115-116.

⁷ Si tratta di una conferenza dibattito di Ejzenštejn, nel marzo 1935, di fronte agli allievi del GIK (Istituto di Stato Cinematografico), che concludeva un loro stage pratico di biomeccanica. Cfr. il mio *Mejerchol'd, biomeccanica, biomeccaniche*, cit., pp. 177-179.

creatore di una nuova essenza. Perché per lui in persona (come per l'uomo nuovo già rigenerato dal comunismo), ogni essenza teatrale non è che un pretesto per proclamare, di volta in volta, e grazie all'eccitabilità dei riflessi, *la gioia d'una nuova esistenza*⁸.

Gonfiando le parole, l'empito rivoluzionario mette in ombra l'istanza scientifica di quel nuovo spettatore che, grazie al rifiuto dell'ipnosi dell'illusione e all'eccitabilità dei riflessi, diventa "co-agente" dell'attore in recitazione biomeccanica. Del resto, Mejerchol'd tanto era prodigo nel porre questioni quanto poi era avaro di risposte: come gli rimproverava l'allievo Ejzenštejn, premurandosi lui – con la sua competenza teorico-scientifica – di fornire le necessarie spiegazioni. A stretto ridosso con il viatico di Mejerchol'd, scriverà:

Solo un movimento espressivo costruito su una base organica corretta è in grado di suscitare questa emozione nello spettatore, il quale, automaticamente, riproduce in forma più debole l'intero sistema dei movimenti degli attori: come risultato dei movimenti effettuati, le embrionali tensioni muscolari si convertono per lo spettatore nell'emozione richiesta⁹.

Il salto di Grasso era "costruito su una base organica corretta", come ben aveva visto Mejerchol'd. La signora Schwarz non aveva fatto altro che "riprodu[re la dinamica] in forma più debole", sperimentando automaticamente nel proprio organismo l'"emozione richiesta". C'era la risposta al "come?" lasciato in eredità dalla testimonianza di Babel'. Il miracolo era stato provocato per induzione biomeccanica dall'azione di Grasso.

Ma questa risposta apriva di fatto a un'altra domanda, o due addirittura. Sia pure che le embrionali tensioni muscolari dello spettatore riproducono in forma più debole l'azione dell'attore, perché l'effetto è un'emozione e, per di più, l'"emozione richiesta"? Originato da un ben preciso sistema di movimenti – *del corpo* dell'attore e, per induzione, *nel corpo*

⁸ La cit. è tratta da Vsevolod Meyerhold, *Critique du livre d'A. Tairov "Carnets d'un metteur en scène"*, in Id., *Écrits*, cit., vol. II, p. 124. La recensione a Tairov, scritta tra il '21 e il '22, è il primo intervento di Mejerchol'd sulla biomeccanica, nel quale l'autore riteneva che ci fosse tutto l'essenziale sull'argomento.

⁹ Cfr. Sergej M. Ejzenštejn (in collaborazione con Sergej M. Tret'jakov), *Il movimento espressivo*, in Sergej M. Ejzenštejn, *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1998, p. 211. Il testo, inedito e incompiuto, è del 1923. In esso Ejzenštejn sviluppava, da un lato, le sue posizioni espresse nel *Montaggio delle attrazioni* e, dall'altro, le implicazioni teoriche e pratiche della biomeccanica di Mejerchol'd (cfr. *infra*).

dello spettatore –, l'effetto risultante a Odessa era stato un corrispondente e altrettanto preciso “moto dell'anima”. Come per metafora – cioè per aderenza alla realtà materiale – vengono chiamati sentimenti ed emozioni.

Sulla materialità della metafora si dovrà cercare la risposta alle nuove domande del miracolo della signora Schwarz.

Metafora e attrazioni

L'8 maggio 1923, dopo una serie di prove dalla fine di aprile, debuttava al teatro del Proletkul't di Mosca *Anche il più saggio ci casca*, da Ostrovskij, più noto sotto il titolo abbreviato de *Il saggio*. Ebbe successo, contrastato, discusso, ma successo comunque. Restò in repertorio fino ad inizio estate del 1925, con più di sessanta repliche.

Era il primo spettacolo integralmente di Ejzenštejn, quello precedente – *Il messicano* – condivideva la firma con i compagni di Proletkul't Valentin Smyšliaev e Boris Arvatov¹⁰. In più, alla fine del '22, c'era stato il distacco da Mejerchol'd: la moglie del quale, Zinaida Rajch, gli aveva scritto che «quando l'allievo non è più semplicemente pari al suo maestro, ma superiore, allora è meglio che l'allievo lo lasci»¹¹. Complessivamente, quello che si dice una svolta.

Il saggio fu una pietra miliare nella pratica artistica di Ejzenštejn, come lo fu nella teoresi *Il montaggio delle attrazioni*, programma di sala dello spettacolo nel pieno duplice senso dell'espressione: “di sala” in quanto riferito allo spettacolo materialmente in sala, e “programma” per il progetto artistico che illustrava, e che proiettava nel futuro. È un testo

¹⁰ In particolare per la teatrografia di Ejzenštejn, cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *Quaderni teatrali e piani di regia (1919-1925)*, a cura di Ornella Calvarese e Vladislav Ivanov, Sovveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2004, con gli importanti contributi della Calvarese in *Introduzione* e di Montani in *Postfazione. In cammino verso il montaggio*.

¹¹ Citato in Alma Law, Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor Training in Revolutionary Russia*, Jefferson - London, Mc Farland & Company, 1966, p. 80. Non credo che la Rajch credesse alle proprie parole, e di sicuro non ci credeva il destinatario della lettera. Il distacco fu solo di ordine professionale, per il resto Ejzenštejn continuò a professare per Mejerchol'd un'autentica venerazione. Scrive di non aver mai «amato, adorato nessuno quanto il mio maestro [...]. E finché sarò vecchio mi riterro indegno di baciare la terra su cui camminava [...]. Non si può vivere senza amare, senza adorare, senza appassionarsi e senza inchinarsi dinanzi a qualcuno. Era un uomo straordinario» (Sergej M. Ejzenštejn, *Visse, scrisso* [sic!], *amo. Memorie*, Roma, Editori riuniti, 1990, p. 22).

stringato, perentorio nelle affermazioni, enunciate come le tavole d'una nuova legge del teatro, senza alcun onere di dimostrazione.

Primo comandamento è la differenza tra *attrazione* e *numero* (o *trick*). Il numero è fine a se stesso, assoluto, si propone solo di stupire lo spettatore, laddove l'attrazione punta a "modellarlo". Attraverso una serie di scosse, il cui effetto sensoriale e psicologico va inteso nel senso della realtà immediata – come nel Grand Guignol –, lo spettatore deve essere condotto a «ricepire il lato ideale e la finale conclusione ideologica dello spettacolo»¹². Consiste in questo l'*efficienza* del teatro, ovvero la sua missione politico-rivoluzionaria che lo oppone al teatro borghese.

Quel lapidario, messianico testo del '23 acquistò immediatamente per Ejzenštejn lo statuto d'un mito di fondazione. Come la grassa donna delle pulizie fiamminga o l'incontro tra Nemirovič e Stanislavskij, sui quali all'inizio abbiamo esemplificato la pratica del ripensare. Ejzenštejn continuò incessantemente a "ruminare" il programma di sala del *Saggio*¹³. L'attrazione, che presuppone il numero ma solo per trascenderlo in termini di efficienza sullo spettatore, continuò a riproporglisi come una chiave di volta anche quando il teatro, dopo l'esordio cinematografico di *Sciopero*, non era più che un ricordo.

Eppure, nei ricorrenti affondi di memoria, Ejzenštejn non parla di attrazione, o vi accenna solo per via implicita e indiretta. A chiare lettere, e con insistenza, parla di metafora. In un brano sul *Ritmo*, ad esempio, tra il 1935 e il 1937, scrive:

Se ripensiamo [...] alla mia prima completa e autonoma messa in scena – *Anche il più saggio ci casca* (1922-1923) – ci accorgeremo [...] del principio per cui ogni prestazione dell'attore doveva andare oltre i propri limiti. Lo "stupore" dell'attore, per esempio, non doveva limitarsi al fatto che "aveva indietreggiato". Aver indietreggiato non era sufficiente; ci voleva ancora un salto mortale all'indietro.

¹² Cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, in Id. *Il montaggio*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1986, p. 220. Scritto nel maggio del 1923, il testo uscì subito dopo nella rivista «Lef», n. 3, 1923.

¹³ La pratica del ripensare richiama quella che, in ambito gesuitico ma non solo, era la *ruminatio texti*, con i suoi otto momenti: dalla *lectio* della superficie, sempre più in profondità – passando per la *meditatio*, la *contemplatio* e la *discretio* – fino all'*actio*. È solo una suggestione, ma l'attenzione che Ejzenštejn dedica agli Esercizi spirituali ignaziani lascia supporre che la *ruminatio texti* non gli fosse sconosciuta. In ogni caso, come si vedrà, la applicò al suo *Montaggio delle attrazioni*.

A dettare la trasposizione scenica non era il sentimento di stupore, era la sua metafora fisica di “arretrare”, fino al limite acrobatico del salto mortale, in quello spettacolo-programma del 1923. Lo stupore si trasformava immediatamente nell’azione fisica di indietreggiare violentemente, a prescindere da ogni convenzione espressiva e, quel che più importa, da qualsiasi implicazione “interiore” alla Stanislavskij. Conclude infine Ejzenštejn:

Ma *il livello* d’intensità [nella traduzione scenica della metafora] produce effetti diversi. Un’insufficiente applicazione riduce la costruzione a un informe naturalismo, l’incarnazione meccanicamente *letterale* è responsabile, invece, di un effetto comico-grottesco¹⁴.

Dove il riconoscimento dei discutibili effetti circensi nel *Saggio* non vanifica però la necessità del passaggio per la metafora, né il rifiuto d’una sua “insufficiente applicazione”. Per chiarire: se indietreggiare si limita ad un repentino lieve arretramento della nuca, ad occhi sbarrati per trascinarsi muscolare, pur nella corretta direzione di moto il risultato è la ben nota espressione scenica, in cui ogni spettatore riconosce la meraviglia, senza nessun rischio d’arrivare a provarla in prima persona.

Digressione: sull’unità del metodo

L’efficacia del passaggio per la metafora si gioca tra l’estremismo del salto mortale e l’“informe naturalismo” d’un viso stupito secondo cliché. L’acrobazia non è richiesta in quanto tale. Non c’è il rifiuto preconcepito dell’espressione verosimile: ma le si chiede però di avere la stessa spina dorsale, la stessa necessità organica del salto mortale all’indietro. Come dimostra la scena dell’arresto di Vautrin, nella quale il metodo – così afferma Ejzenštejn, dopo averlo illustrato solo mediante le attrazioni circensi del *Saggio* – rivela la sua «completa unità»¹⁵.

S’era trattato di trovare la disposizione spaziale dei personaggi nella scena da *Papà Goriot* in cui Vautrin viene smascherato e, senza più la parrucca dell’alter ego, si rivela per il galeotto evaso Jacques Collin. Vengono passate in rassegna le proposte degli allievi, e si tratta quasi sempre

¹⁴ Cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *Il ritmo*, in Id. *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1985; le cit. sono alle pp. 286-287.

¹⁵ *Ivi*, p. 287.

di soluzioni brillanti, originali, piene d'inventiva. In una era addirittura previsto che, all'irrompere della polizia, Vautrin saltasse furiosamente sopra un tavolo, come su un podio da cui arringare la folla. Non poteva non piacere all'inventore delle attrazioni.

Ma Ejzenštejn non cercava ingegnose soluzioni d'autore. Al contrario, cercava la soluzione – singolare, unica – senza autore. Non dettata dall'estro creativo, ma solo dalla necessità compositiva. Chi è il doppio Vautrin nel momento del passaggio dall'una all'altra identità? Era il più ricco e rispettato tra i pensionanti di Madame Vauquer, ed ecco che all'improvviso ne è diventato un corpo estraneo. Come tale, deve essere “*espulso dal circolo delle persone perbene*”, dove le parole e il corsivo che le evidenzia sono di Ejzenštejn.

Necessitata dalla sua metafora, la scena non potrà che manifestarsi in un circolo intorno a Vautrin che, a seguito dell'espulsione del centro, si scompone in frammenti sparsi: ogni sedicente persona perbene faccia a faccia con quel suo specchio di verità che è l'ex galeotto Collin.

Insomma – conclude Ejzenštejn – se osserviamo attentamente il disegno psicologico e drammatico dell'azione [lo smascheramento e l'arresto di Vautrin], troviamo che si esprime proprio con queste stesse parole [l'espulsione dal circolo delle persone perbene]. La differenza sta solo nel fatto che le parole vi figurano non in senso letterale, ma in senso traslato (metaforico) [...]. Il processo della messa in forma scenica è risultato dunque consistere in ciò: che il significato del contenuto psicologico della scena, tradotto nella messa in scena, torna indietro dal senso traslato a un senso non traslato, primario, originario¹⁶.

La messa in forma scenica è passata comunque per la metafora, senza l'imperativo di uscirne in forma acrobatica. E però, pur senza salti mortali, l'applicazione del metodo non è stata insufficiente. Nella sua forma realistica ma necessaria, l'espulsione di Vautrin dal circolo delle persone perbene non è caduta nell'“informe naturalismo”. In questo radicamento nella necessità organica, al di là della forma, consiste la “completa unità del metodo”.

Quale emozione, dunque? Il criterio del passaggio per la metafora consente di riformulare la situazione di Odessa, passando da una prospettiva neuro-muscolare ad una prospettiva di ordine emotivo. Esasperato

¹⁶ Cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *L'arresto di Vautrin*, in Id., *Teoria generale del montaggio*, cit., pp. 19-27; la cit. è a pp. 22-23.

dalla prepotenza del signorotto, il pastore vuole rivoltarglisi contro. Questa è l'emozione che lo anima, la rivolta. In un'immagine traslata di lotta, è come se da "schiena a terra" volesse passare a "ginocchia sul petto" dell'avversario. Acrobaticamente, *saltargli sul petto*.

Nella messa in forma scenica, l'attore Grasso "torn[ò] indietro dal senso traslato a un senso non traslato, primario, originario", parole di Ejzenštejn, come l'abbiamo visto "ripensare". Volò attraverso il palco e saltò sul petto del rivale. Materialmente: *fuor di metafora*. Dal canto suo, la signora Schwarz, grazie alle embrionali tensioni muscolari indotte dall'azione di Grasso, saltò anche lei addosso al nemico, ma *dentro metafora*. Emotivamente, gli si rivoltò contro.

È un processo rigorosamente speculare. Il sentimento di rivolta che per l'attore ne è all'origine, per lo spettatore ne diventa la conclusione. Il salto sul petto che per l'attore è l'effetto motorio dell'emozione, incorporato in forma più debole diventa per lo spettatore la causa motrice dell'emozione richiesta.

Tutto quadra, tutto torna. Ma, come nelle precedenti tornate, a prezzo d'una nuova domanda. Perché quella e non un'altra metafora della rivolta? Cosa garantisce, in generale, che il rapporto tra la metafora e l'emozione non sia casuale o, quanto meno, arbitrario?

Il calore delle parole

Al suo mito di fondazione Ejzenštejn era tornato, per approfondire il rapporto tra numero e attrazione. Il salto mortale all'indietro in sé è un numero. Se materializza a livello acrobatico la metafora dello stupore, diventa un'attrazione. Ovvero, si può proporre come attrazione: a parità di forma, è difficile distinguere. Abilitato a farlo è solo lo spettatore che, in una concezione basata sull'efficienza, «è posto nella condizione di materiale fondamentale del teatro»¹⁷. Se davanti alla performance dell'attore lo spettatore sperimenta l'emozione dello stupore, è un'attrazione, in caso contrario no. Affinché questo si verifichi, non basta però che lo stupore sia stato all'origine del salto, occorre che ne sia stato la sola origine legittima: come se tra l'emozione dello stupore e la sua metafora fisica del soprassalto all'indietro esistesse un legame naturale, organico. Necessario.

¹⁷ Sergej M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, cit., p. 220.

Ejzenštejn tornò a ripensare al suo programma di sala del '23. Nel *Post scriptum a La struttura del film* scrive:

Nella formula iniziale [quella nel *Montaggio delle attrazioni*] già esistevano due tesi fondamentali, specifiche e caratteristiche del mio futuro programma di attività e dei miei metodi di esecuzione: *un massimo di passione come punto di partenza, e una rottura delle dimensioni abituali come metodo per rappresentarla.*

Al di là della “rottura delle dimensioni [rappresentative] abituali”, dove si esprime quasi come un esorcismo preventivo il rifiuto dell’informe naturalismo, l’essenziale della dichiarazione di Ejzenštejn sta in quel “massimo di passione come punto di partenza”. Che la passione sia al punto di partenza era già un dato acquisito – Grasso salta in quanto è sollecitato dal desiderio di rivolta –, qui si specifica che, per assolvere al suo compito, la passione deve essere portata al massimo. Attraverso – come icasticamente conclude Ejzenštejn – un progressivo «aumento di temperatura»¹⁸.

C’è qui una radicale concezione del rapporto tra la forma linguistica delle parole e la loro sostanza dinamica: diciamo tra le *parole in lingua* e le *parole in azione*. In ogni parola, secondo Ejzenštejn, è racchiuso uno specifico e necessario “programma d’azione”, che si lascia formulare ultimamente solo quando la passione che ne è il contenuto emotivo venga portata al massimo. L’aumento di temperatura disperde via via – come per evaporazione frazionata – le formulazioni tiepide, comprese in dimensioni rappresentative abituali.

È un autentico corpo a corpo. Nell’incalzare di sinonimi, parasinonimi, equivalenti, etimologie alla Isidoro e parafrasi sulla parola di grado zero, la passione che ne è denotata si surriscalda: fino ad un massimo di temperatura in cui ritrova – o, si deve dire, secerne, “sputa fuori” – la sua “parola in azione”. Mai come in questa pratica, l’espressione “giocare con le parole” rivendica il senso profondo di “giocare con le passioni” e, in definitiva, con le proprie passioni, dato che solo se appartengono a chi le mette in gioco possono essere sentite al massimo¹⁹.

¹⁸ Cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, a cura di Paolo Gobetti, Torino, Einaudi, 1964; le due cit. sono entrambe a p. 154. Si tratta di un brano del 1939.

¹⁹ Cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *Il ritorno del soldato dal fronte*, in Id., *La regia*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1989. Solo due citazioni per dar conto della suggestione e della coerenza della “teoria” di Ejzenštejn. Afferma: «Traduciamo da un linguaggio all’altro. Dal linguaggio delle parole a quello dei movimenti. E anche questo

Ne dà conto in questi termini, Ejzenštejn, in una lezione del corso di regia tenuto nel 1933-1934, che ha alla base questo semplice segmento narrativo: «*Un soldato torna dal fronte. Scopre che durante la sua assenza la moglie ha avuto un figlio da un altro. La lascia*». Nella scena in esame, il soldato ha scoperto la verità, grazie a una camicia da lattante che l'improvvida moglie non ha occultato a dovere.

Dobbiamo aspettarci uno scandalo tremendo. L'esplosione di ciò che la donna aveva tenuto intenzionalmente nascosto, di ciò da cui aveva con tanto accanimento allontanato il marito per guadagnarsi anche un solo momento di quiete, che le consentisse di riflettere e di trovare un modo per prepararlo gradualmente alla terribile notizia e per potergli raccontare tutto. Occorre quindi cercare lo stato d'animo della donna nel momento della massima tensione, in quell'attesa terribile che, ecco, precede lo scoppio dello scandalo.

Come la faremo sedere?

Rattrappita, propone un allievo.

Rattrappita. È il grado zero della passione, per il tramite del suo effetto sul modo di sedere della donna. Comincia il corpo a corpo. In corsivo, le voci degli allievi.

Secondo voi, sarà proprio rattrappita? Per la verità, non è che si aspetti un colpo, nel qual caso sarebbe naturale contrarre il corpo. Si tratta solo, a questo punto, della sensazione che, in generale, sta per succedere qualcosa. Come siederà?

In modo instabile.

Che significa, qui, instabile? Quale sarà la sua posizione?

Siederà in un atteggiamento d'attesa.

D'accordo. Ma che razza di "atteggiamento d'attesa"? Tutte queste sono parole che derivano solo dalla vostra incapacità di sentire fino in fondo la scena. Quando mi rallegrate con risposte come: "dev'essere espressivo e dinamico", sappiate che queste risposte non valgono un fico secco. Che non servono proprio a niente. Bisogna sentire la scena sotto il profilo del gioco che vi si svolgerà. Altrimenti non riuscirete a inventare nulla di adatto.

è possibile solo perché in un lontano passato, in una determinata fase del nostro sviluppo, il linguaggio e il gesto coincidevano in un'unica azione silenziosa fatta di spostamenti motorii» (p. 202). O ancora: «Abbiamo già detto che l'immagine-designazione verbale offre sempre una chiave fondamentale per la rappresentazione del movimento. Quando dite che "in lui ribolle lo sdegno", avete già un programma di azione e di comportamenti molto preciso» (p. 213).

A me pare che dovrà sedere con la testa leggermente girata.

Questi sono dettagli. Datemi il quadro generale, il senso generale.

Dovrà sedere in posa d'attesa, e lo spettatore deve sentire che lei si aspetta un colpo...

Ancora chiacchiere... Vi chiedo: come deve sedere? Qualcuno aveva proposto che sedesse rattrappita.

No, così non va bene.

Grazie anche solo per questo. Vedete che un qualche elemento di senso, quand'anche di ordine negativo, già emerge.

È tutta tesa, pronta a balzare in piedi.

Ecco! È pronta a saltare in piedi. Abbiamo, quindi, un certo tipo determinato di tensione. A che cosa la possiamo paragonare? Dove avete visto una tensione simile?

In un cane da punta.

Sì. Proprio così. Quando è tutto proteso in avanti, teso al massimo.

La donna qui è raccolta in sé non nel senso della contrazione, ma nel senso della tensione verso un unico scopo: cogliere un segnale. Non siede contratta come chi si aspetta un colpo da un momento all'altro, ma è tutta orecchie, tesa al massimo verso quello che sta per succedere.

È in uno stato di ansietà e di tensione massima. Deve sedere come “in stato di punta”²⁰.

Finalmente!

La donna seduta in stato di punta risponde alla stessa logica del soprassalto all'indietro per la meraviglia; o di Vautrin espulso dal circolo in cui le persone perbene l'hanno accerchiato senza lascargli via di scampo. Al massimo. Com'era “al colmo” lo stupore. E com'è al culmine l'exasperazione del pastore che, in un moto estremo di rivolta, salta sul petto del rivale.

²⁰ Ejzenštejn, *Il ritorno del soldato*, cit., pp. 215-16. Il ruolo della “regola della conversione o della trasformazione”, che consente – ma meglio sarebbe dire: impone – di trasformare la situazione drammatica nel testo nel suo implicito equivalente spaziale e motorio nella scena, è messo esemplarmente in luce da Pietro Montani, nella sua *Introduzione a La regina*, cit., in part. pp. XVII-XXIII.

OLTRE IL MIRACOLO DELLA SIGNORA SCHWARZ

Prima ancora di distinguere se fatto di o provocato dalla tecnica, cos'è un miracolo se non un fatto che chiede d'essere spiegato?, dato che per come si presenta appare inspiegabile. Nel tornare al mito di Giovanni Grasso a Odessa nel 1908, ho deciso allora di trattarlo per come appariva, prendendo atto di tutte le sue richieste di spiegazione. Un miracolo, provocato come? E perché un'emozione, come effetto dell'induzione biomeccanica? E perché, infine, proprio quella e non un'altra emozione?

I fatti da chiamare a testimoni erano noti, solo che nei ripensamenti precedenti li avevo interrogati in superficie, senza sapere in anticipo cosa cercare, sotto. Ho cambiato registro, e tutte le domande hanno trovato risposta. Fino all'ultima, decisiva: dove la legge del teatro – vecchie o nuove che ne siano le tavole – trova fondamento nella legge della vita. Nella vita, quando una passione è al massimo non lascia scelta, si fa tutto e solo quello che essa comanda di fare. Nella scena la passione è finta. Ma, come nella vita, dev'essere portata al massimo, affinché l'azione che la esprime sia il suo connaturato “programma d'azione” e nient'altro. Unico e necessario. Senza spazio per l'arbitrio o il caso.

E senza obbligo d'acrobazie: come ha dimostrato Vautrin, di fronte uno per uno ai membri del circolo dal quale è stato espulso; e, definitivamente, quel cane da punta che conclude il gioco di parole al calor rosso con la rattrappita moglie del soldato.

L'attore e l'acrobata

Adesso che tutto è stato spiegato, il miracolo della signora Schwarz resta come un fatto straordinario senza più domande. E con il desiderio di vederlo accadere ancora, al di là di voli prodigiosi e intrepide conversioni. È un nuovo tema di ripensamento che si presenta. Un teatro delle attrazioni, oltre l'estremismo rappresentativo del *Montaggio delle attrazioni*.

E infatti, al netto da ipoteche circensi e missioni rivoluzionarie, l'opposizione tra numero e attrazione – primo comandamento della nuova legge del *Saggio* – non esprime altro che la differenza tra la partitura dell'attore in quanto mera performance fisica e in quanto contenitore veicolo di passione. Da preciso impegno programmatico qual era a miracolo spiegato, la proiezione acrobatica rimane solo come richiamo al principio del “massimo di passione”. Come dire che, senza eseguire il salto, l'attore al colmo della meraviglia deve comunque sentirsi come se lo stesse eseguendo.

«Non voglio dire – precisa Ejzenštejn – che dovete necessariamente [saper fare il salto]. Voglio dire che voi dovete possedere il *sentimento motorio* del salto, avvertire il senso della sua esecuzione»²¹. Parlava ai registi, tanto più vale, quello che dice, per l'attore. Se l'attore non possiede il sentimento motorio del salto, lo stupore si raffredda, e la relativa partitura cade in un "informe naturalismo".

Con il che s'arriva finalmente al punto. Direttamente per competenza atletica o indirettamente per sentimento motorio, l'attore deve essere un acrobata. Da Stanislavskij a Mejerchol'd ad Artaud, è un imperativo che traversa la rivoluzione teatrale del Novecento, e che s'impone con l'evidenza d'uno scandalo nel confronto – anche in tempo reale – con il grande attore di matrice ottocentesca.

Se deve materialmente eseguire salti mortali, la scuola dell'attore è il *luogo* del circo, o altri consimili; se gli basta svilupparne il sentimento motorio la scuola si dilata all'*ambiente* del teatro basso. Ambiente, in senso ecologico: che non coincide con nessuno dei luoghi in cui può stare, e che li assimila tutti. Teatro basso è un modo di vita nella geografia dei teatri, come la savana lo è nella geografia dei territori. È un ambiente. Anche teatro alto è un ambiente. A prescindere da balletto opera prosa, o circo varietà avanspettacolo che, da una parte o dall'altra, ne sono i luoghi.

Che la sua scuola sia il circo o la famiglia d'arte, l'attore-acrobata è una creatura del teatro basso. La tradizione dei comici – è stato notato a proposito niente meno che della Duse – «deve essere ricercata sempre in fondo [nei teatri] in basso». E nella capacità di tornare ad attingere dall'originaria matrice bassa, «domandone» gli effetti per farli migrare nel teatro alto: in un tale processo in cui basso e alto si nutrono e si motivano a vicenda, risiede il fascino conturbante del grande attore²².

Teatro basso e teatro alto sono ambienti distinti, che non vuol proprio dire separati. Anche questo si poteva leggere sotto la superficie del *Montaggio delle attrazioni*.

²¹ Sergej M. Ejzenštejn, *Introduzione*, in Id., *La regia*, cit., p. 15.

²² Sulla dialettica attore acrobata, e sull'attore-acrobata che ne risulta, cfr. il mio *L'attore che vola*, cit., in part. pp. 133-158. Sulla componente "acrobatica" del grande attore, cfr. Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008, in part. i capp. II e III. La cit. è a p. 117, alla fine di un paragrafo intitolato appunto *Tradizione "alta" e tradizione "bassa"*.

Teatro duale

Si parla di teatro al singolare, salvo poi doverosamente diversificare: teatri, al plurale. Ma il numero del sostantivo teatro è il duale. In essenza, quello che diciamo teatro al singolare è sempre stato l'unione di due emisferi, quali che siano le parole opposte – professionismo/amatorialità, figli d'arte/dilettanti, famiglie/compagnie – usate per declinarli²³.

«L'autentico fondamento dell'efficienza dello spettacolo non è la “rivelazione del disegno del drammaturgo” o “la giusta interpretazione dell'autore” o “il fedele rispecchiamento dell'epoca” ecc., ma solo l'attrazione e il sistema delle attrazioni»²⁴. Sulla fanfara d'un tanto bellicoso proclama, sembra che Ejzenštejn voglia contestare alla radice ogni rapporto tra i due ambienti del teatro.

Ci voleva il clima operoso e concreto delle prove per farglielo smentire.

Se anticamente (nel Medioevo) – è un allievo che ricorda e commenta una prova del *Saggio* – il dialogo, la danza, il canto, l'acrobatica, le dimostrazioni di forza, animali esotici e in generale qualsiasi cosa fuori dell'ordinario costituivano un tutto unico teatrale (il “teatro dei ciarlatani”, la “Commedia dell'arte”), in seguito il teatro esplose. Dramma, balletto, opera (le arti elevate), circo, farsa, baraccone e spettacoli di animali (le arti minori) si separarono. Nel suo primo spettacolo, Ejzenštejn si propose di sintetizzare gli elementi del teatro alto e di quello basso. Programmò di mobilitare tutti gli aspetti di varie forme di spettacolo al fine di modellare lo spettatore contemporaneo²⁵.

Aveva cominciato da puparo, Giovanni Grasso, portando nel proprio corpo il salto dei paladini in duello; poi l'aveva liberato – quel salto – volando come personaggio da un capo all'altro della scena. Infine, con la voce anonima del protagonista d'un mito di fondazione, diceva che non è necessario saltare, purché si abbia nel corpo il “sentimento motorio”

²³ Sui due emisferi del teatro – nelle varie declinazioni in sede storica e teorica – nonché sul termine stesso “amatorialità”, cfr. Ferdinando Taviani, *Amatorialità. Rflessioni a partire dal “Dilemma” di Osanai Kaoru: teatro eurasiatico, teatrologia comparata e l'emisfero amatoriale*, «Teatro e Storia», n. 26, 2005.

²⁴ Sergej M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, cit., p. 222.

²⁵ Citato in Alma Law, Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, cit., p. 170.

del salto. Nelle parole d'un maestro russo che di sicuro non l'aveva visto saltare, era il suo messaggio definitivo: dall'origine.

Il "sogno" di passioni che si esprimano naturalmente come attrazioni – dirà quel maestro, ricordando i furori giovanili del *Saggio* – «era legato al teatro drammatico [...] al teatro *serio!*»²⁶. Non era stato un sogno allora, era già ripensamento.

Era ripensamento adesso: che, dopo aver fatto luce sul miracolo della signora Schwarz, chiedeva a quel miracolo di fare luce lui sulla convivenza di basso e alto, emozioni sottili e azioni estroverse, vibrazioni dell'animo e acrobazie del corpo. Alto e basso insieme, compresi l'uno nell'altro, secondo quella che è l'intima natura duale del teatro.

²⁶ Sergej M. Ejzenštejn, *Post scriptum*, in Id., *La struttura del film*, cit., p. 154.

MATERIALI (1)

Valerij M. Bebutov
Mejerchol'd spettatore
 1967¹

Il regista Valerij Michajlovič Bebutov (1885-1961) fu un importante collaboratore di Vsevolod È. Mejerchol'd, con il quale codiresse il Teatr RSFSR I°, fondato da Mejerchol'd a Mosca nel 1920, una volta proclamato l'Ottobre teatrale. In co-regia, i due allestirono fra gli altri anche lo spettacolo inaugurale del teatro, Le albe, di Émile Verhaeren, e nel 1921 Mistero buffo, di Vladimir V. Majakovskij. Nel testo che presentiamo, dopo aver riferito una riflessione di Mejerchol'd sul rapporto fra attore e personaggio nella prospettiva di Mamont Dal'skij, Bebutov racconta quel che lo stesso Mejerchol'd aveva detto riguardo a un'azione scenica compiuta da Giovanni Grasso sul finire di un dramma a cui entrambi i registi avevano assistito (potrebbe trattarsi di Feudalismo, di Malia o di La zolfara): come pure nell'étude che avrebbe intitolato appunto Di Grasso, Mejerchol'd parla dell'impressione che l'attore gli aveva suscitato – un'impressione netta come un giudizio. Nella "mossa" di Grasso rileva una sequenza attuata consapevolmente e l'articolazione, tecnicamente inequivocabile, sottesa a tale azione.

Ricordando Mejerchol'd come spettatore della Duse, ho notato quella forza dell'impressione spontanea a cui si è dedicato con tutta l'anima alla vista della vera grande arte.

In questa capacità di percezione della spontaneità, Mejerchol'd assomigliava molto al suo maestro K. S. Stanislavskij, che con grande entusiasmo da spettatore ingenuo guardava gli eminenti artisti delle diverse scuole e le tendenze nell'arte.

Una volta chiesi a Vsevolod Èmil'evič che impressione gli aveva fatto Mamont Dal'skij².

Com'è noto, Šaljapin³ ammirava questo grande tragico, lo chiamava il Kean della scena russa e prese da lui lezioni di arte drammatica.

Mejerchol'd mi raccontò che non molto tempo prima era andato a vedere Dal'skij in *Amleto*, partendo prevenuto a causa di un certo umor critico.

«Ecco, ognuno di noi ha il suo Amleto – disse Vsevolod Èmil'evič –. Arriva il secondo quadro. La sala del trono ha una scenografia terribile. Non è migliore

¹ Valerij Michajlovič Bebutov, *Mejerchol'd spettatore*, in *Vstreči s Mejechol'dom. Sbornik, vospominanii*, pod red. L. Vendroskaja, Moskva, Vserossijskoe Teatral'noe Obščestvo, 1967, p. 76.

² Mamont Viktorovič Neelov, in arte Mamont Dal'skij (1865-1918), attore e anarchico russo [N.d.T.].

³ Fëdor Ivanovič Šaljapin (1873-1938), cantante lirico di fama mondiale [N.d.T.].

l'attore che interpreta il re. Istantaneamente detestato da Amleto, Claudio si rivolge a lui con una maschera ipocrita: "il nostro amato figlio". Mamont Dal'skij afferra convulsamente il pugnale con la mano sinistra, il suo occhio vola fulmineo e mi colpisce. Così ho dimenticato tutte le critiche e l'ho seguito con piena fiducia».

E Mejerchol'd si mette a parlare con entusiasmo di Mamont Dal'skij: «Ha sempre lottato contro il naturalismo interiore (il tipo più pericoloso di naturalismo) – ecco il suo *credo* teatrale. Testuali parole di Mamont: "In nessun caso dovrebbe esserci una convergenza tra lo stato d'animo personale dell'attore e quello del personaggio: è ciò che uccide l'arte, e crea l'impressione di un filisteismo insopportabile. Recito sempre il ruolo di Amleto in contrasto con l'umore che ho quando vengo a teatro: se arrivo pimpante e pieno di energie, recitando lo rendo un sognatore tenero e inquieto; quando avverto una tristezza lirica, recitando punto tutto su ardore passionale e coraggio". – Questa è la base dell'immedesimazione, conclude Mejerchol'd».

Una volta ho incontrato Vsevolod Èmil'evič mentre era in tournée il tragico siciliano Grasso⁴. C'era un ingenuo melodramma di cattivo gusto. L'eroe deve vendicarsi. Qualche mascalzone ha sedotto la sua promessa sposa. Grasso cerca il furfante, alla fine lo trova e si azzuffano. Con la voluttà ferina di una pantera predatrice, punta di soppiatto il nemico e di colpo gli salta al petto facendolo acciambellare come un gatto.

Quello butta indietro la testa con un grido, e Grasso gli taglia la gola. Il sangue scorre.

La sala è inondata di furore: alcuni spettatori sono in visibilio, altri sono indignati e rabbriviscono dal disgusto. La maggioranza è sicura che si tratti di un'azione morbosa – una psicopatologia.

Mejerchol'd, con l'occhio acuto del maestro della scena, ha subito ravvisato l'essenza di questa mossa.

«È un'abile mossa tecnica – dice. – Ci sono tre momenti: *primo* – la preparazione (quello che nel balletto si chiama *préparation*), *secondo* – il salto, e *terzo* – l'appoggio (come nel balletto)».

Nei suoi esercizi di biomeccanica Mejerchol'd ha introdotto questa tecnica, e ha chiamato questo studio "Di Grasso".

Insieme alla capacità di darsi interamente al fascino dei grandi attori, Mejerchol'd ha visto con chiarezza il pieno affiorare della tecnica recitativa.

⁴ Qui, come spesso nelle fonti russe dell'epoca, il cognome dell'attore è indicato come "De/Di Grasso" (lo si riscontra anche *supra* nella intitolazione dell'*étude* di Mejerchol'd). Nelle traduzioni qui presentate si è scelto però di usare sempre il suo vero cognome, ovviando a quella consuetudine [N.d.T.].

Gabriele Sofia

EDWARD GORDON CRAIG
SPETTATORE DI GIOVANNI GRASSO
ESPERIENZA E VISIONE

Fatti salvi pochi casi, nessuno studio su Edward Gordon Craig ha preso in considerazione l'influenza che l'attore siciliano Giovanni Grasso ebbe su di lui e sui suoi diversi dispositivi teorici¹. Eppure, sulla rivista «The Mask» – fondata, diretta e quasi interamente redatta dal regista inglese – il catanese è l'attore italiano più citato dopo Eleonora Duse e Tommaso Salvini; il settimo se si prendono in considerazione anche i non italiani. La frequenza con cui Craig vi fa riferimento è tale che, in un testo di presentazione della rivista, si legge:

Who, for instance, before *The Mask* did so, had written of Grasso and the Sicilians, of the work of Stanislavsky in Moscow, of Wyspiansky in Poland or Hevesi in Budapest?²

Al di là del merito – che Craig si auto-attribuisce, attraverso la sua assistente – di aver fatto conoscere Grasso al pubblico europeo, è sufficienten-

¹ L'unica eccezione mi sembra quella di Donatella Orecchia che, in un suo articolo recentissimo ipotizza che Grasso sia stato per Craig l'esempio di come «Ciò che non è Arte, può essere teatro, *nel frattempo*. Un grande attore può dare un intenso piacere», Donatella Orecchia, *Craig e le tradizioni del teatro d'attore italiano*, «Biblioteca Teatrale», 115-116, luglio-dicembre 2015, Roma, p. 67. Franco Ruffini, nel suo *Teatro e Boxe*, trova un filo di connessione tra Grasso e la scena teatrale del Novecento, pur non riferendosi esplicitamente alla relazione tra il catanese e Craig, cfr. Franco Ruffini, *Teatro e Boxe. L'«atleta del cuore» nella scena del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994. Barbara Maso è stata la prima a individuare alcuni scritti di «The Mask» dedicati al siciliano nell'ambito di una tesi di laurea diretta da Clelia Falletti. Una parte di questo lavoro è stata pubblicata nell'articolo *Spettatori eccezionali per un attore eccezionale: Giovanni Grasso nelle pagine dei contemporanei*, «Biblioteca Teatrale», n. 57-58, gennaio-giugno 2001.

² Il testo è a firma Dorothy Nevile Lees, la segretaria personale di Craig, e compare in un piccolo volume di presentazione della Scuola dell'Arena Goldoni, inaugurata da Craig a Firenze nel 1913: Dorothy Nevile Lees, *About «The Mask»*, in Gordon Craig, *A Living Theatre*, Firenze, Tipografia Quattrini, 1913, p. 17.

te leggere i nomi che accompagnano quello dell'attore catanese per farsi un'idea del rilievo che quest'ultimo aveva conquistato nelle coordinate teatrali craighiane. Rilievo rimasto quasi invisibile agli studiosi.

A prima vista, in effetti, i due uomini di teatro non sembrano avere granché in comune. Se come massimo esponente della "recitazione realista" Grasso è diventato popolare nel mondo intero, Craig ne è stato uno dei più spietati oppositori, considerando il realismo come «the popularisation of Ugliness, the bearing of false witness against Beauty»³.

La dimensione prettamente estetica non sembra quindi quella capace di giustificare l'ammirazione dell'inglese verso l'attore. Ma in che modo potremmo allora spiegare questa durevole fascinazione?

La ricerca che qui si presenta ha lo scopo di individuare le zone d'interesse che hanno consegnato a Grasso un ruolo di primo piano nel complesso sistema teorico di uno dei padri della regia. L'intento non è solo quello di colmare una lacuna storiografica. In controtelaio si vuole esplorare una tematica più ampia, che riguarda l'apporto che le pratiche dialettali e popolari hanno offerto alle grandi riforme teatrali del XX secolo⁴.

Geometry

Beauty... or Divine Demonstration, knows no confusion. It has the perfect balance. It remains true once and for ever... needs no proof... can reveal itself without words or arguments, and when we see it we again see Paradise. It is the dear Heaven.

Science,... or Human Demonstration, it continually calling upon proof, trusting in many words, is as a restless Balance which continually rises and falls with the uncertainty of the centuries... the restless Terror; has become the only Evil.

To be beautiful Religion must not ask for proof... must not rest upon Knowledge nor rely upon the Word⁵.

Il primo numero della rivista «The Mask», nel marzo del 1908, si apre con il disegno di Leonardo da Vinci *Humani corporis mensura* e con un articolo pubblicato in prima pagina, dal titolo *Geometry*. È il biglietto da

³ Gordon Craig, *Afterword*, in Id., *Towards a New Theatre*, Edinburgh-London, Balaclava, Edison & Co., 1913, p. 89.

⁴ Nell'individuare questo piano di riflessione e capirne la rilevanza è stato decisivo un incontro con Franco Ruffini che me ne ha indicato l'opportunità.

⁵ Gordon Craig, *Geometry*, «The Mask», vol. 1, n. 1, March 1908, pp. 2-3.

visita della rivista appena nata, quasi un manifesto. Però criptico, che non consente una comprensione immediata.

Eppure in *Geometry* sono presenti alcuni elementi che costituiscono la spina dorsale di gran parte delle peregrinazioni teoriche del regista inglese. La Bellezza è la diretta espressione della divinità, non richiede prove o conferme, è chiara, evidente. La Scienza, invece, espressione umana, è il suo contrario: necessita di prove e per questo è instabile, incerta, variabile. La rivista si apre quindi con un articolo militante: da un lato la Bellezza, divina, con le sue leggi e la sua geometria perfetta, dall'altro la scienza, umana, con la sua mania di ottenere dimostrazioni, di riprodurre il reale.

Le teorizzazioni di Zola sul naturalismo, che apparentavano le procedure scientifiche (in particolar modo quelle del fisiologo Claude Bernard) a quelle creative⁶, possono essere annoverate tra i principali bersagli del suddetto articolo⁷. Certo, in quel periodo, alcuni termini come “naturalismo” o “realismo” erano delle etichette talmente facili da usare che, in pochissimo tempo, finirono per indicare espressioni artistiche anche molto differenti tra di loro. Per quanto riguarda il teatro, poi, questo genere di nozioni si ripresentavano periodicamente: «Per secoli, l'apparire di un nuovo grande attore, originale per lo stile, è stato salutato dicendo che – contrariamente all'artificialità dei suoi predecessori – era la rappresentazione stessa della Natura»⁸.

⁶ «M'entendra-t-on aujourd'hui, comprendra-t-on que la formule scientifique de Claude Bernard n'est autre que la formule des écrivains naturalistes?», Emile Zola, *Lettre à la jeunesse* (1880), nouvelle édition augmentée, Arvensa Editions - Littérature classique numérique, 2014, p. 33.

⁷ «Essere contrario al naturalismo non è solo una questione di gusto, di adesione a un genere e a uno stile, vuol dire anche prendere le distanze da modi di pensare legati, ad esempio, al positivismo, e questo può spiegarci i toni spesso molto accesi di Craig. *Allo stesso tempo*, naturalismo e anti-naturalismo a teatro vuol dire in un primo luogo essere o non essere legati a un'idea di *verosimiglianza* per lo spettacolo (cioè di corrispondenza tra l'ambiente che si vede in scena e quello della realtà fuori scena)», Mirella Schino, *La nascita della regia*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 7. C'è anche da dire che in quegli anni l'opposizione al naturalismo costituiva un atteggiamento comune al teatro che “si vuole e si cerca nuovo”: «Il naturalismo ha fatto scandalo e ha rotto le convenzioni. Ma è in reazione al naturalismo che il teatro si vuole e si cerca nuovo. [...] Il simbolismo è alla base dei teatri d'arte che aprono la lunga e radicale lotta contro il teatro naturalista visto come tutt'uno con il teatro borghese», Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti, *Introduzione. La fine di un'egemonia*, in Id., Ead., (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 16.

⁸ Mirella Schino, *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*, Città di Castello, Edimond, 2004, p. 144.

Realism and the Actor

Gordon Craig, ben cosciente dell'ambiguità di queste formule, ne scorge immediatamente la potenzialità polemica e in coda al primo numero della rivista annuncia una sorta d'indagine:

Realism and the Actor. An International Symposium. On this theme three questions have been framed, and replies solicited from a large number of BRITISH, DUTCH, FRENCH, GERMAN, ITALIAN and other continental experts and authorities, whose lives have been passed in the study of Drama or in the practise of the Stage. These replies will be published in "THE MASK" for May and June and will, we feel assured, prove full of interest to the general reader and of value to the student⁹.

La scelta dell'argomento non è casuale. Secondo i documenti oggi a disposizione, Craig assiste per la prima volta a uno spettacolo di Grasso nel dicembre 1907 a Firenze¹⁰, dove la compagnia registrò il tutto esaurito¹¹. E poi ancora tra febbraio e marzo del 1908, durante la prima tournée londinese di quelli che la stampa teatrale di tutto il mondo usava chiamare semplicemente "i Siciliani".

Ai Siciliani dedica due articoli nel secondo numero di «The Mask» (aprile 1908). Senza soffermarsi molto sugli attori, in entrambi gli articoli registra con stupore e precisione le reazioni del pubblico toscano¹² e

⁹ Gordon Craig, *Special Notice. Realism and the Actor. An International Symposium*, «The Mask», vol. 1, n. 1, March 1908, p. 25.

¹⁰ Nella sua agenda del 1907 il nome "Grasso" appare per la prima e unica volta nella pagina del 27 dicembre. Cfr. Gordon Craig, *Agenda del 1907*, conservata nel fondo Edward Gordon Craig della Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, collocazione EGC-Ms-B-240/1907.

¹¹ «*Pietra fra le pietre* richiamò un gran pubblico, e fu replicata. Certamente il dramma poco si presta al repertorio siciliano: anche qui pure Grasso diede modo di far apparire la propria virtuosità artistica ed il suo eccezionale temperamento di attor tragico. Successo enorme negli altri drammi del repertorio [...] Teatro esaurito quasi tutte le sere: non si ricorda una stagione simile», C., *Corrispondenze: Firenze, 9 dicembre – Grasso al Politeama.*, «La Scena di Prosa», anno VI, n. 44, 12 dicembre 1907.

¹² «Signor Grasso and his wonderful company gave us the opportunity of judging the power and swiftness of the Tuscan nature; their visit sent the Florentines mad with joy for a few days. Grasso and his company were brilliant, but his audience was wonderful. The cry which went up on his entry will never be forgotten by those who heard it. Try to conceive a thousand men and women catching sight of their lovers at the same moment and you can then realise the quality of the sound which sprang from their throats as their idol leapt before them»: John Semar (pseudonimo di Gordon Craig), *Foreign Notes. Florence*, «The Mask», vol. 1, n. 2, April 1908, p. 22.

inglese¹³. Ma, a differenza di quello che viene poi pubblicato, gli appunti preparatori sono ricchi di considerazioni verso questi «brilliant actors»:

The Sicilian players have that firm persuasion – they move any audience that happens to confront them.

None in Italy knows to what extent an audience can be shaken by Grasso and his companions. They are shaken by love. The audience respond to the men and women on the stage.

The delightful Mr Grasso is really human and deep and real. That is why London audience has been so awaked by the visit of these extraordinary beings of the Shaftsbury Theatre¹⁴.

Com'è ovvio in simili casi, vi è una certa lontananza tra questo linguaggio e quello degli articoli pubblicati da Craig nello stesso periodo. Non si può escludere, però, che in Craig vi fosse anche una certa difficoltà nel cercare termini e modelli epistemologici efficaci per commentare questi strani attori. La sfida di *Realism and the Actor* non era forse anche quella di proporre un orizzonte d'analisi differente per quella recitazione da tutti considerata “realista”? Basta leggere l'incipit dell'introduzione all'indagine per rendersene immediatamente conto:

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 stage¹⁵.

¹³ «The Sicilian Players had the intention of playing in London for two weeks. The overwhelming ovation accorded them by the people of London determined them to extend their visit for three weeks more. Signor Grasso and Signorina Mimi Aguglia have won all the hearts and turned all the heads. It has done London much good to see them, and their work has puzzled nobody but the critics. [...] The critics, (we do not include the talented writers) to a man seem to have gone out between the acts and asked one another, “Well, what do you think of it?” and each seems to have replied, “don't know, what do you?” ...and both may have agreed to ask some one in the pit»: Rudolph Schmerz (pseudonimo di Gordon Craig), *The Sicilian Players in London*, «The Mask», vol. 1, n. 2, April 1908, p. 23.

¹⁴ Gordon Craig, *The Sicilian Players in London* [textes et notes sur Giovanni Grasso et sa troupe], 1908, manoscritto conservato presso il fondo Craig, BNF, EGC-Ms-B-873. È stato Marco Consolini, che qui ringrazio, a indicarmi la presenza di alcuni manoscritti su Grasso nel fondo Craig.

¹⁵ John Semar (pseudonimo di Gordon Craig), *Realism and the Actor. An International Symposium*, «The Mask» vol.1, n. 3-4, May-June 1908, p. 81.

L'utilizzo dei termini è molto meditato: il realismo dei Siciliani non è un realismo qualsiasi, ma è il prodotto di una fase differente, è «unfamiliar», inusuale. È proprio questa originalità a legittimare il dibattito:

The outcry raised in some of the English journals against the Realism of the acting of the Sicilians, and of Signora Mimi Auguglia's performances in particular gives us reason to believe that it was time to have a clear definition of what Realism in acting consists of [...]¹⁶.

Proprio quando i giornali inglesi si schierano apertamente contro il realismo, e quindi dalla parte di Craig, quest'ultimo si smarca. Non ne prende certo le difese ma decide di rimescolare le carte.

È necessario a questo punto delineare brevemente il contesto. Il 1908 è l'anno d'oro dei Siciliani. Dopo i successi in Spagna e in Sudamerica ottenuti nei mesi precedenti, la compagnia giunge alla consacrazione definitiva sulle scene di Parigi (dal 3 al 22 gennaio), Bruxelles (dal 23 gennaio al 2 febbraio)¹⁷ e Londra (dal 3 febbraio al 14 marzo). Nel giro di qualche mese gli attori siciliani giungono a essere tra i più celebri al mondo. Da Parigi a Londra gli intellettuali più in vista commentano le loro performance. Sebbene sulla scala del gradimento i giudizi varino dall'assoluto entusiasmo al forte rigetto¹⁸, per quanto riguarda l'etichettata estetica c'è piena unanimità: si tratta dell'espressione più alta di recitazione "realista".

Non bisogna però dimenticare che questa classificazione era anche la conseguenza di una strategia commerciale messa in moto proprio dai Siciliani e dai loro impresari. Lo scopo era quello di sfruttare la scia di entusiasmi lasciata, nel pubblico europeo, dalle performance di Tommaso Salvini, suggerendo una sorta di filiazione artistica. Tra l'altro, quest'ultimo era stato celebrato proprio da Zola in *Le Naturalisme au théâtre* come l'esempio più alto di recitazione "naturalista", grazie all'interpretazione della *Morte Civile*¹⁹. Non sorprende quindi trovare questo spettacolo tra

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Le date degli spettacoli al teatro de l'Alcazar di Bruxelles, delle quali si hanno pochissimi documenti, appaiono nell'articolo anonimo *Chronique théâtrale*, «L'Art moderne. Revue critique hebdomadaire», n. 4, 26 gennaio 1908, pp. 30-31.

¹⁸ Per un'ampia rassegna delle varie recensioni ottenute dai siciliani durante le loro tournée, rimando a Sarah Zappulla Muscarà, Enzo Zappulla, *Giovanni Grasso. Il più grande attore tragico del mondo*, Acireale, La Cantinella, 1995.

¹⁹ «Mais où il a été superbe surtout, c'est au dernier acte, lorsqu'il meurt. Je n'ai jamais vu mourir personne ainsi au théâtre. Salvini gradue ses derniers moments de moribond avec une telle vérité, qu'il terrifie la salle. Il est vraiment un mourant, avec ses

i cavalli di battaglia di Grasso: l'interpretazione che il catanese dava alla scena della morte di Corrado fu letta dai critici di tutta Europa come il manifesto di un nuovo, crudo, realismo²⁰.

Questa perfetta macchina comunicativa e commerciale, manovrata in buona parte da uno dei più abili impresari e uomini di teatro dell'epoca, Aurelien Lugné-Poe, non poteva però sedurre anche Gordon Craig, che per tutta risposta lancia la sua indagine attraverso tre domande:

1. Do you consider Realism in acting to be a frank representation of human nature?
2. In your opinion should the Actor be allowed the same liberty in his expression of the Passions, as is permitted to the Writer or the Painter?
3. Do you think that Realism appeals to the General Public or only to a limited section of Playgoers?²¹

Le risposte delle numerose personalità raggiunte da Craig/Semar sono tutte abbastanza articolate, ricchissime d'informazioni e di spunti, e meriterebbero uno studio a parte. Per il momento prenderemo in esame solo quella di Craig che, grazie a uno scambio di maschere, nel numero di luglio risponde con il suo vero nome al sondaggio ch'egli stesso aveva avviato sotto lo pseudonimo di John Semar. L'argomentazione ruota attorno a quello che abbiamo constatato essere uno degli esempi chiave dell'estetica naturalista, ovvero la morte in scena:

I can call to mind no actor so lacking in intelligence as to desire to present with all its actuality the moment of Death as expressed by the modern Realist in Literature and Painting²².

yeux qui se voilent, sa face qui blêmit et se décompose, ses membres qui se raidissent. [...] Sans doute, on a fait souvent cela au théâtre, mais jamais, je le répète, avec une pareille intensité de vérité. [...] Tout cela semble peu de chose, et c'est énorme, surtout pour nous, en France. Avez-vous jamais étudié nos acteurs? La tradition est déplorable sûr nos théâtres. Nos sommes partis de l'idée que le théâtre ne doit avoir rien de commun avec la vie réelle», Emile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, G. Charpentier Editeur, 1881, pp.142-143.

²⁰ «Giovanni Grasso made a most harrowing thing of this part last night. So vivid and sincere was his picture of the wretched man's sufferings that he compelled the audience to accept with sympathy what must have been to most of them the very strange spectacle of a grown man perpetually blubbering like a child. His death by poison was a bit of quite horrible realism», articolo non firmato, *Shaftesbury Theatre. La Morte Civile*, «The Times», 14 febbraio 1908, p. 12,.

²¹ John Semar (pseudonimo di Gordon Craig), *Realism and the Actor*, cit., p. 81.

²² Gordon Craig, *Realism and the Actor*, «The Mask», vol. 1, n. 5, July 1908, p. 96.

La morte in scena è infatti il caso limite che mostra perché la volontà di ricostruire fedelmente la realtà è votata all'imperfezione:

Then how can there be a shadow of doubt that the Actor not only should not be permitted the same liberty as the Writer or Painter, but actually *is not* permitted that license?²³

E per Craig l'imperfezione, come tutto ciò che l'artista non riesce a controllare, non può essere sinonimo di arte²⁴:

Therefore in order to make any work of art it is clear we may only work in those materials with which we can calculate. Man is not one of these materials. The whole nature of man tends towards freedom; he therefore carries the proof in his own person, that as *material* for the theatre he is useless²⁵.

La traiettoria argomentativa del sondaggio ottiene una maggiore profondità se questo viene letto come controcanto al saggio sulla *Übermarionette*, pubblicato proprio nel numero precedente della stessa rivista²⁶.

²³ *Ivi*, p. 97, corsivo nel testo. È necessario qui ricordare che proprio qualche anno prima in Italia vi era stato un ampio dibattito sulla questione della morte in scena e le nuove interpretazioni "realistiche". Questo era nato proprio da una *querelle* tra Tommaso Salvini e Ermete Zacconi a proposito della scena della morte di Corrado in *Morte Civile*. Il dibattito è ben descritto da Gigi Livio in *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989. Non è semplice capire quanto Gordon Craig fosse a conoscenza di tutto ciò, ma tra le persone intervistate per l'indagine sul realismo appare anche Salvini, che così risponde alle tre domande prima citate: «1. I believe that the pure and simple realism has no value on the stage if not adorned and guided by Art. 2. The same liberty that is permitted to the Writer or the Painter is allowed the Actor provided he is a rigorous observer of decorum. 3. Use the realism always subordinate to Art in the different characters that one represents. It can appeal to all the Publics», *Realism and the Actor. An International Symposium*, «The Mask», vol. 1, n. 4, May 1908, p. 82. Il discorso su Craig e il realismo sarebbe ampio e stimolante, basti pensare che le altre personalità che risposero all'indagine erano del calibro di Loïe Fuller, Ellen Terry, Yvette Guilbert, André Antoine, Herbert Beerbohm Tree, ed altri. Per questioni di spazio, però, rimandiamo queste riflessioni a degli studi futuri.

²⁴ «To an artist nothing less than perfection will do. An artist will sooner never commence his work than end with it in an imperfect state. [...] An artist is never to be heard saying "I should like to", but only "I will." And what is it he wills? It is, as I have said, perfection, perfection, and nothing short of perfection», Gordon Craig, *To Madame Eleonora Duse*, «The Mask», vol. 1, n. 1, March 1908, p. 13.

²⁵ Gordon Craig, *The Actor and the Übermarionette*, «The Mask», vol.1, n. 2, aprile 1908, p. 3, corsivo nel testo.

²⁶ Il saggio *The Actor and the Übermarionette* è pubblicato sul numero di aprile 1908

The Ideal Actor

Il sostanziale silenzio iniziale di Craig a proposito dei Siciliani dimostra che, nell'estate del 1908, le osservazioni su questi strani attori non avevano ancora trovato una collocazione precisa nei suoi dispositivi interpretativi. Eppure nei due anni precedenti era avvenuto uno slittamento teorico abbastanza rilevante: se in *On the Art of Theatre* (1905) – pur tra tanti dubbi – si ammette che l'attore ideale possa essere capace di controllare con assoluta precisione il proprio corpo²⁷, una volta avviato il «laboratorio permanente»²⁸ dell'Übermarionette (1907), questa stessa possibilità viene sostanzialmente negata. L'auspicato “avvento” di quella che Craig indica come “creatura” – la Übermarionette, appunto – viene motivato dalla presa di coscienza che il controllo dell'attore umano su se stesso non potrà mai essere tale da raggiungere la perfezione pretesa da ogni arte. Questo slittamento concettuale apre un terreno anti-normativo che, paradossalmente, permette a Grasso di entrare nell'orbita analitica dell'inglese, nonostante la sua recitazione sembrasse decisamente lontana dall'ideale übermarionettistico. Tant'è che il regista inglese, appena giunta la notizia dell'abbandono della compagnia siciliana da parte di Mimì Aguglia, nell'estate del 1908, non si fa scrupoli a utilizzare la maschera di Semar per “corteggiare” Grasso stesso, sperando di poterlo dirigere in *Otello*:

di «The Mask», anche se in calce Craig indica «Florence, 1907», mostrando così come l'articolo fosse pronto già da un anno.

²⁷ «The ideal actor will be the man who possesses both a rich nature and a powerful brain. Of his nature we need not speak. It will contain everything. Of his brain we can say that the finer the quality the less liberty will it allow itself, remembering how much depends upon its co-worker, the Emotion, and also the less liberty will it allow its fellow-worker, knowing how valuable to it is its sternest control», Gordon Craig, *The Artists of the Theatre of the Future. On the Actor*, «The Mask», vol. 1, n. 3-4, May-June 1908, p. 57.

²⁸ Questa definizione è di Lorenzo Mango che aggiunge: «il problema di fondo è che, probabilmente, Craig sta “sommando pensieri” in questa fase della sua ricerca, stratificando ipotesi, cercando soluzioni, anche di natura tecnica, per la sua “creatura”. Mi sentirei di dire che non esiste una vera Übermarionette, ma che ci sono tanti simultanei modi di pensarla, in nessuno dei quali probabilmente Craig si riconosceva del tutto, o forse si riconosceva in tutti», Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Gordon Craig*, Pisa, Titivillus, 2015, p. 293. Nella scrittura di questo saggio il libro di Mango è stato un vero e proprio modello metodologico per lo studio degli scritti craighiani, soprattutto per quanto riguarda il complesso rapporto tra ciò che Craig decide di pubblicare e l'enorme mole di appunti manoscritti. Inoltre, il capitolo finale – intitolato *1905. Nel laboratorio dell'Übermarionette* – ha fornito un apporto decisivo alle riflessioni sulla nozione di Übermarionette qui presentate.

We hear reports that the amazing Sicilian actor, Signor Grasso, is about to tour Europe and America with “Othello” as his chief attraction.

We should like to see Signor Grasso performing this role with Emma Grammatica [*sic*] as Desdemona, and under the stage management of Mr Gordon Craig. We cannot conceive a more harmonious triple alliance²⁹.

Lo pseudonimo rimaneva d’obbligo, il teorico non voleva ancora esporsi con il proprio nome. La ragione era forse legata a un problema tanto banale quanto difficile da sciogliere: Grasso non solo era un attore umano, ma addirittura «really human and deep and real», quindi forse “troppo” umano, per parafrasare uno dei filosofi di riferimento dell’inglese.

Nei suoi appunti personali, però, non si arrestano le annotazioni sui Siciliani. Craig non accetta, ad esempio, la “fuga” di Aguglia: «Mimi A. will never find such a master again and she does to the Stage, Grasso and herself a genuine injury»³⁰. La ragione è molto semplice: «Grasso is one of the fiercer worker in the theatre. Strong – enthusiastic – filled with impulse, he is the ideal actor»³¹.

Queste parole, annotate con tratto agitato sulla cartolina di un ristorante, restituiscono bene la frenesia con cui l’inglese cercava di dare forma alle sue impressioni di spettatore. Frenesia culminata in quella frase chiara, perentoria, definitiva: «he is the ideal actor». Così chiara che non verrà mai resa pubblica. Nei vari articoli pubblicati, Grasso è celebrato come «the greatest», «the stunning», ma mai come «the ideal». Vi era solo un attore che poteva vantare questo fregio nell’universo craighiano, ed era il suo maestro: «the very nearest approach that has ever been to ideal actor, with his brain commanding his nature, has been Henry Irving»³².

Ma come ha potuto, un attore “selvaggio e primitivo” come Grasso rubare, seppur per un istante, lo scettro di “attore ideale” all’inarrivabile Henry Irving?

²⁹ John Semar (pseudonimo di Gordon Craig), *Foreign Notes. Florence*, «The Mask», vol. 1, n. 5, July 1908, p. 106.

³⁰ Gordon Craig, *The Sicilian Players in London* [textes et notes sur Giovanni Grasso et sa troupe], Fondo Craig, BnF, EGC-Ms-B-873, 1908, manoscritto su una cartolina del ristorante “Gambrinus Halle”, all’epoca molto popolare, situato nel quartiere di Santa Maria Novella a Firenze.

³¹ *Ibidem*.

³² Gordon Craig, *The artists of the theatre of the future. On the actor*, cit, p. 58.

Entirely emotional

Il 29 ottobre 1908 Gordon Craig è a Mosca³³. La compagnia siciliana giunge nella capitale russa qualche giorno dopo, il 10 novembre. Nell'agenda dell'inglese, alla data dell'11 novembre si legge: «I go to see Grasso with his own Stanislavskij»³⁴, e poi, aggiunto a matita: «Triumph of personality at the end»³⁵. Le pagine successive dell'agenda sono piene di brevi annotazioni sull'attore siciliano: «Grasso “eat!”. His dance», scrive Craig il 12 novembre. Il 13 annota «Can reading Theocritus who comes from the same island as Grasso!!»³⁶. Il 19 novembre³⁷ una sola scritta a lettere maiuscole occupa mezza pagina: “GRASSO”. È infatti, quest'ultima, la data relativa all'incontro tra la compagnia siciliana e quella del Teatro d'Arte, incontro organizzato dallo stesso Gordon Craig, che ne tratterà un'accurata descrizione molto più tardi³⁸.

³³ Per le date qui riportate prendiamo come valido il calendario gregoriano poiché è quello che Craig mantiene negli appunti che descrivono la sua permanenza in Russia.

³⁴ Gordon Craig, *Agenda del 1908*, Fondo Craig, BnF, EGC-MS-B-240/1908.

³⁵ Il termine «personality» ha un preciso valore nell'epistemologia craighiana, come vedremo più avanti.

³⁶ La conoscenza del poeta greco Teocrito, nato e cresciuto in Sicilia e considerato l'inventore del poema bucolico, potrebbe essere legata all'opera pastorale *Acis and Galatea*, messa in scena da Craig nel 1902. L'opera, su musiche di Händel, considerata la massima espressione del dramma pastorale inglese, si ispirava alla leggenda antica omonima, trattata anche da Teocrito nel suo idillio intitolato *Il ciclope*. La leggenda, inoltre, era ambientata proprio in quelle zone della Sicilia orientale, tra l'Etna e la costa ionica, dalle quali proveniva Grasso. Inoltre, esibizioni di Isadora Duncan venivano accompagnate dalla lettura di alcune opere di Teocrito: «On March 16, 1900, at the new Gallery, Duncan made her London debut orchestrated by the gallery owner Charles Hallé. The guest list reads like a roll call of leading British writers, artists and academics – all of whom were to play a crucial role in that significant transitional period from aestheticism to modernism – but Hallé's coup was to invite the classicist Jane Harrison to recite extracts from Homer and Theocritus to accompany Duncan's dance. A few nights later Duncan was taken to Henry Irving's Lyceum Theatre to watch him perform in the celebrated production *The Bells*. There she also watched a performance of *Cymbeline* with Ellen Terry, a production that included Terry's son Edward Gordon Craig», Olga Taxidou, *The Dancer and The Übermarionette: Isadora Duncan and Edward Gordon Craig*, «Mime Journal», vol. XXVI, 2017, p. 26.

³⁷ Ma il 6 novembre, secondo il calendario giuliano.

³⁸ Cfr. Gordon Craig, *Recollections of a Remarkable Actor: Gordon Craig on Giovanni Grasso*, «The Listener», n. 1451, London, January 17, 1957, p. 105. Per una ricostruzione dell'incontro al Teatro d'Arte di Mosca si veda Gabriele Sofia, *Sulla tecnica di Giovanni Grasso. Abbagli e testimonianze*, «Teatro e Storia», n. 35, 2014, pp. 14-16. Per quanto riguarda l'influenza che Grasso ebbe sul teatro russo, si consulti anche Sergei Tcherkasski, *Twofaced Giovanni Grasso and his Great Spectators or what Stanislavsky*,

Fingendosi un corrispondente dall'estero, Craig scrive per «The Mask»:

Grasso, the extraordinary Sicilian being, (actor is a poor word with which to describe him), has swooped down upon Moscow and made everybody smile with the conscious pleasure of their existence.

Actor as great as Grasso have that power of awakening a multitude from its annual sleep into which it falls.

They are not to be called “artists”, these extraordinary beings: they are nature’s children just as much as waterfalls, rivers, great birds, grand animals, are nature’s offspring. I, for one, admire such signs of the prodigality of Nature, and have but one regret, which is, that such forces should be cramped within the artificial box of a place we call a theatre... an embankment, or a cage, for their full glory can only be realized in natural surroundings, free of all restrictions³⁹.

Siamo a un punto di svolta. Craig rielabora gli appunti presi dopo aver visto Grasso a Londra e Firenze e si decide a riorganizzarli per la prima volta in maniera organica, seppur protetto ancora dalla maschera di uno pseudonimo. Prima di tutto, come aveva già fatto con Duse, esclude entrambe le affiliazioni, quella di attore e quella di artista⁴⁰: il suo ruolo è terzo. Non può essere attore, perché l’attore non può creare un’arte perfetta. Non può essere artista perché è qualcosa di diverso, è «nature’s offspring». In quanto tale non è possibile osservarlo come fenomeno artistico ma come un vero e proprio elemento naturale che, nella sua straordinarietà, meriterebbe di essere liberato insieme agli altri componenti della compagnia dalla “gabbia” dello spazio scenico.

In modo simile a ciò che avviene con l’Übermarionette, denominata a più riprese come “creatura”⁴¹, Craig colloca Grasso in un territorio non-e-

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.

³⁹ V.N. (pseudonimo di Gordon Craig), *Moscow*, «The Mask», vol. I, n. 2, January 1909, p. 223.

⁴⁰ «No, not an actress, but something more; not an artist, but something less; a personality; and then something far more than all these three», Gordon Craig, *To Madame Eleonora Duse*, «The Mask», vol. 1, n. 1, March 1908, p. 12.

⁴¹ «Ciò che voleva era un attore che avesse “raggiunto un tale stato di perfezione meccanica da rendere il suo corpo schiavo assoluto della mente”. Un attore senza emozioni personali, come Pulcinella. Solo in un simile attore sarebbe potuta fluire l’Azione. Sapendo che quell’obiettivo era irrealizzabile, lo indicò con un’entità manifestamente irrealizzabile come la Supermarionetta, e intanto parlò di Henry Irving», Franco Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d’invenzione*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 33.

sattamente-umano: egli è un «being», anzi, per l'esattezza, un «Sicilian being». Era, in un certo senso, lo stesso territorio di Isadora Duncan⁴² e Eleonora Duse⁴³.

Inizia in questo modo un importante slittamento concettuale che consente al teorico di trattare diversamente la questione delle emozioni in scena. Parlando di Grasso non ha più scrupoli nell'esaltarne la travolgente emotività, la sua «suddenness and madness of passion»⁴⁴.

Nell'ottobre dell'anno seguente (1909), i tempi sono dunque maturi

⁴² «This is a marvellous being – beauty – nature and *brain*», Lettera di Gordon Craig a Martin Fallas Shaw, datata gennaio 1905, citata in Francis Steegmuller, *Your Isadora. The Love Story of Isadora Duncan and Gordon Craig Told through Letters and Diaries*, New York, Random House, 1974, p. 63. Sono venuto a conoscenza di questa citazione grazie al libro di Paola Degli Espositi, *La Über-marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, p. 104.

⁴³ «No one can seriously call an actor or actress an artist of the Theatre; and as no one can seriously call this extraordinary being, Eleonora Duse, an actress, so doubly is she not an artist of the Theatre», Craig, *To Madame Eleonora Duse*, cit., p. 13. A differenza di Duse, l'efficacia del catanese non viene legata alla “personality”. Come si è notato, Craig utilizza questo termine per descrivere sull'agenda il finale di *Malia*, presentato a Mosca il 10 novembre (28 ottobre secondo il calendario giuliano). Egli annota: «Triumph of personality at the end» (Fondo Craig, BnF, EGC-MS-B-240/1908). La scelta di non trasferire questa annotazione negli articoli dedicati al siciliano non è, però, marginale. “Personalità” nella tassonomia che Craig stava costruendo in quegli anni indicava qualcosa di ben preciso: la capacità che certi attori avevano di essere efficaci sulla scena senza però operare quel distacco tecnico tra artista e opera necessario ad ogni forma d'arte. Era quindi la “personalità” che consentiva ad alcuni attori di essere scenicamente efficaci senza per questo essere considerati degli artisti: «But we are here talking about other things than excellent spirits, and though we applaud the actor who exhibits such a personality as this, I feel that we must not forget that we are applauding his personality, *he* it is we applaud, not what he is doing or how he is doing it; nothing to do with art at all, absolutely nothing to do with art, with calculation, or design», Gordon Craig, *The actor and the Übermarionette*, cit., p. 7. Solo negli anni Trenta, Craig utilizzerà quella nozione per descrivere la recitazione di Grasso, sebbene in modo estremamente preciso e evocativo: «But it won't be long till those good English audience will be saying that there are limits beyond which good behaviour can not go. And they will object to Giovanni Grasso because he simply pours his personality on the stage – and explodes»: Alice Storms, *The Elusive Mr. Craig*, «North American Review», vol. 235, n.1, January 1933, pp. 52-53. Ancora una volta la personalità diviene un materiale esplosivo “versato” sulla scena, proprio come la lava dei vulcani alla quale la recitazione di Grasso, come vedremo, verrà spesso paragonata.

⁴⁴ «It is this slow delivery of Shakespeare's lines which has made Shakespeare a bore to so many people. Here in the plays of Shakespeare we have passionate scenes of an amazing description, more passionate than in the Italian plays, and yet we drawl them and crawl them and are surprised when a Grasso comes to England and shows us how we should speak, act and reveal the suddenness and madness of passion», Gordon Craig, *Shakespeare's Plays* (1908), in Id., *On the Art of Theatre*, London, Heinemann, 1911, p. 283.

per affrontare finalmente la questione senza più alcuno pseudonimo e affidandosi alla forma dialogica che egli solitamente utilizzava per dipanare le questioni più complesse:

A. I consider Grasso the greatest actor in Europe, and admire his performances entirely.

B. Hullo! What is it you are saying? I have read somewhere in one of your essays that actors are not artists. Do you consider Grasso an artist?

A. No, but that does not prevent me from understanding that Grasso is possessed by a force which causes him to create a phenomenal impression. Besides, acting is not an art and Grasso helps to prove this.

B. How can you admire Grasso when he exhibits what you profess to despise on the stage, ... emotion?⁴⁵

Craig comincia subito attaccando il nodo del discorso, probabilmente quello che gli ha impedito per quasi due anni di scrivere compiutamente sul siciliano, ovvero l'incompatibilità tra la forte carica "emozionale" della recitazione del catanese e i modelli di recitazione elaborati dallo stesso Craig. La risposta è, però, di estrema precisione:

A. Don't 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 completely⁴⁶.

È questa la chiave della questione, Grasso è «*entirely* emotional»: Craig stesso scrive l'avverbio in corsivo. Al contrario degli altri attori, ciò che impedisce al siciliano di essere artista non è l'instabilità del materiale su cui lavora – l'essere umano – ma la mancanza di distanza tra mente e materiale. La sua mente non mostra le debolezze dell'umano perché non vi è uno spazio d'azione (e quindi spazio d'errore) tra questa e la sua «co-worker», ovvero «the Emotion». Egli agisce dunque *contro* tutte le leggi dell'Arte perché non le conosce, non ne ha bisogno. Questo «child of nature» possiede già in sé le leggi a cui ogni artista dovrebbe affidarsi: quelle della natura stessa. Il suo corpo è opposto e complementare al «body in Trance»⁴⁷ della

⁴⁵ Gordon Craig, *Giovanni Grasso*, «The Mask», vol. 2, n. 4-6, October 1909, p. 98.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ «The über-marionette will not compete with Life – but will rather go beyond it. Its ideal will not be the flesh and blood but rather the body in Trance – it will aim to clothe itself with a death-like Beauty while exhaling a living spirit»: Gordon Craig, *The Actor and the Übermarionette*, «The Mask», vol. 1, n. 2, April 1908, p. 12.

Übermarionette⁴⁸. In entrambi i casi viene eliminata la dialettica tra cervello ed emozione: ma se nella creatura di Craig questo avviene per svuotamento, nell'attore siciliano avviene per pervasività.

Ciò non vuol dire che le due entità siano in qualche modo simili, ma che il loro legame è fondato su una certa radicalità, una sostanziale alterità rispetto all'attore umano. Perciò, accettare gli altri "tiepidi" attori come si accetta Grasso, sarebbe un insulto verso la Natura stessa:

A. [...] How many so-called emotional actors are on the stage of Europe? Thousands! I can accept none of their tepid emotionalism, but I can accept the volcanic emotion of Giovanni Grasso. If I accepted the other thousands of imposters I should be insulting nature herself.

[...]

⁴⁸ Questa polarità è definita anche mediante caratteristiche cromatiche ben precise. Nell'autunno del 1909, Craig si trova nuovamente in Russia e tiene delle conferenze agli attori del Teatro d'Arte di Mosca a proposito del mettere in scena Shakespeare. Durante la prima conferenza (19 novembre 1909) spiega come l'acme dell'estasi recitativa sia paragonabile al «white heat of emotion», un'emozione purificata che dovrebbe portare ad uno stato di «trance»: «Remember that the acme of ecstasy is not apparent excitement, but apparent calm. It is the white heat of emotion;... that is to say, it is almost trance. This state has a thousand names and takes a myriad forms. We call it wisdom. It is pure emotion with all its impurity burnt away» (Gordon Craig, *Hamlet in Moscow*, «The Mask», vol. 7, n. 2, May 1915, p. 110). È importante notare come il termine "trance" sia connotato come stato di "pure emotion": la traduzione italiana più diffusa è quella di "corpo in catalessi", che, per quanto si adatti molto bene al contesto della frase, non dà conto di questa sfumatura terminologica, molto importante per il nostro discorso. Nella conferenza successiva, alla trance generata dal "white heat of emotion" si contrappone il "read heat" di Grasso, la cui unicità è tale da doversi considerare "another story": «To me the secret of performing the play lies in the capacity of the actor to understand Passion, ... the white heat of Passion, the calm of Passion, its ecstasy, and in having given his life to the creation of a technique which shall convey ecstasy to those who look on. Where Grasso, our stunning Giovanni, to interpret Hamlet we should expect and ask for red heat. That is another story» (pp. 113-114). Tra l'altro è estremamente interessante capire come Craig riuscisse ad adattare il discorso ai suoi ascoltatori: di fronte agli attori di Stanislavskij, così concentrati sul lavoro di memoria affettiva e di psicotecnica, continuava a consigliare di non pensare, di non affidarsi al cervello, esattamente il contrario di ciò che preconizzava a proposito dell'attore ideale: «And now that I've told you what I want you to do let me advise you what not to do. Do not, I beg of you, do not think too much. Everybody has a habit of thinking, but modern actors think much too much. [...] And let me tell you here that I love you all very much and will do anything I can, and all I can, to be of help to you during this your interpretation of our Hamlet; but that it is you who have the harder task, ... that is, to bring yourselves willingly into the simplest state of being possible; and you can only do this by choosing the higher in place of the lower means: *the senses and the soul* instead of the *brain*» (p. 112). In tali dinamiche retoriche Grasso appariva quindi come il paradosso perfetto per esemplificare le contraddizioni.

B. Then you cannot accept Bernhardt, Mounet Sully, Zacconi, Duse and the rest because of their tepid emotionalism, as you call it?

A. They are neither hot or cold; neither great thinkers nor great emotionalists; that's why I detest them. Grasso's emotion is like the lava of Vesuvius. I do not question its right to move me. [...] With Grasso I neither think or feel; he leaves me no time. I am out of myself. I look, and instantly with laughter and excitement I go bowling along with his force. Show me another⁴⁹.

È quindi la lava di un vulcano l'unica comparazione possibile con l'attore siciliano. Lui, «great emotionalist» diventa il polo opposto del «great thinker», ovvero dell'inglese Henry Irving, a cui per un istante aveva rubato lo scettro di attore ideale. Tutto quello che sta in mezzo non merita la stessa attenzione. Questa polarità, che da geografica diventa recitativa, struttura da questo momento le coordinate craighiane sull'attore.

Ci troviamo, dice Craig, di fronte a delle conclusioni paradossali, ma che costituiscono una tappa essenziale del percorso teorico che intercorre tra «the initiatory» e «the ultimate».

B. Well, you don't always make yourself clear. Acting no Art, Grasso a great actor; Grasso giving you intense pleasure,... it's all a little confusing.

A. Never mind; next time you'll get better. Go off and tussle with all the other paradoxes which lie between the initiatory and the ultimate. Then this little Paradox of the Theatre though it become no clearer will be come more interesting⁵⁰.

Illumination

Per capire meglio la rilevanza simbolica assunta da Grasso nelle teorizzazioni craighiane di quegli anni, possiamo provare ad allargare la scala d'osservazione fino a quasi voler tracciare un disegno globale del pensiero di Craig. È inutile dire che, così facendo, rischiamo di inciampare in riduzioni o malintesi, ma nell'inseguimento di un pensiero paradossale anche la strada dei malintesi può essere rivelatrice.

Patrick Le Boeuf, responsabile scientifico dell'archivio Craig della Bibliothèque nationale de France, ha pubblicato recentemente un articolo intitolato *Gordon Craig Self-Contradictions* dove prova a sistematizzare l'insieme dei lavori teorici del regista secondo una stratificazione di cerchi

⁴⁹ Gordon Craig, *Giovanni Grasso*, «The Mask», vol. 2, n. 4-6, October 1909, p. 98.

⁵⁰ *Ivi*, p. 99.

concentrici «with the ideal thing at its core, and the least-ideal-but-still-tolerable think at its periphery»⁵¹. In questo modo al centro si troverebbe Dio – non inteso in senso strettamente religioso, ma come quel punto dove arte e religione diventano effettivamente la stessa cosa⁵² – e poi via via verso la periferia: i simboli di Dio, i surrogati dei simboli di Dio come il Kinetic Stage, la Übermarionette, le marionette ordinarie (anticamente considerate idoli), il Teatro Creativo (Shakespeare, la Commedia dell'Arte, il Music-hall, etc.) e, infine le eccezioni del teatro commerciale (Salvini, Duse o Ellen Terry)⁵³.

Questo modello, seppur rigido e schematico, rende bene l'idea di come l'andamento generale delle ricerche di Craig implichi un allontanamento dalla realtà per dirigersi verso qualcosa di trascendentale, ultraterreno, divino. Inoltre, manifesta come la sua ricerca spirituale si muovesse parallela a quella artistica, sebbene la prima avanzasse in maniera meno evidente⁵⁴. Come sottolinea anche Irène Eynat-Confino, quelle che lo stesso Craig chiama «Beliefs»⁵⁵ non sono delle vaghe idee religiose, ma dei

⁵¹ Patrick Le Boeuf, *Gordon Craig Self-Contradictions*, «Revista Brasileira de Estudos da Presença», vol. 4, n. 3, settembre-dicembre 2014, p. 403.

⁵² «Surely, that God is not a God who can be approached through dogma or theological reasoning, but a God who has a strong connection with the theatrical notion of spectacle: the direct contemplation of God by an individual is the ultimate and unsurpassable show», Patrick Le Boeuf, *Gordon Craig Self-Contradictions*, cit., p. 404. Le Boeuf affronta questo argomento anche in un altro saggio, *El Dios escondido de Craig: aspectos espirituales de la estética craigiana*, in *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo*, a cura di Aurora Herrera, Madrid, La casa encendida, 2009, p. 12; la versione francese, da cui cito (*Le Dieu Caché de Craig: aspects spirituels de l'esthétique craigienne*) è pubblicata sulla piattaforma HAL (hal-bnf.archives-ouvertes.fr/hal-00807489), consultata il 19 aprile 2018: «une analyse purement esthétique risque de donner une vision tronquée des intentions réelles de Craig. Son théâtre n'est pas une fin en soi: il poursuit un but spirituel en dehors duquel il peut être mal compris» (p. 1). Sullo stesso argomento si può vedere anche Thomas Spieckermann, *The World Lacks and Needs a Belief': Untersuchungen zur metaphysischen Ästhetik der Theaterprojekte Edward Gordon Craigs von 1905 bis 1918*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998.

⁵³ Ciò che legherebbe questi livelli è un criterio piuttosto semplice: «One should aim at an idea, if that ideal proves impossible to reach, then one should aim at something slightly less ideal; and if that slightly less ideal thing cannot be reached... – and so on and so forth»: Patrick Le Boeuf, *Gordon Craig Self-Contradictions*, cit., pp. 402-403.

⁵⁴ «Mais les choses seraient trop simples si Craig avait laissé un testament spirituel univoque, dans lequel il aurait rédigé le contenu de sa 'foi'. Sur l'un de ses dictionnaires de mythologie, qui précise que le nom du dieu égyptien Amon signifie 'the hidden one', Craig souligne les mots 'the hidden one', et laisse la page cornée: le Dieu de Craig est un Dieu caché» (Patrick Le Boeuf, *Le Dieu Caché de Craig*, cit., p. 1).

⁵⁵ «Beliefs» è proprio la nozione utilizzata da Craig per descrivere tutto ciò che implica i suoi percorsi spirituali e metafisici.

concetti operativi e funzionali di cui bisogna tenere conto nel lavoro di interpretazione dei suoi scritti⁵⁶. Ciò vale anche per i Siciliani.

Craig stesso scandisce il suo itinerario di maturazione spirituale secondo quelle che chiama «illuminations». La prima avrebbe avuto luogo il 17 novembre 1908, durante la prima permanenza a Mosca per il lavoro su *Hamlet*. Sono anche i giorni in cui i teatri della città si infiammano ad ogni rappresentazione dei Siciliani che, il 19 novembre, saranno ospiti del Teatro d'Arte per l'incontro prima menzionato. Descritta da Craig in un quaderno intitolato *Movement*, quest'illuminazione viene così riassunta da Eynat-Confino:

He experienced an epiphany. In a kind of mystical flash, he apprehended not only the interrelation of all living things but also the great forces – the “unseen forces” – that inform the universe. He had looked on movement as the symbol of life and believed that the existence of God could be demonstrated through motion, but now he perceived the force that made motion and life: light and its source, the sun⁵⁷.

Inizia così quella che Le Boef ha definito come una sorta di “eliolatria”: «The Sun is the GOD of Movement and Life» afferma il regista⁵⁸. Turbato da questa illuminazione, Craig cerca di supportare la sua intuizione annotando tutta una serie di domande che avrebbero potuto alimentare la sua ricerca:

What does Moses say of the Sun? What Dante? What Socrates-Job-Jesus-the Greek poets. The Sicilians, The Romans. What the Indians, the Chinese, the Japanese, the Egyptians, the Babylonians, the Persians. The dwellers in the snow and cold darklands-and the savage tribes⁵⁹.

⁵⁶ «For Craig, however, Belief was as concrete as the Über-marionette and the kinetic stage that were to be its vehicles. Once we understand the immediacy of Belief for Craig, much of his so-called obscure phraseology becomes clear»: Irène Eynat-Confino, *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement and the Actor*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987, p. 126.

⁵⁷ *Ivi*, p. 175.

⁵⁸ Gordon Craig, *Movement, 1907-1955*, pp. 5-6 del notebook manoscritto conservato alla University Research Library, Department of Special Collections, University of California at Los Angeles, e citato da Eynat-Confino, *Beyond the Mask*, cit., p. 176. Craig ribadirà più volte questo concetto, parlando ad esempio di «Sun-God» nell'articolo *God Save the King*, «The Mask», vol. 2, n. 3, July 1909, p. 1.

⁵⁹ Gordon Craig, *Movement, 1907-1955*, p. 6 del notebook citato da Eynat-Confino, *Beyond the Mask*, cit., p. 176.

Nell'eclettico insieme di domande non sorprende tanto la presenza dei «Sicilians», quanto la loro collocazione. Aprono, infatti, una lista delle grandi civiltà del passato e del presente (romani, babilonesi, cinesi, persiani), pur non potendo vantare un'identità culturale così chiara e duratura⁶⁰. Craig era probabilmente consapevole di questa anomalia, ma nelle sue visioni quegli attori che stavano strabiliando il pubblico russo dovevano senz'altro provenire da una civiltà *altra* rispetto a quella occidentale, senza dubbio esponente di una religiosità dove natura e divinità continuavano a intrecciarsi. La fantomatica origine "primitiva" dei siciliani finì, con tutta probabilità, per esercitare anche su Craig un certo tipo di fascinazione che, nietzscheanamente, ricongiungeva l'ammirazione verso il più remoto passato alla creazione del più utopico futuro⁶¹. Non bisogna infatti dimenticare che questa illuminazione si allinea esattamente con i giorni in cui si sbloccano finalmente le considerazioni di Craig sui siciliani, fino a quel momento relegate ad appunti personali. Definizioni come «nature's children» o «nature's offspring» potrebbero allora non essere occasionali⁶². Anzi, è forse ragionevole pensare che il loro spessore simbolico sia intrinsecamente legato a questa "illuminazione", che modificò profondamente le idee di Dio e di Natura del regista inglese.

Facendo un percorso differente, Franco Ruffini giunge a delle conclusioni in fin dei conti coerenti con il modello di Le Boeuf, supportate però dalla messa in evidenza di una filiazione implicita tra le teorie di Craig e il lavoro di Delsarte⁶³. Ruffini vi giunge approfondendo l'intricata relazione

⁶⁰ Nel corso dei secoli "i siciliani" sono stati un'entità geografica più che culturale. Ovviamente il discorso sarebbe molto più complesso, ma in questo contesto mi appare ragionevole mettere in relazione lo stridente accostamento tra "i siciliani" e le grandi civiltà del passato con la contingente presenza della compagnia di Grasso a Mosca.

⁶¹ «È un vero e proprio ossimoro che accompagnerà Craig tutta la vita: pensare il teatro, ad un tempo, come nuovo e come originario. Detto ancora diversamente ipotizzare una nuova arte che sappia risalire alla perduta identità originaria del teatro», Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Gordon Craig*, cit., p. 95. A questo proposito si veda anche Didier Plassard, "En entrant dans la Maison des Visions": *la Surmarionnette et ses modèles antiques*, «L'Annuaire théâtral», n. 37, printemps 2005, pp. 30-44.

⁶² I paragoni tra recitazione e fenomeni naturali sono frequentissimi negli scritti di Craig. Non possiamo cadere nell'errore di pensare che questo trattamento fosse riservato al solo Grasso; anche Irving, ad esempio, era spesso paragonato a una tempesta, a un fulmine o a un'orchidea. Ciò che sorprende è però la perfetta coincidenza cronologica che connette i siciliani con questo tipo d'"illuminazione".

⁶³ «Più che averne la stessa concezione, Craig e Delsarte professarono la stessa religione del movimento, e del silenzio che ne è la parola divina», Franco Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud*, cit., p. 57.

del regista inglese con Isadora Duncan e riassumendone in questi termini la lettura:

Guardando la Duncan con gli occhi dello spettatore, Craig vide un corpo umano che danzava il movimento. Guardando oltre, attraverso gli occhi dell'artista, vide uno spettacolo che danzava come quel corpo umano. Guardando ancora oltre, attraverso gli occhi del visionario, vide uno spettacolo che danzava come un corpo divino. Non più il movimento, ma il divino movimento: che riflette in un corpo – uomo e spettacolo, non fa differenza – il movimento con il quale Dio anima la Natura⁶⁴.

Come mostra bene Ruffini, questo movimento di elevazione insieme artistica e spirituale attraversava diversi strati d'analisi, che dall'osservazione del corpo in movimento giungevano all'organizzazione globale dello spettacolo. Tra i differenti livelli c'era però un solidissimo legame, un principio comune, denominato da Craig "divino movimento".

Questo legame veniva inoltre sottolineato mediante talune ridondanze retoriche: se Duncan era la «figure of figures for the stage»⁶⁵ e Irving «hundred faces in one»⁶⁶ allora la scena non poteva che essere «the thousand scenes in one», come recita il sottotitolo del dossier di «The Mask» che Craig realizza per presentare i suoi *screens* (appena brevettati) in un quadro teorico più ampio⁶⁷.

⁶⁴ *Ivi*, p. 58.

⁶⁵ «I saw in her someone who fulfilled my ideas of the perfect dancer the interpreter of unspoken things – the figure of figures for the stage»: Gordon Craig, *Isadora 1943-1947*, box 3, folder 12, Howard Holtzman Collection on Isadora Duncan (collection 1729), UCLA Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, University of California, Los Angeles, Quaderno autografo, p. 43, citato da Degli Esposti, *La Über-mariotte e le sue ombre*, cit., p. 94, che indica come data di stesura probabile il 1947.

⁶⁶ «He new that it was his mask that was to be the great actor – a mask which could be a hundred faces in one – and he had to design, cut out, polish, and perfect that mask»: Gordon Craig, *Henry Irving*, Letchworth, Herts, The Temple Press, 1930, p. 26.

⁶⁷ *Screens. The thousand scenes in one. Some notes and facts relative to the "Scene" invented and patented by Edward Gordon Craig*, a cura di Gordon Craig, «The Mask», vol. 7, n. 2, May 1915. Negli articoli che Craig inserisce nel dossier questo parallelismo diventa esplicito: «Every human face is shaped more or less the same, and is made up of two eyes, a brow, a nose, a mouth, a chin and so forth; move any one of these parts ever so little, and we note a different expression. This Scene resembles the human face», p. 148. È interessante notare come proprio quell'elemento che precedentemente Craig aveva indicato come un punto debole dell'attore umano (la variabilità delle espressioni facciali) – giustificando così la celebrazione della maschera come simbolo di perfezione (da qui il nome della rivista) – sia diventato adesso modello per la descrizione dell'impianto scenografico.

In questa nuova fase teorica craighiana, Grasso mantiene una certa rilevanza⁶⁸. A lui Craig “affida” la chiusura del suddetto dossier, pubblicando una lettera dell’artista Filiberto Scarpelli all’attore siciliano, datata 4 dicembre 1913⁶⁹. Dal testo si evince che Scarpelli sarebbe stato inviato da Grasso all’Arena Goldoni per osservare un modello di *Scene* e inviargliene una descrizione, ma la sintassi e la terminologia impiegati lasciano pochi dubbi: dietro l’avatar di Scarpelli si nasconde la penna di Craig. La “scusa” della lettera era un ingegnoso stratagemma per dare, agli occhi del lettore, una certa concretezza e fattibilità ai misteriosi marchingegni scenici presentati nel dossier. Ma perché scegliere proprio Grasso come destinatario? Una motivazione potrebbe essere legata al fatto che il siciliano fosse per Craig l’attore vivente che meglio avrebbe potuto rappresentare l’*Otello*, opera che aveva ispirato la costruzione di un modello di *Scene*⁷⁰. Ma altre motivazioni possono essere prese in considerazione. La scelta potrebbe essere letta anche come un tentativo di evocare la “maestà della natura”, le cui leggi perfette avrebbero dovuto ispirare il movimento degli *screens*. Proprio quel movimento di cui Grasso – «nature’s offspring» – è, inconsapevolmente, portatore e garante:

I am very very sorry that you had not the time to go to the Arena Goldoni. You have lost a sight which is among the finest which I have witnessed since I was born, not excluding the majestic spectacle of Nature itself. When you return to Florence you must not deprive yourself of so great an enjoyment⁷¹.

⁶⁸ Nel 1913, ad esempio, Craig invia al catanese una copia con dedica di *Towards a New Theatre*, come ricordato da Lapini: «A Giovanni Grasso, il primattore siciliano frequentemente ricordato con ammirazione in vari interventi su “The Mask”, Craig offre appunto questa sua opera con dedica autografa. Il volume fa ora parte dell’Archivio DNL», Lia Lapini, *Edward Gordon Craig nel teatro italiano tra tradizione e avanguardia*, in *Gordon Craig e l’Italia*. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Campi di Bisenzio, a cura di Gianni Isola, Gianfranco Pedullà, 27-29 gennaio 1989, Roma, Bulzoni, 1993, p. 112, nota 2.

⁶⁹ Filiberto Scarpelli, *An Impression of the “Scene” by an Eye-Witness*, «The Mask», vol. 7, n. 2, May 1915, pp. 159-160.

⁷⁰ Vi è infatti un riferimento a *Otello*, che per lungo tempo Craig sognò di realizzare con il siciliano: «The sight of some scenes for “Othello” gave me the thrill which only the reading of Shakespeare had been able to give me!», Filiberto Scarpelli, *An impression of the “Scene”*, cit., p. 160.

⁷¹ *Ibidem*.

Blood and mind, blood and brain

Nella carriera di Craig il 1913 è solitamente ricordato per la pubblicazione di *Towards a New Theatre* e per l'apertura della scuola a Firenze. In realtà è un anno spartiacque anche per i rapporti con il teatro italiano. Incontra Salvini⁷², vede per la prima volta recitare Scarpetta⁷³ e Petrolini, interagisce col movimento futurista, di cui – malgrado le forti riserve – pubblica il manifesto su «The Mask»⁷⁴.

L'attrattiva che le pratiche performative popolari esercitano sull'inglese aumenta in maniera netta. Grasso, agli occhi di Craig, diventa parte di un sistema teatrale più ampio, e la sua immagine matura una maggiore concretezza⁷⁵.

In parallelo, «The Mask» prosegue a singhiozzo, è sospesa nel 1915 a causa della guerra, per poi riprendere nel 1918 in versione ridottissima, appena quattro pagine per numero⁷⁶, fino a una nuova pausa tra il 1919 e il

⁷² L'episodio è raccontato nell'articolo *The Old School of Acting*, in Gordon Craig, *Theatre Advancing*, Boston, Little Brown and Company, 1919, pp. 209-219.

⁷³ Cfr. Edward Edwardovitch (pseudonimo di Gordon Craig), *In Rome*, «The Mask», vol. 5, n. 4, April 1913, pp. 369-370.

⁷⁴ Dorothy Nevile Lees, *Futurism and the Theatre. A Futurist Manifesto by Marinetti*, «The Mask», vol. 6, n. 3, January 1914, pp. 188-193.

⁷⁵ Nel luglio 1911, ad esempio, attraverso diversi pseudonimi Craig sferra degli attacchi alla figura professionale dell'impresario, colpevole di prendersi i meriti – soprattutto economici – che invece dovrebbero andare all'artista: «When Signora Duse or Signor Grasso performs on the stage who is it gets the credit for their performance?... Why, Signora Duse and Signor Grasso. Who *should* get the credit? Why, who but Signor the Impresario! For after all, who and what is the performer? A name. And with whom lies the credit of having made that name? The impresario», Adolf Furst (pseudonimo di Gordon Craig), *The Courage of the Impresario*, «The Mask», vol. 4, n. 1, July 1911, p. 17. Il tono sarcastico della maschera dietro cui Craig si nasconde, fa da controcanto a un articolo pubblicato due pagine dopo, sotto un altro pseudonimo, John Balance, usato solitamente per i toni più moderati. Ecco come si esprime sull'argomento: «Can you bind down the sea by a contract? Neither can you bind the Artist by one. Has the sea any *reason* for creeping stealthily or bounding suddenly upon the shore? Neither has the Artist any reason for seeking happiness in play. Is the sun turning or is it standing still? Does anybody know? And tell me, does it turn for money or is it posing for fame?», John Balance (pseudonimo di Gordon Craig), *In Defence of the Artist*, «The Mask», vol. 4, n. 1, July 1911, p. 23. Ancora una volta il parallelismo tra Grasso e un fenomeno naturale come il mare o il sole diventa una strategia retorica. Bisogna notare anche che l'utilizzo degli pseudonimi consente a Craig di presentare delle evidenti contraddizioni con quanto affermato in altri articoli firmati col suo vero nome, come l'accettare Grasso come "artista" (possibilità negata negli articoli che firma con il proprio nome).

⁷⁶ Nel 1918 viene però lanciata la rivista «The Marionette», che verrà pubblicata per

1923. Solo a partire dal 1924 la rivista ritrova i ritmi consueti, rinvigorita da una nuova fiammata di interesse per la Commedia dell'Arte e, con essa, per la tecnica d'attore⁷⁷.

Giovanni Grasso nel frattempo era diventato una vera e propria celebrità oltreoceano, mentre in Italia dedicava buona parte del suo tempo all'ormai solida industria cinematografica. Per Craig il siciliano è ormai un'entità immateriale, una «categoria» di recitazione, ne parla al passato, come se appartenesse alla stessa epoca di Irving. Nonostante fossero passati alcuni anni dagli entusiasmi di inizio secolo, i due attori rimanevano ancora due punti di riferimento. Nel saggio *To Feel or not to Feel, the Old Old Question*, Craig commenta un'indagine dell'«Illustrated London News» basata sulla più classica delle domande: bisogna che l'attore senta o no i sentimenti del proprio personaggio? Craig argomenta la risposta partendo proprio da Grasso:

What Giovanni Grasso would have written about feeling a part we cannot imagine; but there again, if an English actor seems to feel very little and a southern actor very much, that's where the deception of nature is playing pranks with the deception of theatricals⁷⁸.

Le coordinate sono ancora attore inglese e attore meridionale, inganno della teatralità e inganno della natura. Continua Craig:

For a Chinese or Indian sage who sits like a bronze statue for four hours meditating, may be feeling more than either of these. He is feeling slower, that is all; forcing himself to the place. And the English actor is slow too, the Italian quick. The Englishman is said to be calculating his effects, the Italian to be inspired. Recall Bonaparte's "Inspiration is only a calculation made with rapidity".

tutto l'anno. Questo è anche il periodo degli ormai celebri drammi per marionette scritti dal regista: cfr. Edward Gordon Craig, *Le théâtre de fous/The Drama for Fools*, a cura di Marion Chénétier-Alev, Marc Duvillier, Didier Plassard, Montpellier, L'Entretemps, 2012. Alcune ipotesi sulla relazione tra questi drammi e le teorie sull'Über-marionette sono state fatte da Paola Degli Esposti, *Le impronte della Über-marionette: tracce di una teoria sull'attore in "The Drama for Fools" di Edward Gordon Craig*, «Acting Archives Review», vol. VI, n. 12, November 2016, pp. 27-65.

⁷⁷ Craig ripubblicherà nel 1924 *On the Art of Theatre* con una nuova introduzione, dove amplierà le riflessioni sulla sua "creatura", a quanto pare facendo riferimento proprio a Petrolini: cfr. Ferruccio Marotti, *L'attore Petrolini*, in *Petrolini. La maschera e la storia*, a cura di Franca Angelini, Roma-Bari, Laterza, 1984.

⁷⁸ Gordon Craig, *Editorial Notes. To Feel or Not Feel. The Old Old Question*, «The Mask», vol. 10, n. 2, April 1924, p. 93.

“Should an actor be slow or rapid?” one might ask this for a change. Irving was slow: Grasso was rapid⁷⁹.

Craig è ben consapevole di come questa dicotomia sia, in fin dei conti, “utile e sbagliata”, e lo rivela attraverso la citazione di Napoleone. Ma proprio i due attori sono per lui i casi migliori per esemplificarla. Opposti nelle tecniche, non lo sono nel risultato:

Why? Because the blood and mind of the first were blood and mind of a curiously deliberate man. Is that bad for acting? Why should it be? The blood and brain of Grasso leapt with agility at all things. Is that bad for acting? Why should it be? But to be slow and be a bad actor, that is a bad for acting as to be rapid.

In short, there is no actual formula, and never has been one⁸⁰.

La tecnica dell’inglese prevede delle decisioni precisissime, mentre il siciliano salta da una decisione all’altra. Da notare la differenza: Irving è «blood and mind» mentre Grasso è «blood and brain». Entrambi soggetti all’instabilità delle passioni (*blood*) si differenziano da ciò che le governa: da un lato la quintessenza dell’umano, la mente. Dall’altro il suo correlato fisiologico, non per questo meno efficace.

Estremi e radicali, è nella loro complementarità che si racchiude la complessità del pensiero craighiano sull’attore⁸¹.

Il magazzino del nuovo

Irving era «the nearest thing ever known to what I have called the Übermarionette»⁸². Grasso – o meglio la visione che di questo attore Craig aveva prodotto – ne era probabilmente la cosa più lontana perché privo di quella tranquillità, di quel silenzio, di quella «semplificazione» propria dell’Übermarionette. Ma ne era anche ciò che di più *simile* a essa ci fosse, perché sull’asse dell’elevazione verso il divino, il «Sicilian being» si po-

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Parlando proprio di Craig e Henry Irving, Ruffini nota: «Non è che “contraria sunt complementa”, “contraria sunt contraria”: sempre, a meno che i contrari siano portati all’estremo. Allora i contrari diventano “complementa”», Franco Ruffini, *Teatro e Boxe*, cit., p. 44.

⁸² Gordon Craig, *Henry Irving*, cit., p. 32.

sizionava *oltre* l'umano, o addirittura *prima* di esso⁸³: ben lontano, quindi, da quell'umano «deep and real» dei primi appunti dell'inglese. La visione che Craig ha di Giovanni Grasso non si è solo evoluta e ampliata nel tempo, ma ha consegnato all'attore catanese una funzione epistemologica ben precisa.

È come se esistessero degli esempi da seguire, degli esempi da evitare, e degli esempi da seguire per opposizione. Grasso faceva parte dell'ultimo caso. Non era un modello, ma era il suo esatto opposto, il paradosso da attraversare per raggiungere una comprensione più profonda⁸⁴.

Questa particolare funzione fu affidata a Grasso anche da altri grandi maestri. Stanislavskij definisce la recitazione di Grasso «psicofisiologica»,⁸⁵ opponendola alla «psicotecnica» su cui lavorava proprio in quegli anni. Ancora una volta fisiologia contro tecnica, natura contro artificio, «blood and mind» contro «blood and brain». Craig stesso, nel tentativo di descrivere l'agire scenico di Stanislavskij, ricorre a Grasso come esempio da osservare in controluce:

⁸³ Prima di esso proprio perché dotato di una forza «primitiva» che lo differenzia dalle altre forme di genialità, come quella di Reinhardt: «No one denies that Director Reinhardt and his troupe have a touch of genius, but they are without originality and without art. They exhibit to the audience all the evidence of their hard labour, but beauty stubbornly refuses to come upon their stage. How different with our Southern friends! Signor Grasso and his troupe have also a touch of genius, but how delicate is their primitive force; it is of the soil, but how sweetly it smells. The German genius reeks of the place it has at last captured, ... the cheap circus»: G.N. (pseudonimo di Gordon Craig), *Berlin*, «The Mask», January 1911, vol. 3, n. 7-9, p. 144.

⁸⁴ Grasso non era l'unico a svolgere questa funzione. Nell'*Index*, ad esempio, Craig afferma a proposito di Duncan: «lei è stata la prima e unica danzatrice ch'io abbia mai visto (a parte certi negri che ho visto danzare in una strada di Genova e certi altri in un fienile vicino New York)»: Gordon Craig, *Index to the Story of My Days*, New York, The Viking Press, 1957, p. 256, tradotto e citato in Franco Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud*, cit., p. 18. Esattamente come succedeva con la polarità Irving/Grasso, è difficile immaginare qualcosa di più lontano dei «negroes» per le strade di Genova dalla danza della divina Isadora (che tra l'altro odiava i paragoni con la danza popolare). Rimane il fatto che *per opposizione*, questi corpi diventano, inconsapevolmente, dei luoghi di osservazione del movimento della Natura opposti e complementari all'esempio Duncan. Commenta infatti Ruffini: «Come per i Negri a Genova, quello di Isadora non era il movimento di un corpo, era il movimento della Natura e della Vita attraverso un corpo» (Franco Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud*, cit., p. 45).

⁸⁵ «L'analyse du rôle. Psychophysiologie. Grasso. *Ivan Myronytch. La précision psychophysiologique et la logique des sentiments*», Konstantin Stanislavskij, *Notes artistiques*, édité et traduit du russe par Macha Zonina et Jean-Pierre Thibaudat, Strasbourg, Théâtre National de Strasbourg/Circé, 1997, p. 143.

Here in Moscow they risk the blunder and achieve the distinction of being the best set of actors upon the European stage.

Less of a spontaneous whirlwind than Grasso, their first actor Stanislavsky is more intellectual.

This is not to be misunderstood. You are not to image that this actor is cold or stilted. A simpler technique, a more human result would be difficult to find. A master of psychology, his acting is most realistic... yet he avoids nearly all the brutalities... his performances are all remarkable for their grace. I can find no better word⁸⁶.

I binari sono sempre gli stessi: spontaneità contro intelletto. Ma ancora una volta Grasso diventa una potentissima pietra di paragone, un fenomeno da osservare attraverso un foro stenopeico. Uno spirito raffinatissimo come quello di Suleržickij, a cui Stanislavskij affidò la direzione del primo Studio, si spingerà ancora oltre, riconoscendo in Grasso un metodo di recitazione specifico. Questo viene infatti non solo paragonato – sempre per opposizione – a quello di Stanislavskij, ma anche associato ad esso come «il punto più alto del teatro dei sentimenti»:

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)⁸⁷.

Questo strano paragone tra il russo e il siciliano, appare ancora più rilevante se consideriamo la sua diffusione anche tra spettatori un po' meno "eccezionali", come il giornalista Edgardo Rosa che, nel realizzare un articolo sul Teatro d'Arte di Mosca in tournée a Berlino, scrisse:

Il debutto del 23 febbraio scorso fu una rivelazione nel senso più proprio della parola. Lo Stanislavski mi fa pensare molto al nostro Giovanni Grasso, con i suoi slanci di verità, di espressione sincera, naturale, vissuta⁸⁸.

⁸⁶ Gordon Craig, *The Theatre in Germany, Holland, Russia & England. A Series of Letters* (1908), «The Mask», vol. 1, n. 2, January 1909, p. 222.

⁸⁷ Leopold Suleržickij, *Povesti i rasskazi. Stat' i zametki. Vospominaniya*, Moskva, Iskusstvo, 1970, p. 369, tradotto in italiano da Maria Pia Pagani. Una parte di questo brano è stata citata e tradotta in inglese in Tcherkasski, *Twofaced Giovanni Grasso*, cit., La datazione del brano è incerta, ma sicuramente precedente al 1916, anno di morte di Suleržickij.

⁸⁸ Edgardo Rosa (pseudonimo di Giuseppe Mangiameli), *Il Teatro Artistico di Mos-*

Ma perché questi paragoni così insistenti tra Grasso e Stanislavskij? Dal punto di vista recitativo è davvero difficilissimo immaginare degli elementi in comune tra i due. Troppo distanti le culture teatrali d'origine, pressoché inesistenti le influenze reciproche. Ci devono dunque essere dei fattori non immediatamente estetici che ne possano giustificare l'accostamento.

Una risposta potrebbe forse essere trovata esplorando una dimensione differente, a cui Fabrizio Cruciani diede il nome di «magazzino del nuovo», indicando così quelle pratiche performative

di cui ci si è serviti per pensare teatro in modo diverso, per fare teatro oltre le possibilità esistenti e codificate. L'estraneità è la loro grande attrazione e dà loro una ricorrente vivacità creativa nella nostra cultura teatrale, la loro alterità li ha costituiti come magazzini del nuovo, serbatoio di possibilità per il nostro teatro⁸⁹.

I teatri greci e romani, le pratiche performative asiatiche, il teatro di strada, ne erano degli esempi. Ma dentro questo quadro epistemologico è forse possibile immaginare anche l'apporto che alcune scene dialettali hanno fornito ai grandi padri fondatori del teatro. La dimensione di alterità che queste pratiche popolari mettevano a disposizione è stata in alcuni casi decisiva per pensare il teatro in modo diverso.

La recitazione dei siciliani diventava, così, serbatoio di possibilità da cui attingere per ripensare l'attore. Né vicinanza, né opposizione: l'affiliazione con il nuovo era sancita dalla distanza dal sistema teatrale dominante.

In questo modo si mettevano in opera delle vere e proprie «rifrazioni dello sguardo» (altro concetto che prendo in prestito da Cruciani) che avvicinavano, in qualche modo, la recitazione di Grasso a quella di Stanislavskij⁹⁰.

ca in esilio. Una grande rivelazione drammatica, «La Maschera», anno II, n. 7, aprile 1906, pp. 4-5.

⁸⁹ Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 73.

⁹⁰ È solo rendendoci conto della pervasività di questo fenomeno che riusciamo a spiegarci dei fenomeni altrettanto bizzarri, come quelli che associavano gli spettacoli dei siciliani a quelli della compagnia giapponese di Sada Yacco. Ho approfondito questo argomento in due articoli, il già citato *Sulla tecnica di Giovanni Grasso* e anche *La ricezione parigina dell'attrice Mimi Aguglia durante la tournée del 1908*, in *Culture del teatro moderno e contemporaneo. Cantieri di ricerca 2015*, a cura di Rino Caputo e Luciano Mariti, Roma, UniversItalia, 2016, pp. 73-84. In fondo, lo stesso Rosa basa su una questione di alterità il suo paragone tra Grasso e Stanislavskij: «Del resto non mi sembra strano e inopportuno il raffronto col Grasso, perché in taluni riguardi, specialmente in quelli della

Ma in che misura questo «magazzino del nuovo», ha rappresentato una sorgente di meraviglia per Craig?

What can be done with them?

Vorace e instancabile lettore, enumerare le pratiche performative che hanno nutrito le visioni teatrali di Craig è quasi impossibile: da Shakespeare alla Commedia dell'Arte, dal teatro giapponese alla danza di Isadora Duncan, passando per gli spettacoli di marionette. Il teatro dialettale era dunque una pratica tra le tante? Forse. Esisteva, però, una particolarità: Craig l'aveva conosciuta come teatro *in vita*, si era unito alla rumorosa schiera di spettatori che affollava le sale popolari, si era fatto trasportare dal vortice delle rappresentazioni. Questo aveva provocato uno strano desiderio identitario: lui, sofisticato dandy inglese, supplicava il semi-alfabetizzato Grasso di venirlo a trovare, si rallegrava dell'amicizia con Petrolini, raccontava con febbrile entusiasmo una serata al teatro di Scarpetta⁹¹. Al riparo dai conflitti che sempre puntellarono ogni sua collaborazione con i grandi maestri, gli attori dialettali offrivano al figlio di Ellen Terry un universo talmente estraneo da diventare accogliente.

È ben noto come al Convegno Volta sul teatro drammatico, tenutosi dall'8 al 14 ottobre del 1934 a Roma, Craig ingaggiò un piccolo dibattito con Silvio d'Amico proprio sui teatri dialettali. L'inglese, che aveva barattato la sua partecipazione con un'udienza privata al cospetto di Mussolini⁹²,

cultura, non sono dissimili di gran lunga gli ambienti psichici da cui gli artisti sono sorti, non sono diseguali gli elementi che li hanno temprati. [...] Il popolo siciliano, da cui viene il Grasso, per natura ingenua ha, direi, lo stesso fuoco che in questo momento brucia nell'anima russa. Entrambi si svegliano da breve tempo da un lungo abbruttimento, non del tutto scomparso, entrambi hanno ancora nelle vene quel tanto di selvaggio che, applicato all'arte, la spoglia di tutte le contorsioni, di tutti i manierismi, di tutte le affettazioni e che sulla scena dà la verità, espressione più sincera dell'arte drammatica», Rosa, *Il Teatro Artistico di Mosca in esilio*, cit., p. 5.

⁹¹ Cfr. John Semar (pseudonimo di Gordon Craig), *The Theatre in Italy: Naples and Pompeii*, «The Mask», vol. 6, n. 4, April 1914, pp. 357-363.

⁹² Craig viene inizialmente invitato per rappresentare la Gran Bretagna. Lui rifiuta di rappresentare il proprio Paese ma accetta di essere presente al convegno, pur senza fare nessuna comunicazione. Pone però una condizione: «Furst trasmette all'Accademia i desideri di Craig, che non vuole fare un intervento e rifiuta di rappresentare la Gran Bretagna. La sua richiesta più strana però è la condizione di essere ricevuto da Mussolini. La ragione non viene riferita, ma uno sospetterebbe che non fosse solo il desiderio di un onore. Con più probabilità Craig voleva approfittare di un'udienza per trovare com-

apre infatti l'ottava seduta⁹³ con la seguente domanda: «Can I be informed how it is possible that the Italian Dialect Theatres (Roman, Sicilian, Neapolitan, Bolognese, etcetera) are not sufficiently appreciated and supported by the State?»⁹⁴.

Meno nota è, però, l'eco che questa domanda ebbe durante l'udienza tra Craig e Mussolini. L'incontro avvenne poco più di un mese dopo, il 20 novembre a Palazzo Venezia. Conosciamo i dettagli grazie a una busta conservata al Fondo Craig della BNF, in cui si possono trovare delle ricche annotazioni dattilografate dell'inglese⁹⁵. È stato Gianfranco Pedullà, all'inizio degli anni Novanta, a fare una breve ricostruzione dell'incontro⁹⁶, che però non tiene conto di un fattore a mio avviso decisivo: nella busta vi sono due versioni della vicenda, entrambe redatte da Craig. La prima è quella scritta "a caldo", dall'hotel romano in cui risiedeva, per il diario personale (il *dailybook*). La seconda è una riscrittura dell'evento,

missioni teatrali e far pubblicare le sue opere», Ilona Fried, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma, 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Pisa, Titivillus, 2015, p. 144. A proposito del convegno Volta si può consultare anche l'articolo di Marco Consolini, *Entre théâtre de masse et théâtre d'État: l'étrange œcuménisme idéologique du «Convegno Volta»*, Rome 1934, «Revue d'Histoire du théâtre», n. 268, trimestre 4, 2015, pp. 663-685.

⁹³ Il titolo della seduta era «Il teatro di Stato. Esperienze delle organizzazioni esistenti. Necessità - Programmi - Scambi».

⁹⁴ Gordon Craig, trascrizione del breve intervento all'interno degli *Atti del Convegno Volta sul Teatro Drammatico*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1934, p. 309.

⁹⁵ Vi accenna Marotti: «Nel 1934 Gordon Craig partecipò, insieme con i maggiori artisti del teatro moderno, al Convegno Volta sul teatro, che ebbe luogo a Roma. Fu allora che il suo sogno di mettere in scena la *Passione secondo Matteo* di Bach naufragò per l'ultima volta miseramente, dopo un incontro ufficiale a Palazzo Venezia con Mussolini; e la descrizione di questo incontro, nelle parole di Craig, è una delle testimonianze più argutamente ironiche (e tristi, al tempo stesso) sull'inevitabilità dello scontro fra l'utopia del teatro e la realtà della vita politica, quando esse vengono a contatto». (Ferruccio Marotti, *Amleto o dell'oximoron*, Roma, Bulzoni, 1966, p. 273). Ne parla anche Taxidou che prova a spiegare la fascinazione esercitata su Craig dal fascismo: «Mussolini was to create the great empire that would inspire a grand theatre. Craig, as the Artist of the Theatre, would certainly play a decisive role in such an empire. He would act as intermediary between the world of politics and the world of art. These two, according to Craig, should be distinctly separate. If anything it is the world of art that should influence and aestheticize the other realms. It is within this context that Mussolini appealed to Craig. Aesthetically he fulfilled all the requirements Craig had envisaged for the heroic figure that would act as mentor for his art», Olga Taxidou, *The Mask. A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998, p. 98.

⁹⁶ Gianfranco Pedullà, *Un incontro mancato: Gordon Craig e la riforma del teatro italiano*, in *Gordon Craig e l'Italia*, cit., pp. 170-173.

redatta probabilmente qualche tempo dopo e basata sugli stessi appunti del *dailybook*, destinata però alla seconda parte della sua autobiografia (il proseguimento dell'*Index* che non vide mai la luce)⁹⁷. Tra l'una e l'altra versione vi è lo spazio che esiste tra un'esperienza e una visione. La seconda è anche la prima, ma il contrario non è sempre vero.

Nel racconto fatto da Craig per il *dailybook* vi è una raccolta minuziosa di dettagli: il suo arrivo a Palazzo Venezia, le misure di sicurezza, l'attesa condivisa con un «german philosopher», gli arredamenti del salone, il modo di scricchiolare che aveva la sedia su cui attendeva il proprio turno. Dopo un'attesa di un'ora e mezza, arriva il momento dell'incontro. Craig si presenta con due libri in mano, *Towards a New Theatre* (1913) e *A Production* (1926):

Now at a door – my conductor opens it and inside I see at far end of room the great man of Europe – the door closes behind me and I raise my right arm at the full high salute. I suppose it takes not more than 20 seconds to get to the end of the room – but it must take more than 20 or 30 paces.

He shakes hands – at least I think that's what he did – and looked at him and saw a strangely tired man. Not tired out, but dog-tired, as we say.

I at once said that I had to thank him for calling me to the Convegno Volta.

I couldn't go further – though I was about to thank him for the good which I hope it may do to the Theatre which I love.

He said, «I have read your speech» – he spoke in good English but was not at ease – he stood – he is rather small – anyhow not as large as I had hoped. (Turning ones eyes down to anything has a queer effect on the mind which is expecting to look a thing up.) I expected Mussolini to tower above all else. I have read books about him – seen hundreds of pictures – some even better than the others – I have followed his career with some care. I was not put at my ease by him – though I was at my ease – and puzzled by his lack of ease.

«I have red your speech at the Convegno Volta,» said he (it was no speech – just a question about the Dialect actors, put into 5 ot 6 linea) «about the Dialect actors – but what can be done with them» – he shrugged slightly...⁹⁸

⁹⁷ La confusione che non ha reso questa distinzione immediatamente evidente è forse legata al fatto che entrambi i documenti sono stati catalogati come se fossero dei materiali per una lettera al membro dell'Accademia d'Italia, Francesco Orestano (uno degli organizzatori del Convegno Volta). Alla BNF il documento è adesso conservato tra i materiali ancora senza collocazione, con il nome *Mussolini (entretien avec)*, 20-XI-34, e contiene due cartelle (n. 1 e n. 2); i fogli dentro ogni cartella sono numerati.

⁹⁸ Gordon Craig, *Mussolini*, cit., cartella n. 1, pp. 1-2 (sottolineature di Craig).

«What can be done with them»: questa frase, sorprende Craig, e crea uno spartiacque da cui, come vedremo, nascerà la visione. Continua Craig:

one was 1/2 aware that he had failed to perceive that there is something to be done even with great actors who are not “great” like Talma and Kemble – not “classical”, – but who can teach both these men a thing or two, *or twenty* [aggiunto a matita].

I was there to tell Mussolini just what can be done with these remarkable men, when he shrugged his shoulders again, and one doesn't bore a dead-tired man of state with petty details about even the greatest of actors or the biggest plane for even an Italian Theatre. Details can wait.

I then spoke of the conclusions arrived at by d'Amico in his summing-up of our talks at the Convegno Volta: and said that these conclusions were all wrong.

«They always are», he replied – but didn't ask me in what way I thought them wrong⁹⁹.

D'Amico rispose infatti sostenendo l'inferiorità della drammaturgia dialettale¹⁰⁰. Craig, che non ha intenzione di ritornare alla querelle, cerca allora di instaurare un vero dialogo sullo stato del teatro:

However this time I had a wish to say my say for a moment and I delivered myself my opinion: – «D'Amico asserts that the Convegno believes the Theatre to be sick, whereas the Theatre never was or can be really sick – it only pretends to be».

No response in any way.

I added, «it's always so with theatre – born to pretend, it can never be real».

⁹⁹ *Ivi*, pp. 2-3 (sottolineature di Craig).

¹⁰⁰ «Mi permetto di rispondergli che nessuno “combatte” cotesto teatro. Certo non è questo il luogo di rifare le vecchie dispute, se sia proprio esatto che il vero teatro italiano sia quello dialettale: cosa che io, *quanto a opere drammatiche*, non credo affatto. Ma siamo tutti d'accordo che, *quanto ad attori*, anche oggi l'Italia ne ha di magnifici: e il pubblico italiano non osteggia per nulla, anzi applaude con compiacimento ogni sera il siciliano Musco, i napoletani Viviani e De Filippo, il veneto Giachetti, il genovese Govi, ecc. (mi sia consentito di togliere dall'elenco Petrolini, che *non vuole* essere considerato attore dialettale, e dice “io non sono romanesco, sono romano”). Ma è un fatto innegabile che, da qualche decennio, *nuove commedie* dialettali di valore artistico sono sempre più rare. La vita regionale si va sempre più fondendo, dopo la guerra e specie dopo l'avvento del Fascismo, nel gran crogiuolo della vita nazionale. E il criterio che oggi prevale nella pratica è questo: che, intervenendo nella vita del Teatro italiano, le prime provvidenze dello Stato siano rivolte, innanzi che ai teatri locali e dialettali, al Teatro nazionale», Silvio d'Amico, *Atti del Convegno Volta sul Teatro Drammatico*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1934, p. 309 (corsivi nel testo).

No response.

I then passed him one of the 2 books I had brought him and asked him to accept it. I turned to the dedication – «This book was written in 1913,» I pointed out.

He read the dedication [...] ¹⁰¹.

«Do you really think so?» he said – and said it as though he doubted both the actors and the sincerity and truth of my tribute ¹⁰².

Ancora una frase, «do you really think so?», intimamente legata con la precedente, che alimenterà ancora una volta la visione.

He turned the pages of this book like one who *walking in a strange town* [aggiunto a matita] doesn't know which turning to take and doesn't want to ask a policeman – so he turned forwards and backwards. [...] ¹⁰³ I found “Caesar and Cleopatra” for him – and “Entrance to a Theatre”... he put his hand over that and wagged his head twice and murmured something about that one being to his liking.

But he looks ill – tired – all fire is gone out of him – the way he holds this book and turns the pages has no life in it ¹⁰⁴.

Nessuna traccia di quel “fuoco” che il politico-artista (come la propaganda di regime provava a dipingerlo) avrebbe dovuto portare con sé ¹⁰⁵.

And I get the impression that he hasn't the faintest notion who this white-haired Englishman is, who has been allowed an audience – this Signor Gordon.

But he makes a dash for it – «You are a theatre architect?» he asks. «No – I am a revolutionary – I have made a little revolution in the Theatre – in Germany – in Russia...».

He seems to understand even less what this can possibly mean – and what distresses me in that he doesn't ask me to carry on and explain.

¹⁰¹ Si tratta della famosa dedica: «TO THE ITALIANS. In respect, Affection, and Gratitude; To Their Old and Their New Actors, Ever the Best in Europe, The Designs in this Book, Are Dedicated».

¹⁰² Gordon Craig, *Mussolini*, cit., cartella n. 1, p. 3 (sottolineature di Craig).

¹⁰³ In questo punto c'è un asterisco che rimanda a un'aggiunta, ma il testo è indecifrabile.

¹⁰⁴ Gordon Craig, *Mussolini*, cit., cartella n. 1, p. 3-4.

¹⁰⁵ Il “fuoco”, tra l'altro, è un'immagine molto frequente nella simbologia craighiana, a partire dall'eliocentrismo a cui abbiamo già accennato e fino ad arrivare alla definizione di Übermarionette del 1924: «the actor plus fire, minus egoism: the fire of the gods and demons, without the smoke and steam of mortality»: Gordon Craig, *Preface* (1924), in Id., *On the Art of Theatre*, cit., pp. IX-X.

I show him the second book – “A Production; 1926.”

He seems to like this – the big carpet-bazaar scene seems to refresh him – but only for a moment or so. The banquet scene too, with Bishop and Skule playing chess... but for all this he turns the pages forward and backwards. Not in anger – or glaring at the designs or me – but like half dead man losing his way.

Then he rises and putting away childish thought, puts out his hand and says «Good byee,» like a foreigner. No smile. I shake and turn and go up full length of the room to same door and out¹⁰⁶.

Fin qui il racconto per il *dailybook*. Craig uscirà deluso e affranto dalla freddezza con cui Mussolini lo ha trattato; le speranze che aveva concentrato su quell'incontro non riguardavano solo i finanziamenti per uno spettacolo o un progetto artistico, ma il desiderio di trovare una condivisione d'intenti con quel leader così anomalo, la cui sbandierata sensibilità artistica lo avrebbe dovuto distinguere da tutti gli altri politici.

Di certo la portata dell'incontro non poteva ammettere una narrazione che si chiudesse con l'immagine del «white-haired Englishman», rabbutato e deluso, che va via dal grande palazzo in uno stato d'animo simile a quello di «uno spettatore invitato per la prima volta dietro la scena a scoprire che il “palazzo delle fate” era fatto di tela e assi di legno»¹⁰⁷. E allora ecco la visione, che negli appunti di Craig si scatena proprio a partire da quella frase, «what can be done with them?»:

This from the man who has said that “problems carry in themselves their own solution”... it takes my breath away.

“Do with them? – what to do with them – them...” the sounds fade away: meno male – there was no sense in the query.

To change the subject I show him my dedication to the actors.

“Do you really think so?”

¹⁰⁶ Gordon Craig, *Mussolini*, cit., cartella n. 1, p. 4.

¹⁰⁷ Sono le parole con cui il figlio di Craig ne descriverà lo stato d'animo: «Craig era molto deluso: gli era sempre piaciuto Mussolini, uomo di scena. Ma dopo la sua breve visita si sentiva simile a uno spettatore invitato per la prima volta dietro la scena a scoprire che il “palazzo delle fate” era fatto di tela e assi di legno». Il figlio riporta anche alcune parole con cui il padre descrisse l'incontro, probabilmente per lettera: «Alle sei andai a Piazza Venezia – m'aspettavo di vedere il Duce, invece no, vidi un'altra persona, il Ministro degli esteri. Stava seduto a un tavolo in fondo a una lunga stanza ed era solo. Si aprì una porta, entrai – abbiamo parlato, poi sono uscito – ma, ahimè, senza aver visto il Duce», Edward Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, a cura di Marina Maymone Siniscalchi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996, p. 374 (edizione originale: *Gordon Craig. The Story of his Life*, New York, Limelight Edition, 1985).

Second

CURTAIN.

The curtain rises: I am in 1916-17; I am in Rome. Mussolini is not there – he is somewhere editing a paper: poor man – good man – great man – hard at work. But I have never heard of him. I go to the theatre, and this is what I see.

One after another came the *formidable* [scritto a matita] Grasso, the incredible Felice Scarpetta, the inimitable Musco, the superb Petrolini.

Musco – “Aria del Continente” – tragic point reached by comic steps – marvellous strange.

Scarpetta – the incredible scene of Felice mesmerized... “in pantalone bianco con disegno rosso.”

Petrolini – the cook – the old man – the stick – the orchestra – the macchietti¹⁰⁸.

Eccola, la sua patria teatrale, i «dear friends of mine» arrivati immediatamente in suo soccorso. Eccola la rivalsa del vecchio Craig, che, quando Mussolini era poco più di un adolescente, già sedeva sulle panche dei teatrini popolari, mentre lo spettacolo dei dialettali gli scuoteva sensi e nervi. Proprio l’esperienza che Craig desidera trasmettere al lettore:

(Here make the tale of what went on in the theatres grow faster and faster, funnier and funnier – wildest applause – happiness – roars of laughter... these great actors helping the nation along by an understanding that all is well, since everything balances – tragedies, what you will yes but keep [cancellatura nel testo] *kept* [aggiunto a mano] the pot a-boiling.)

The curtains close over those days.

Con ammirabile precisione l’inglese descrive il vorticoso ritmo che caratterizzava non solo gli spettacoli, ma l’intero ambiente creato, non solo gli attori ma anche i rumori, le urla, gli applausi degli spettatori che, come abbiamo visto anche nei primi articoli su Grasso, erano parte dell’esperienza spettatoriale del regista.

Di questa visione Grasso non poteva che essere l’aprifila, e talmente importante che, a differenza di quanto accade con gli altri attori, l’aggettivo che Craig gli assegna («formidable») è l’unico aggiunto in un secondo momento, a matita, nello spazio che aveva appositamente lasciato in bianco. Come se Grasso richiedesse uno sforzo supplementare di attenzione, rispetto agli altri attori.

¹⁰⁸ Gordon Craig, *Mussolini*, cit., cartella n. 2, p. 1.

Cala il sipario, il risveglio dopo la visione lascia spazio alla riflessione:

I wake up. I am again in the Palazzo di Venezia, and in this great room the echo still hums in the air, “Do you really think so?” *A great man has a little doubt* [scritto a mano].

I stand looking at the speaker. The leaves are being turned. As each leaf turns, I think of those dear friends of mine, those dear Italian actors. One comes from [segue uno spazio bianco], another from [spazio bianco], another from [spazio bianco]... each great province has yielded one, just as each province yields its corn and gets prizes from the Duce for it now. Each province so splendid – each independent – a little inclined to quarrel, but no real quarrelling, and mainly because of the actors.

I look at the great personage who doubts whether I really say Italian actors aright. The leaves turn and turn¹⁰⁹.

Nonostante Craig avesse mostrato fin dal principio una certa fiducia nell’opera di Mussolini¹¹⁰, è grande la sorpresa nel rendersi conto della maniera ottusa con cui il regime guardava al teatro dialettale¹¹¹. Il suo

¹⁰⁹ Gordon Craig, *Mussolini*, cit., cartella n. 2, p. 2. La nuova stesura del racconto dell’evento per l’autobiografia continua; Craig descrive il suo incontro con Salvini e fa il confronto tra i due “grandi italiani” chiaramente esaltando il grande attore. Per brevità riportiamo solo la conclusione: «Suddenly he says: “Good-bye.” His hand is out. I have to take this august hand. I take it *and go* [a mano]. I leave my two books, in the hope that they may bring a little happiness to him – a little light, maybe, on why I really think Italians the best actors in Europe and what he might do with them if by good luck he does *should* [a mano] see light where at present he sits in the profoundest obscurity», Gordon Craig, *Mussolini*, cit., cartella n. 2, p. 2.

¹¹⁰ Marc Duvillier nel suo prezioso lavoro di ricerca sulla rivista «The Mask» ha così sintetizzato il progressivo attaccamento alla figura del duce che guidò Craig fino all’udienza: «Domicilié en Italie entre 1907 et 1937, Craig va trouver en Mussolini un équivalent de la figure qu’il rêve d’incarner. Dès 1919 – quelques années avant que Mussolini prenne le pouvoir lors de la Marche sur Rome en 1922 – au sein de la revue *The Mask*, Craig se positionne en sa faveur et dans un compte-rendu du livre d’Arthur Waley consacré au théâtre Nô japonais, il compare les grandes formes théâtrales des ‘grands temps passés’ au ‘présent fasciste’ et précise: ‘En Italie, ils vont peut-être, réaliser un jour quelque chose d’héroïque à partir de l’arrivée de Mussolini.’ En 1926, au sein de *The Mask*, Craig fait l’éloge de Mussolini et du fascisme dans un compte-rendu des discours du Duce. Des lecteurs écrivent à la revue en faisant part de leur consternation», Marc Duvillier, *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig: de la mise en scène de l’espace scénique à celle de la politique*, in Benoît Tadié, Céline Mansanti, Hélène Aji, *Revue Modernistes, Revue engagées*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 165.

¹¹¹ Queste tematiche sono state recentemente trattate con un punto di vista decisamente innovativo nel dossier *Teatri nel fascismo*, a cura di Mirella Schino, Raffaella Di Tizio, Dorian Legge, Samantha Marenzi, Andrea Scappa, «Teatro e Storia», n. 38, 2017.

essere straniero in questo bizzarro Paese che stava faticosamente – e tragicamente – cercando di dotarsi di un’identità nazionale, permise a Craig di apprezzarne la ricchezza della poliedricità regionale. Ricchezza invisibile agli occhi del regime.

Conclusioni

L’“avvento” di Grasso nel sistema teorico di Craig ha le sembianze di un gioioso scontro tra le teorizzazioni di quest’ultimo e le sue esperienze di spettatore, destinate a scombinare senza sosta le griglie di lettura del regista. «After the practice, the theory», sottotitolo di «The Mask», sembra un motto valido anche e soprattutto per la «practice» spettatoriale, che confonde e rimescola le teorie del regista. A maggior ragione quando si trova di fronte il «red heat» di Grasso, che trasporta letteralmente Craig verso una sorta di alterazione percettiva:

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 senses¹¹².

È proprio questo momento, questo temporaneo sradicamento dai canali sensoriali ordinari, che svela uno spazio luminoso tra teoria e pratica, lì dove l’esperienza muta se stessa in visione.

Studiando gli scritti di Craig ci si rende conto di quanto le teorie formulate spesso con un tono deciso e perentorio fossero, in realtà, continuamente permeabili alle esperienze artistiche che circondavano il regista. Sembra quindi ragionevole ipotizzare, in definitiva, che Grasso ne abbia profondamente condizionato le riflessioni riguardanti il rapporto tra attore e emozioni.

Inoltre, la vena da polemista di Craig ci offre un punto di osservazione dell’attore siciliano totalmente inedita, e sgombra alcune – non tutte, come abbiamo visto – delle etichette più frequentemente utilizzate per analizzarne la recitazione. Si pensi solo alle origini da puparo di Grasso: pur dimostrando di conoscerle bene¹¹³, non ne parla mai, né

¹¹² Gordon Craig, *Giovanni Grasso*, «The Mask», vol. 2, n. 4-6, October 1909, p. 98.

¹¹³ Un disegno dei pupi siciliani è stato pubblicato su «The Mask», January 1924, (tavola 4, p. 35). La fotografia, presentata con la didascalia “Sicilian Puppet”, ritrae una scena di pupi probabilmente di tradizione palermitana, come si nota dalle ginocchia pieghevoli

tantomeno pensa di metterle in relazione con i propri lavori sulle marionette.

Come spesso accade, l'analisi delle testimonianze ci offre più informazioni sul testimone che sull'evento testimoniato. Nel nostro caso ci troviamo anche nella situazione inusuale in cui l'osservatore è ben più noto dell'osservato. Inseguendo Grasso abbiamo così trovato le visioni di Craig.

La conclusione alla quale siamo giunti, non è quindi principalmente legata alla maniera in cui il catanese è stato – lo sostenne Copeau – il «grande homme» del regista inglese¹¹⁴, quanto l'acquisizione di uno sguardo diverso sugli attori dialettali e popolari ai quali va ancora restituito un ruolo centrale per lo studio delle grandi rivoluzioni teatrali dell'inizio del Novecento.

della marionetta. Inoltre, al fratellastro di Grasso venne proposto in maniera ufficiale, dalle pagine della rivista, di ricoprire il ruolo di presidente onorario della Society of Marionettes che Craig aveva intenzione di fondare: «Dear Sir, will you be an honorary member of a Society of Marionettes? The Idea of the Society is to arrange that as many performances as possible may be seen by as many people as possible... The Marionette can never die and we do not intend to be guilty of the importance of believing that we can add the centuries that are before him. All those that love the Marionette know that he is immortal. All we desire to do is to let this influence drift northwards [...]», Gordon Craig, *To Don Gregorio Grasso*, «The Mask», vol. 5, n. 2, October 2012, p. 144. Una completa e precisa ricostruzione dell'ambiente puparo e della sua influenza su Grasso è stata realizzata da Bernadette Majorana, *Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 2008.

¹¹⁴ La formula utilizzata da Copeau è nel racconto del suo incontro con Craig: «Je l'aime mieux quand il observe, et quand il critique. Ses critiques sont presque toujours excellentes. Il est intarissable dans la louange d'Irving et d'Ellen Terry sa mère. Il dit en riant tenir très fort pour 'The old acting'. Son admiration pour les Italiens est presque sans bornes. Son grand homme est Giovanni Grasso, le Sicilien» (Jacques Copeau, *Journal 1901-1918*, première partie, 1901-1915, Paris, Edition Seghers, 1991, p. 721).

MATERIALI (2)

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

Edward Gordon Craig
 Recollection of a remarkable actor
 1957¹

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».

¹ 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
1960²

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»³. Nel corso della sua lunga carriera nella compagnia del teatro riscosse grandi successi personali e

² 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.

³ 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 Močalov⁴, 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

⁴ 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 unico⁵. Mentre aiutavo il regista⁶ 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.

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

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

Leopol'd A. Suleržickij

Note sul teatro

1970⁷

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.

⁷ Leopol'd Antonovič Suleržickij, *Povesti i rasskazy. Stat'i i zametki o teatre. Pe-repiska. 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.

MATERIALI (3)

Due (brevissime) interviste a Giovanni Grasso in Russia

I due giornali di teatro a cui Giovanni Grasso concede le interviste presentate qui di seguito erano entrambi diffusi e ascoltati in Russia. La rara formulazione del suo punto di vista sulla recitazione (di cui non c'è traccia, per esempio, nella pubblicistica italiana del tempo), e più largamente sull'arte teatrale, costituisce un contributo notevole alla ricostruzione della personalità intellettuale dell'attore. Nel primo pezzo, l'anonimo intervistatore si mostra ben informato riguardo alla fama di Grasso nell'ambiente teatrale italiano: i giudizi di Tommaso Salvini e Gabriele d'Annunzio, che egli riferisce per presentare l'attore, con ogni probabilità erano forniti alla stampa tramite la documentazione relativa alla compagnia siciliana e in particolare al suo primattore; appartengono, insomma, alla strategia promozionale che si accompagnava alla tournée (nei materiali che presentiamo si citano anche Bjørnson, Hauptmann, d'Annunzio, De Amicis, Ernesto Rossi). I due nomi menzionati non sono casuali, essendo tanto l'uno quanto l'altro ben noti e molto apprezzati presso il pubblico russo e quindi capaci di sollecitare l'attenzione anche su Grasso, di cui, per così dire, si fanno autorevoli garanti all'estero. La prospettiva di Grasso investe questioni molto ampie e le affronta nei modi magniloquenti che sono propri del suo eloquio e della sua gestualità. Non è chiaramente precisato che cosa l'intervistatore intenda quando sottopone alla valutazione di Grasso le "attuali tendenze moderniste", ma dalla risposta dell'attore si deve ritenere che si stia parlando delle recenti esperienze anti-realiste o che egli ritiene tali. Grasso esprime una netta contrarietà a tutto ciò che si oppone, nel presente, alla impersonificazione della realtà da parte degli attori: lo ritiene "falso", cioè, evidentemente, artificioso; ed esprime una posizione animosa nei confronti dei processi che in quell'epoca si facevano strada per abbattere il primato del realismo (mentre certo la recente rottura tra Stanislavskij e Mejerchol'd doveva costituire per il giornalista un motivo di riflessione rilevante). Nella seconda intervista – che riprende quella concessa dall'attore a un altro giornale – Giovanni Grasso inquadra l'attività artistica della sua compagnia: cavalca la tesi della singolarità della scena siciliana in quanto veritiera, aderente alla vita dell'isola e perciò stesso contrastante con altre tendenze ("moderniste", ancora una volta) che a quel tempo si affermerebbero in Italia; fa il punto sul proprio repertorio e infine formula interessanti considerazioni – ma non inattese, nel quadro delle pratiche teatrali italiane correnti – sui dispositivi di elaborazione scenica delle pièce, sottolineando la centralità del lavoro individuale degli attori, liberi da qualunque istruzione o consiglio proveniente dall'esterno nella preparazione delle loro rispettive parti, che ritengono poi con quelle degli altri membri della compagnia in due tre prove d'insieme. Solo a questo punto interviene la competenza di una sorta di regista (figura ormai ben definita ed essenziale, invece, nella cultura teatrale russa: e infatti a essa fa riferimento

il quesito del cronista), che modifica e lima secondo le necessità il risultato a cui gli attori sono pervenuti. Grasso non lo dice, ma nell'ambito della sua compagnia questa funzione era rivestita da lui stesso, capocomico e primattore.

Intervista a Giovanni Grasso
30 ottobre 1908¹

«La cosa più preziosa e più alta nella vita, quella che sta al primo posto, è il creato di Dio. Al secondo posto c'è il grande mistero della natura, e al terzo l'arte».

Con queste parole è cominciata la nostra conversazione con il celebre tragico siciliano Giovanni Grasso, sul quale l'insigne artista italiano Tommaso Salvini si è espresso in questi termini: "un leone dell'arte teatrale". Invece Gabriele d'Annunzio ha detto che Grasso sa produrre "il suono dello strumento più bello nell'orchestra dell'arte".

Poi il discorso del nostro interlocutore è stato discontinuo, talvolta appassionato, e accompagnato da una mimica eloquente. Dava l'impressione che la nostra domanda sul ruolo delle attuali tendenze moderniste nell'arte non fosse solo un vivo interesse da artista, ma lo turbasse.

«Tutto ciò che nell'arte moderna è costruito su un livello accademico lo capisco appieno, ma non lo sento in me stesso e dunque non lo riconosco. Le cose più importanti sono quelle più vicine alla vita, sono consapevole della loro forza e del loro movimento, e per l'attore non c'è felicità più alta del personificare questa vita, del creare immagini veritiere e sentimenti comprensibili a tutti.

È possibile che le persone del giorno d'oggi diventino caricature e disprezzino completamente quelle verità che erano state raggiunte nel XIX secolo attraverso un tenace cammino di ricerca; ma non ci voglio pensare: sarebbe troppo incoerente.

Gli attuali modernisti stanno cercando di corrompere l'umanità e di portarla sulla strada della degenerazione.

In letteratura una tendenza alla moda occupava la posizione principale e, secondo l'ordine naturale, ciò doveva riguardare anche la scena. Ora molti attori stanno cercando di assimilare questi concetti complessi. Quando in un'opera bisogna mangiare, essi non lo fanno come si fa nella vita, ma vogliono soltanto mostrare come mangia una persona.

Insomma, è una falsità dall'inizio alla fine. Non giustificata, dal punto di vista dei sentimenti sinceri e delle esigenze di un'arte autentica e profonda.

Prima che sia troppo tardi, le persone dovrebbero rinnegare queste menzogne e queste evidenti affettazioni».

¹ Anonimo, *Le nostre conversazioni. Giovanni Grasso*, rubrica in «Teatr. Ežednevnaja teatral'naja gazeta», n. 310, 30 ottobre 1908, p. 4.

Intervista a Giovanni Grasso
9 novembre 1908²

Grasso ha rilasciato un'intervista a «Ranee utro»³ sulle sue opinioni in ambito artistico.

“Noi siciliani – disse – seguiamo un vecchio precetto d'arte. Tutte le opere che portiamo in scena sono costruite sulla naturale e vitale riproduzione della nostra realtà. In questo consiste il fondamentale merito del teatro siciliano rispetto all'entusiasmante modernismo italiano.

In Sicilia l'arte drammatica ha radici profonde, da noi esiste da oltre mille anni. Le rappresentazioni popolari e gli spettacoli sono tuttora allestiti. Ancora oggi, nei giorni di festa si tengono sulle piazze letture dai classici greci e Dante. Si raduna una gran folla, che segue con attenzione senza perdersi una parola.

I punti e le parole non chiare sono tutti esaminati dai presenti, fino a quando non sono fornite delle spiegazioni da chi è più competente tra gli uditori.

Da noi gli autori drammatici più famosi sono Martoglio, Capuana, Verga, Sinopoli. Ma recitiamo volentieri anche altre opere di autori italiani e spagnoli, e Shakespeare.

Il regista, nel pieno senso della parola, nel nostro teatro non c'è. Ogni artista costruisce e perfeziona il suo ruolo senza indicazioni. Alla seconda o terza prova si considera la *mise en scène*⁴ insieme e la si studia di nuovo: soltanto allora subentra il ruolo registico, a cui è concesso stabilire i cambiamenti necessari, rimuovere gli aspetti non soddisfacenti”.

² Anonimo, *Impressioni*, rubrica in «Rampa», n. 12, 9 novembre 1908, p. 185.

³ Quotidiano politico e letterario moscovita, «Ranee utro» (Il mattino presto) esce dal 1907 al 1918 [N.d.T.].

⁴ In francese nel testo [N.d.T.].

MATERIALI (4)

Grasso negli occhi degli spettatori russi

Un vecchio amico
Gli spettacoli dei siciliani
 1908¹

A pochi giorni dall'intervista del 30 ottobre, esce sullo stesso quotidiano questa cronaca ironicamente entusiastica delle reazioni del pubblico agli spettacoli di Giovanni Grasso, alla quale lo Staryj drug, il Vecchio amico dietro cui si nasconde l'autore del pezzo, fa seguire il proprio ponderato commento. Gli applausi sono irrefrenabili (tra questi quelli di Gordon Craig, di un'attrice, di una cantante presenti in sala), le lacrime sgorgano a fiotti, le lodi sono piuttosto dei panegirici o delle esplosioni d'amore; i confronti con gli attori italiani apprezzati dai russi fanno uscire la Duse e Salvini perdenti. Dietro tanta esaltazione riaffiora la pressione dei consueti temi promozionali associati alla compagnia già in Italia e, al principio dello stesso 1908, in Francia (li analizza Alice Folco nell'articolo di questo dossier, e lo vediamo come nelle due interviste qui sopra): la sicilianità, l'irruenza primitiva delle azioni, lo stupefacente realismo (che verrà elogiato anche dagli americani: lo si legge nell'articolo di Emeline Jouve e, tecnicamente analizzato, nella testimonianza di Lee Strasberg, più sotto), l'istintività, la primitività delle passioni rappresentate grazie a una recitazione che è, in Grasso, terrifica. Su questo atteggiamento recitativo, sullo spavento ipnotico, affascinato, che esso produce nel pubblico, il Vecchio amico si sofferma a riflettere. La paura suscitata corrisponde a un'equivalente rudimentalità del gusto, accende la sensibilità, soddisfa nel pubblico una fame tutta emozionale, non le domande dell'intelletto. Non si può parlare perciò, come invece si è fatto di fronte a Grasso e alla sua compagnia, di una prova capace di imprimere una svolta alle scene, di rinnovare il teatro, di farne rinascere l'arte, costituendosi come la soluzione a tutti gli interrogativi che il teatro pone. Al contrario, egli dice, la via indicata da Grasso (indubabilmente dotato di somma personalità teatrale) è un arretramento, un ritorno al passato (anche Jean Richepin, più avanti, sostiene una tesi analoga), poiché si tratta di un gioco scenico esso stesso primordiale, evanescente, inadeguato a lasciare una traccia d'arte – pur se in grado di contraddire quanti, nel teatro presente, hanno finito col rigettare il cuore, la dimensione vitale e pulsante della scena. Aristotele ha individuato nella catarsi tragica e in quella estetica il fine su-

¹ Staryj drug [Un vecchio amico], *Gli spettacoli siciliani*, «Teatr. Ežednevnaja teatral'naja gazeta», n. 314, 3 novembre 1908, pp. 3-4.

premo del teatro (cioè della comunità ivi radunata); quella di Grasso non è purificazione delle passioni, perché non è arte o comunque, dice il Vecchio amico, “non è un’arte necessaria”. L’autore apre un ragionamento estremamente complesso, che mette in questione l’evidenza – apparente, a parere suo – della autenticità artistica di Grasso, testimoniata e garantita illusoriamente anche dalla emozione del pubblico davanti a lui.

– Ebbene sì, lo posso dire! Un’ovazione simile non si è vista nemmeno per la Duse! – qualcuno esclamò con entusiasmo, facendosi largo verso il bancone del guardaroba.

– Ieri ho visto per la prima volta un’ovazione così! A Mosca non avevo mai visto nulla di simile, soltanto una volta avevo letto una notizia su un giornale.

E da questa ovazione tutti erano pronti a trarre una considerazione:

– I siciliani sono al di sopra della Duse! La vetta del teatro!

Sulle locandine degli spettacoli siciliani erano riportate brevi citazioni da tutti i giornali pietroburghesi. Facevano quasi a gara nella lode. Erano rami intrecciati da parole di encomio. Un’accoglienza di prim’ordine. E nessun “no”. All’unanimità, si può dire, in modo eccezionale.

– Ecco l’autenticità! Questo è il teatro! Questa è l’arte! No, ancora di più! Ne sono pazza! Mi sono innamorata del talento di Grasso! – disse in visibilio una nota attrice e si mise ad applaudire di nuovo, senza riguardo per le mani e i guanti.

– Sì, la rinascita del teatro, – rispose con tono saccente l’artista che le stava vicino. E sebbene fosse vecchio e accigliato, anche lui faceva applausi sfrenati.

– Ho pianto come una bambina. Fiumi di lacrime! – Raccontava una cantante a due signore lungo il corridoio. – Avete visto come applaudiva Gordon Craig?

– Davvero?

– Sì, sì! Terribile!

Come vedete, un pieno trionfo su tutti i fronti.

Maggiore di quello della Duse. Su Salvini non c’è niente da dire. Ma Grasso lo ha battuto! Già al secondo spettacolo Grasso ha fatto dal palcoscenico un discorso al pubblico che terminava dicendo che Mosca e i moscoviti sono nel suo cuore. Ecco! E il tragico siciliano ha spesso portato la mano sul punto della giacca all’altezza del cuore.

La rinascita del teatro, il rinnovamento... “La festa del talento, del talento e del talento”, riportava una recensione.

Però, sapete, c’è stato qualche equivoco.

Non voglio affatto dire che le serate siciliane non fossero interessanti. Al contrario. Andate a vedere. La vostra attenzione sarà ben desta. E non voglio affatto dire che Grasso non abbia talento. Al contrario. Ha un temperamento decisamente unico. Al punto che, quando grida, la sua voce infiamma il sangue. Fa infuriare le forze barbare degli elementi, fa insorgere la natura primordiale.

Analogamente, quando si vede Grasso nel repertorio siciliano, non sembra far altro che consumarsi di gelosia, dare in escandescenze, urlare come una belva ferita, digrignare i denti, serrare i pugni, mordere l’orlo della giacca,

balzare sulle spalle del rivale e tagliargli la gola con un rasoio, oppure afferrarlo per i capelli, piegargli bruscamente indietro la testa e azzannarlo alla gola. Terrificante!

Ed è proprio questo che piace, perché è davvero spaventoso: questa dimostrazione della forza primitiva, questi salti e questi occhi ferini, questo stridore di denti, questa manifestazione dell'istinto elementare. Piace perché il nostro gusto è rozzo e vive crudelmente in noi, e viene appagato quando gli diamo di che nutrirsi. Piace anche perché si può capire soltanto con i nervi, e non con l'intelletto.

Però non bisogna intendere la percezione dell'infimo come una suprema emozione artistica. Non si può parlare di rinascita del teatro. Questa non è una rinascita. Questo è un ritorno al passato, a un'età della pietra del teatro.

Se gli attori europei e russi che sono rimasti ipnotizzati dal gioco scenico di Grasso e dal suo successo affermassero: – Ecco come bisogna recitare! Ecco la soluzione a tutti gli enigmi teatrali! – In tal modo, essi rovinerebbero il teatro. Essi lo riporterebbero ai secoli addietro, allo stato primordiale.

E non perché le opere di questo repertorio siciliano sono ingenuie ed elementari, simili a banali abbozzi drammatici. E nemmeno perché la psicologia dei protagonisti è antiquata, e sono capaci di azzannare alla gola.

Piuttosto, perché il principio stesso del gioco scenico di Grasso è primordiale. Perché tutta la forza impressionante che deriva da quel gioco scenico non sembra poi così abbagliante: è soltanto illusoria, e svanisce molto velocemente. In quanto non-artistica e anti-artistica, essa è del tutto infruttuosa.

Inoltre penso che il gioco scenico di Grasso parli fortemente all'istinto e lo allieti, in quanto reazione a quella parte cavillosa del teatro contemporaneo che voleva buttare l'anima viva nel pozzo. Ma la reazione è sempre esagerata. E subito si rende visibile in tutta la sua disperazione.

Un grande vecchio ellenico parla della "purificazione dalle passioni" come scopo supremo e suprema legge dell'arte tragica. E mai nessuna reazione estetica (non importa quanto bassa sia) contro cui è stata sollevata una protesta è illegittima nell'arte tragica, nel teatro del dominio delle "passioni non purificate".

Grasso ha un immenso temperamento. Perciò sa come gestire in scena i movimenti, le invenzioni, le emozioni. Ma non nella vita. Egli è un attore e basta; è una rarità innata. Capisco che tutta Europa corra a guardarlo e lo tenga in palmo di mano, come ora succederà a Mosca.

Ma in Grasso ciò che trionfa sfarzosamente non è l'arte. E, comunque, non un'arte necessaria.

Del resto, niente mette in guardia da questi fervori. Andate qualche volta a vedere i siciliani e il loro primo tragico. E vi renderete conto che tutto questo non è terrificante, né avvincente. Che le orecchie dell'anima sono diventate sorde.

Èmmanuil M. Beskin
Il tragico artigiano
 1908²

Il critico e storico del teatro russo Èmmanuil Martynovič Beskin (1877-1940), che era anche noto con lo pseudonimo di K. Famarin e autore di pièce teatrali, ribadisce il binomio Giovanni Grasso-sicilianità, a fondamento della forza scenica dell'attore e dei suoi spettacoli, nonché dell'immenso successo ottenuto anche presso un pubblico solitamente freddo, come quello moscovita. Beskin paragona Grasso a un artigiano della lavorazione della lava, da cui egli proviene, essendo catanese, etneo, ma non sviluppa ulteriormente l'indicazione della artigianalità di quella recitazione rispetto a una sua possibile artisticità. Anche qui, come già nel pezzo subito precedente, ma in accezione diversa da quella lì usata, si riconosce a Grasso la capacità di suscitare domande radicali sul teatro. Tuttavia, Beskin limita l'efficacia della risposta al lavoro sul repertorio tipico della compagnia: è allora che Grasso lascia un'impronta forte di sé, della Sicilia, anche segno di una distanza, però, di una profonda differenza dalla cultura teatrale continentale e russa.

Ho seguito con attenzione gli spettacoli del siciliano Grasso e della sua compagnia. Prima del loro arrivo, abbiamo avuto grandiose notizie dalla stampa dell'Europa occidentale. Grasso ricordava Salvini. *Il titano del Nord*: così lo chiamava Bjørnstjern Bjørnson, indicandolo come il migliore nel genere tragico. Tutto ciò creava un'atmosfera; tutto ciò generava *un'attesa*.

La prima impressione appagò le aspettative. Dalla scena si diffondeva in sala qualcosa di nuovo. Magari anche non nuovo, ma dimenticato. La vita, la giovinezza, il sole. Il Sud. La forza che si fa sentire, lo slancio. Il desiderio di ringraziare. Battersi. Lanciare una sfida. In effetti, di ovazioni simili a quelle che furono riservate agli artisti la prima sera non se n'erano mai viste nella fredde Mosca. Non pensavo nemmeno che fosse possibile, per loro. Il pubblico non solo non si affrettò a rimettere pellicce e galosce cinque minuti dopo la chiusura del sipario, come di solito succede, ma – al contrario – rimase in sala a fare le chiamate. E le chiamate durarono a lungo. Molto. Sul volto dell'artista, dai lineamenti tipicamente siciliani, non c'era alcuna traccia di dramma. Non simulava stanchezza, c'era come il permanere del suo vissuto. Infatti aveva vissuto una nuova sensazione: la gioia del successo. Sul suo volto trovava spazio un ampio, semplice e salutare sorriso. E questo, se volete, è un elemento di ebbrezza vitale. Ci ha inebriato. E ci ha fatto portare a casa le limpide emozioni vissute.

La prima sera è andata così, in scena hanno dato *Malia*. L'indomani sulle locandine era annunciato *Feudalesimo*. Come si suol dire, vado dritto al sodo. Ho

² Èmmanuil Martynovič Beskin, *Il tragico artigiano*, «Rampa», n. 12, 9 novembre 1908, pp. 184-185.

paura che mi sfugga la prima impressione. Ci sono le stesse cose. Le stesse usurpazioni. La stessa forza. Lo stesso temperamento. Lo stesso figlio del sole. Il figlio della fertile Sicilia. E addirittura, se vi aggrada, la stessa opera del repertorio. Con un altro titolo, ma la stessa. È una nuova variante di *Cavalleria rusticana*. Lui la amava. Era geloso e ha ucciso. Oggi ha tagliato la gola. Domani accoltellerà. Dopodomani userà la mannaia. Il repertorio dei nostri russi è abbastanza simile a quello dei siciliani, ci sono molte affinità. Metteteci meno temperamento, elementi pittoreschi, suoni gutturali, e vi ritroverete i nostri giovani e le nostre fanciulle – Griša e Marusja.

E in questa totale spontaneità, in questo “dominio della terra” e del sole, lo stesso Grasso è un fiore radioso. Viene dalle pendici dell’Etna. Ed è come se portasse con sé un po’ della sua lava. Proprio così, la lava. Un flusso distruttivo, implacabile, impetuoso. Egli sa modellare questa lava. E non con la mano abile del maestro di bottega, ma dell’artigiano che ha molta esperienza. Egli sa modellare senza usare sfumature e mezzi toni. Ripeto: è un grande, notevolissimo artigiano.

Va detto che Grasso non enfatizza le parole per esprimere i suoi sentimenti. Quando esclama: «Basta! Finita!»³, cade ai piedi della donna amata e si avvolge la testa nell’orlo della sua veste. Sa tendere un agguato al rivale: gli balza addosso come una tigre e, battendosi *da uomo a uomo*, lo azzanna alla gola. Un gesto primitivo. Ribadisco: una mossa primordiale. Questa primitività ci sorprende in tutta la sua nitidezza, in tutta la sua autentica manifestazione di talento. Per noi questa semplicità è rilassante, ci rincuora come la frescura di una pineta, come l’odore del mare, come la carezza del sole. Forse l’effetto del gioco scenico di Grasso non è del tutto straordinario. Forse, a dirla tutta, è come una stortura che ha qualcosa di snervante – soprattutto considerando le tendenze scenico-letterarie degli ultimi anni, che sono caratterizzate da elementi semplici e comuni. L’ingegnoso gioco scenico di Grasso ci sembra una specie di rivelazione, un miracolo. Noi eravamo abituati a uno stentato lavoro di testa. Noi eravamo abituati a cose declinanti e a mezzi toni. Ma quando il crepuscolo è squarciato dai chiari raggi del *vecchio* sole, con il cannocchiale lo vediamo dissiparsi. E le abitudini vengono meno.

A dire il vero, conviene avvicinarsi a Grasso con molta cautela. È una furia. Pieno di talento. Interessante. Ma, d’altro lato, non siamo noi a essere scialbi e senza fiori? Noi siamo nevrastenici incupiti e noiosi, educati da Maeterlinck, avvezzi alle pause. Noi viviamo nel tentativo di indagare la natura, per legarla e renderla una schiava fedele ai nostri piedi. E alla fine, ovviamente, è la natura a metterci ai margini.

Enorme, se volete, è il significato educativo della tournée di Grasso. Personalmente, vedo che egli ha svegliato molti di noi dal sonno. Nella coscienza di molti è sorta dunque una domanda: che cosa è la scena? Ed egli ha risposto: – Talento. Colore. Forza. Entusiasmo.

³ In italiano nel testo [N.d.T.].

È tutto così semplice e comprensibile. Ma... così distante. Così si offuscheranno gli ensemble, i registi, le stilizzazioni e le altre leccornie gastronomiche della scena contemporanea. E lo stesso grande merito di Grasso, ripeto, sta nell'averci portato un intenso odore di cipresso, un fascio abbagliante del sole cocente del mese di giugno del salubre Sud. Ce li ha portati e lasciati. Perciò non voglio sminuire i meriti di questo attore tragico rurale, sono meriti che gli appartengono. Voglio soltanto rivelare la psicologia del nostro trasporto per lui, voglio delineare gli elementi del suo successo.

Faccio una considerazione a ritroso. Quando Grasso ha recitato le opere del nostro repertorio, non ha prodotto un decimo dell'impressione che ha suscitato con *Cavalleria rusticana*. Non è un costume cucito su misura. La buona morale tedesca, i sentimenti eccessivamente curati e impomatati di Sudermann legavano braccia e gambe del focoso siciliano.

La lava dell'Etna può distruggere tutto Sudermann, senza lasciare traccia di lui. Questo sentiva Grasso, e recitò *Pietra fra pietre* in sordina. Ma si recita in sordina anche da noi – con il nostro crepuscolo, il nostro dolore, la nostra malinconia.

Questo è formaggio con i vermi. Un siciliano verace non lo digerisce. E quando è andato in scena *Pietra fra pietre*, mi sono convinto del fatto che il successo di Grasso deve essere affrontato con cautela. Dobbiamo prendere da lui ciò che ha, ma non dobbiamo dimenticare quel che abbiamo noi. La risultante di queste due forze crea il giusto apprezzamento del tragico artigiano.

Smolenskij

Giovanni Grasso. La tournée della compagnia siciliana a Pietroburgo
1909⁴

Noto scrittore e critico letterario, Smolenskij, come spesso si firmava, al secolo Aleksandr Alekseevič Izmajlov (1873-1921), ci propone una lettura ampia del legame di Giovanni Grasso con la Sicilia. Per delineare le caratteristiche eccellenti dell'attore, ma anche i suoi limiti, traccia una pseudo-antropologia della sicilianità come maestra della recitazione, pedagoga dell'attore, il quale alla sua educatrice non può che assomigliare. Nato nell'area etnea e orientale dell'isola, bollente di sole e di lava e perciò pure estrema nei sentimenti, istintiva, intellettivamente e culturalmente indolente, fresca di esperienza letteraria e drammaturgica, la Sicilia di Grasso è teatralmente arretrata, priva di ogni tradizione accademica; e il modo plateale dei siciliani di esprimere le proprie passioni, rendendole sempre e ovunque manifeste, impedisce anche all'attore di approdare

⁴ Aleksandr Alekseevič Izmajlov (Smolenskij), *Giovanni Grasso (La tournée della compagnia siciliana a Pietroburgo)*, «Ežegodnik imperatorskich teatrov», n. 1, 1909, pp. 90-100.

alla finzione, la sua meta (vale a dire una recitazione consapevole, controllata), e fa sì che egli sia sempre se stesso anche sul palcoscenico. Autentico, certo, capace di produrre emozioni dimenticate, di far piangere e d'inquietare, Grasso, tuttavia, sui palcoscenici d'Europa non può fare altro che raccontare la propria storia. Inoltre egli proviene da una matrice popolare ed è privo di scuola, strettamente legato a un repertorio esso pure popolare, carico di devozione e superstizioni, di gelosia e vendette, senza qualità drammaturgica e lontanissimo da quello contemporaneo, sofisticato e complicato, degli scandinavi o dei centro-europei. Non di rado – come per altri attori – la grandezza del suo talento si concentra nei dettagli, ma in ogni suo personaggio sembrano radunarsi tutte le parti che egli recita (il Nino di Malia, il Vanni di Feudalesimo, il Benanti di Pietra fra pietre, adeguatamente “italianizzato”, l'Aligi della Figghia di Ioriu, persino Otello): sulla scena, Grasso è sempre se stesso. Al di fuori di questo confine le sue carenze sono evidenti: mancanza di formazione, di piena comprensione artistica, di confronto con la contemporaneità del teatro. Magnifico, dunque, e ulteriormente promettente, ma espressione di un teatro inattuale.

I. La patria di Giovanni Grasso è Catania – una delle più belle città della Sicilia, sulle sponde del Mediterraneo, nella zona sud-orientale alle pendici dell'Etna dall'infuocato respiro. Questa terra ha recentemente sconvolto il mondo con la tragedia di Messina⁵. Catania ha più volte condiviso tale sorte. Infatti va ricordato che il terribile capriccio dell'Etna talvolta risparmia non più di cinque case alla periferia della fiorente città.

A Catania il sole scotta, e il sangue ribolle nelle vene. Qui la passione divampa come un vulcano, e le persone danno manifestazione di gelosia, odio, suscettibilità e vendetta in proporzioni che il riservato Nord non conosce. Questo è il regno dell'istinto, dell'impulsività, della violenza, dell'impeto. I giorni si susseguono in un'afa torrida e soffocante, il cervello si indolenzisce, l'istinto predomina, e la cultura finora sembra essersi fossilizzata soltanto in qualche meraviglioso angolo.

Se questa natura è destinata a educare l'attore, si può indovinare quale carattere ne derivi nel suo lavoro creativo. Sarebbe inutile aspettarsi da lui l'accuratezza della scuola, la maestria della tecnica, la perfezione della cesellatura. Di certo questo sarà un attore “viscerale”, di spiccato temperamento, un attore dai sentimenti straordinariamente reali.

La vera arte della scena qui è giovane, come giovane è la letteratura. Bisogna dire che, in generale, fino all'ultimo quarto di secolo l'attenzione verso il popolo non esisteva come tendenza letteraria in Italia. Qui l'arte della scena è ancor più giovane, ed è esclusivamente circoscritta al dramma popolare.

⁵ Il terremoto di Messina del 28 dicembre 1908, una delle più gravi catastrofi naturali sul territorio europeo, vide tra i primi a prestare opere di soccorso i marinai russi, che diedero un importante contributo per fronteggiare l'emergenza [N.d.T.].

A dire il vero, nello spirito stesso di questo benedetto paese c'è qualcosa di quasi ostile all'arte dell'attore. In che cosa consiste la maestria dell'attore?

Non consiste nella mirabile capacità di "fingere"? Qui la debole cultura del paese, il sangue caldo nelle vene, la natura torrida e afosa, fanno uscire in strada tutto ciò che si fa tra le quattro mura domestiche. E così tutto fa sviluppare la franchezza, e la franchezza uccide la finzione. Se da qui esce un attore, può soltanto essere un attore autentico, che rappresenta esclusivamente ciò che davvero c'è in lui. I limiti di queste manifestazioni di passione, però, possono essere quasi sconfinati.

Quindi è possibile prevedere quasi con rigore matematico ciò che può dare all'arte un attore nato sotto questo cielo. Prevedere e non sbagliare. Infatti Giovanni Grasso è come se fosse destinato a venire da noi, nella nostra fredda e nevosa Babilonia, dove il cuore è freddo come la pietra gelata degli edifici. Dove noi abbiamo dimenticato in che cosa consiste il temperamento dell'attore, dove la scuola ha rimpiazzato tutto, e dove ci siamo impoveriti nelle invenzioni che darebbero una nuova svolta all'arte scenica. E tutto questo solo per mostrare che sulla terra non è stato completamente svelato il segreto dell'ispirazione artistica, che può ancora essere una "simulazione viscerale" e può turbare, entusiasmare, portare alle lacrime. Perché non è ancora morto il vero pathos dell'emozione scenica.

II. In effetti Grasso ha portato da noi il torrido sole siciliano, la febbrile passione del Sud, l'impeto insolente e quasi selvaggio, la freschezza nervosa della gestualità italiana, la cantilena della lingua italiana di provincia.

È gente dalla salute florida a cui non sono mai venuti in mente i nostri statti d'animo nevrastenici; hanno trovato il campo libero anche rispetto al nostro dramma ucraino, e hanno conquistato la scena. "Russi italiani": così è stata definita all'unanimità la compagnia di Grasso sin dal primo giro di recite.

Va detto che la loro arte ha spiccati tratti nazionali. Il loro dramma è assolutamente primitivo, elementare, semplice – al punto da essere quasi di totale arretratezza rispetto alla concezione contemporanea del dramma, sulle cui vette spiccano Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck.

E così l'elemento caratteristico è la Sicilia, con la sua fede e le sue superstizioni: la Madonna e gli amuleti, calunnie e jettatura, cattolico timor di Dio e processioni, cappelle e immagini sacre a ogni crocicchio. Parimenti, il nostro dramma ucraino è tipico per i suoi canti e la *gorilka*⁶, il girotondo e il *gopak*⁷, le suocere litigiose e le coppie di innamorati, i servi della gleba "mercenari" e gli osti benestanti, le promesse spose di poveri giovanotti che tirano a sbarcare il lunario.

Nella grande sala del Conservatorio si è aperto un piccolo angolo di azzurro

⁶ Vodka ucraina [N.d.T.].

⁷ Danza ucraina dal movimento vivace [N.d.T.].

cielo siciliano, e per una decina di giorni si è imperiosamente imposto il Sud Italia, con il profumo dei campi arroventati dal sole. Alcune coppie hanno offerto delle bellissime danze nazionali; avevano variopinti costumi dai colori accesi, che quasi ferivano l'occhio della gente del Nord. Hanno suonato un originale motivo musicale che dava alla rappresentazione un tono non cerimonioso e libero, come in uso anche presso i russi: "una canzone ben accordata".

C'era davvero di tutto – dall'attrice ingaggiata come comparsa che ha fatto un lungo e faticoso viaggio dal Sud Italia, ai costumi cuciti da veri sarti italiani (e non costumi stranieri presi a noleggio), alle danze siciliane, all'impeto di brutale gelosia maschile, alla paura bestiale della donna sorpresa con l'amante.

Una folla di italiani e di italiane ha vissuto qui sul palcoscenico – luminosa, vivace, pittoresca, con la gestualità irruenta del Sud, la scoppiettante parlata siciliana, il sangue bollente, gli occhi neri penetranti.

E Grasso regnava sovrano su tutte queste impressioni – carne della carne di questo popolo, figlio di questa folla, artista che si è innalzato "dal giorno" del popolo per raccontare una storia su di lui, sulla sua vita, sofferenza e gioia per tutto il mondo europeo.

III. Grasso è quasi un favorito della fortuna.

Se nelle sue mani non c'è ancora la gloria, essa è già ben visibile nel luogo in cui egli si trova. Ed è arrivata da lui quando era ancora giovane. Egli è già noto a livello europeo. Ha l'entusiastico consenso di personalità quali Hauptmann, Bjørnstjerne Bjørnson, Gabriele d'Annunzio, Edmondo De Amicis, Salvini, Rosi.

Il suo transito per l'Europa è simile a un corteo trionfale. Qui, forse, gioca un certo ruolo la solita simpatia europea per il rappresentante del popolo e per il dramma nazionale del popolo che Grasso coltiva con la sua compagnia. Questo non va dimenticato. Ma la ragione principale della notorietà di Grasso, naturalmente, sta nel fatto che il suo talento è un dono divino.

Forse è ingiusto definire Pietroburgo "pigra e poco curiosa". Perché Pietroburgo è troppo imperturbabile, ponderata e fredda. Pietroburgo non si innamora, non si perde d'animo, misura rigorosamente la quantità e la portata dei suoi applausi.

Da noi il tragico siciliano ha incontrato un atteggiamento più freddo di quanto meritasse. Per Pietroburgo il suo passaggio non è stato un avvenimento. Durante alcuni suoi spettacoli la sala del Conservatorio non è stata al completo, ingiustamente. Ha destato un interesse più teorico, e su di lui è stato scritto di più sui giornali, che non detto nei salotti e nei ricevimenti serali. Ha lasciato un segno soltanto nel cuore dei veri appassionati di teatro.

La forza principale di Grasso sta nella raffigurazione dello spirito popolare. E si è saggiamente attenuto soltanto a questo genere che gli è proprio, senza fare decisivi passi laterali. Sensibile come tutti i talenti, Grasso evidentemente sente che il campo dei sentimenti raffinati, le sfumature di un complesso spirito culturale, le storture della psiche contemporanea non sono il suo elemento.

A eccezione di *Otello*, tutte le opere in cui si è esibito sono drammi puramente popolari. Va detto che il dramma popolare siciliano è primitivo esattamente come il nostro russo. Ci sono stati momenti in cui è stato strano sentire fino a che punto l'anima percepisce in modo simile e il cuore della gente batte ugualmente sotto diverse latitudini geografiche! Traducete queste opere in russo, e avrete quasi l'illusione di avere davanti opere di qualche Starickij o Kropivnickij⁸.

IV. Quasi ovunque Grasso si è trovato a interpretare il ruolo di un giovane contadino – sempre povero, sempre innamorato, geloso, sofferente, vendicativo. Lo ha ripetuto al punto che un'intera serie di ruoli è quasi confluita nel ricordo di un'unica e compatta immagine. Lo stesso Grasso ha sottolineato il fatto che spesso quasi non cambiava il trucco per le diverse opere. Cambiava soltanto gli abiti.

Eccolo nel dramma *Malìa*. Tarchiato, forte, ritratto della salute e dell'impetuosità dei sentimenti, Grasso-Nino ha sposato la giovane e bella Jana. Ma, ahimè, ella non ama lui ma il cognato.

Questa è stata la prima opera con cui Grasso ha calcato le scene da noi, ma non ha potuto mostrare tutta la grandezza della sua forza artistica. Il ruolo di Nino non è affatto vantaggioso. Jana lo offusca. In generale, questa è un'opera statica e non dinamica. Il movimento psicologico si avverte soltanto nell'ultimo atto.

Ma nel ritratto del contadino siciliano follemente innamorato, che corteggia maldestramente la fanciulla che ama, brama per la propria felicità come una belva in ansia, è in apprensione per l'integrità della propria femmina, Grasso è stato eccellente. Si è subito sentito in lui l'attore sensibile, capace di sfruttare persino i momenti di silenzio. Nel primo atto, la sua inquietudine dopo il matrimonio è stata trasmessa agli spettatori in sala.

Ha impresso un'autentica forza tragica all'attimo in cui, nel secondo atto, Nino entra nella stanza della moglie e inaspettatamente la vede in lacrime.

Ed ecco *Feudalesimo*, il ruolo che incorona Grasso. L'opera è stata scritta appositamente per lui, ed è la sua consacrazione. È scritta nello stesso genere del semplice dramma popolare, con lungaggini e grandi pecche strutturali. Il primo atto è senza fine. Il secondo è due volte più corto. Il terzo dura cinque minuti.

Qui Grasso ha le stesse caratteristiche di Nino. È un pastore a cui un latifondista cede la sua ex concubina, Rosa. L'ingenuo Vanni ama la ragazza con tutto il cuore: tutti si rivolgono a lei, è come un fiore che si protende verso il sole; nessuno sa, né vuole sapere, nulla del suo passato.

Questo amore primitivo irrompe in modo così bello e intenso che la moglie, che dapprima lo disprezzava, in un secondo momento comincia a credere che sposarsi sia stato un buon affare. Quando lei si convince che Vanni ignora i suoi trascorsi con il facoltoso don Carlo, si lega fortemente a lui e lo ama con ardore.

⁸ Michail Petrovič Starickij (1840-1904) e Marko Lukič Kropivnickij (1840-1910) sono due drammaturghi che hanno contribuito allo sviluppo del teatro in Ucraina.

Bisognava vedere Grasso per rendersi conto che una donna davvero non può non cedere dinanzi a un sentimento tanto forte, bello e commovente come quello di Vanni-Grasso. Primitiva e insieme insignificante, è un'opera dichiaratamente artificiosa, con i soliti effetti da dramma popolare sul tema della servitù della gleba, con intrighi del latifondista malvagio che arrivano fino a portare il povero pastore in carcere. I sentimenti si accendono, divampano e si innalzano fino alla piena e terribile dimensione del dramma umano.

Grasso ha reso con vivissima forza la sofferenza dell'amore non corrisposto. È stato egualmente capace di rendere sia il pathos della passione, sia il muto tormento.

V. Faccio una piccola digressione. Mi sembra che l'autentica genialità di un attore talvolta lasci una traccia in quei dettagli sui quali, forse, un altro attore non si sarebbe soffermato. E forse è anche un buon attore quello dal cuore completamente freddo, e così pure un drammaturgo. E tutto muore nella memoria: l'autore, l'opera, ogni particolare della trama. Ma un dettaglio estrapolato ha un suo peso e brucia. E, anche volendo, non si può dimenticare.

E così, nelle profondità della mia memoria, è impresso il ricordo del lavoro di Salvini nel ruolo di Otello.

Sul palco c'era un immenso talento, un'arte magnifica. Ma nel cuore non aveva ancora fatto centro. Nel momento in cui Otello si è convinto del tradimento di Desdemona, e quando in lui si è vanificata l'ultima speranza di essersi sbagliato nel suo terribile sospetto, Salvini quasi volta le spalle al pubblico e, con uno spasimo del labbro, è sul punto di scoppiare in lacrime. E, curvando la schiena, di colpo solleva la testa esprimendo un'indicibile sofferenza maschile che sconvolge tutta l'anima. Naturalmente questa impressione non è stata soltanto mia, ma di tutti coloro che avevano occhi per vedere.

Allora mi sono ricordato della recitazione di Grasso in *Feudalesimo*, quando Vanni si contorce in agonia mentre un cantore cieco suona la chitarra in modo struggente.

Le note fanno singhiozzare e piangere, nate dalle ruvide mani di un povero cantore... Che strazio silenzioso nella stanza di Rosa! Infatti risuona il silenzio... E davanti a noi c'è un uomo giovane e forte, il cui volto è attraversato dagli spasimi della sofferenza...

Questa è stata una vera scena di ispirazione lirica, una magnifica e commovente incarnazione dalla sofferenza maschile!

Per quel momento avrei dato tutta l'opera e tutta l'interpretazione di Grasso, senza esclusione di colpi per una scena finale di simile effetto drammatico.

Vanni sa che don Carlo non ha smesso di avere pretese sulla moglie, anche senza incontrarla né essere in nessun modo ricambiato. E si scaglia contro il nemico come una vera belva. Gli strappa i capelli, sembra quasi aspettarlo per farlo a pezzi. Solleva il mascalzone e lo azzanna alla gola. E così il latifondista muore.

Questo è il momento in cui l'atrocità è a un passo dal ridicolo. L'azzannare alla gola è una mossa che la drammaturgia europea non conosce.

In Sicilia si esprimono in questo modo l'amore, la gelosia e la vendetta. Forse anche in Africa e in India.

E qui serviva tutto il temperamento infiammato di Grasso per far emergere il vincitore, per dare al pubblico emozione e movimento – quasi spiacevoli magari, ma tragici, e non comici.

VI. Portata in scena da una compagnia siciliana, l'opera tedesca *Pietra fra pietre* di Sudermann si presenta come qualcosa di tipicamente italiano. È stata adattata alla vita italiana, e i protagonisti tedeschi sono stati trasformati in italiani.

Qui Grasso è di nuovo nel suo ruolo, nel ruolo di una giovane belva che sa amare e sa vendicarsi. Grasso è l'ex detenuto Benanti, che è tornato dalla prigionia alla vita, ha trovato un lavoro e vuole conoscere l'amore. In passato ha commesso un omicidio, risultato della sua folle sfrenatezza e irascibilità. I compagni di lavoro lo tormentano, e bisogna vedere con quale sguardo di odio – quasi appiccicoso, quasi altezzoso – osserva questa gente malevola.

Magnifica in quest'opera è la scena tragica nella taverna alla fine del terzo atto, quando egli ha una disputa con un uomo che ha offeso la sua amata Lora. Grasso "è come la tempesta di Dio". Le sue parole sono devastanti come la lava bollente. I suoi movimenti sono impetuosi come quelli di un gatto selvatico.

Abbiamo davanti un vero siciliano selvaggio, i cui baci scottano al pari di uno schiaffo. La possente mano di Grasso afferra per il bavero l'offensore di Lora e lo scaraventa per tutto il palcoscenico, facendogli attraversare la taverna da un'estremità all'altra.

Che magnifica bestia di uomo – si pensa guardando quegli occhi scintillanti di collera, quei muscoli di ferro, quelle braccia robuste e tese come le corde di una catapulta.

Nella *Figlia di Iorio* di d'Annunzio, Grasso è un gigante nel ruolo del pastore Aligi: ha una spontaneità infantile e un'anima grande, che racchiude le forze della natura. Così come in Nino e Vanni, Grasso nel ruolo di Aligi è tutto energia, tempesta, desiderio che annienta.

Qui Grasso è così impetuoso, così grande, così appassionante che il suo talento sembra tenere le redini del pubblico. L'ingegno nervoso di d'Annunzio è come se non avesse più bisogno di corrispondere al temperamento febbrile dell'artista.

Ma stavolta si tratta di un vero dramma con le raffinatezze del concetto di scena contemporanea, con segreti e intuizioni. Nonostante il fatto che gli eroi del dramma siano degli abruzzesi quasi allo stato brado – pastori e contadini – c'è un'atmosfera in cui Grasso e la sua partner di scena, Marinella Bragaglia, riescono a sentirsi a loro agio come meglio non si potrebbe, ma il loro gioco scenico rivela alcune insufficienze. È come se il ritmo del dramma fosse d'impaccio a questi talenti primitivi e spontanei, e al loro ingegno.

L'opera *Juan José* di Dicenta è chiaramente tipica del dramma nazionale siciliano. Siamo nello stesso angolo selvaggio della Sicilia, culturalmente intatta, con lo stesso sangue focoso e gli stessi istinti primordiali, le stesse donne simili alle femmine selvatiche. Sono donne guidate soltanto dall'istinto sessuale, che

dagli uomini hanno paura di sentire soltanto il dolore fisico e non l'insulto morale. Quando sono colte in flagrante, sono turbate soltanto dalla paura di essere picchiate, giustiziate o uccise senza alcun rimorso morale.

Dal suo repertorio europeo, Grasso ha recitato *Otello*. Qui il tragico siciliano è stato ancor più grande che nel dramma di d'Annunzio, e ha dato modo di percepire la specializzazione del suo talento. Abbiamo visto di nuovo la follia della sofferenza d'amore, abbiamo visto la rabbia di una bestia stordita, abbiamo visto il parossismo della follia di un uomo geloso.

Ma il moro di Venezia è un generale, e ha uno spirito colto. Grasso non ha messo in luce i tratti della nobiltà spirituale di Otello. Davanti a noi c'era ancora una bestia di uomo semicolto, nato nei pressi dell'Etna infuocato. Chi ha visto altri grandi artisti in *Otello* è rimasto deluso da Grasso.

E sembra sufficiente uno di questi esempi per vedere che l'autentico e meraviglioso talento di Grasso lo rende un grande artista, e forse gli darà il diritto di essere immenso.

Magnifico nella definizione dei propri stati d'animo, Grasso è chiuso in loro e *soltanto* in loro. Il suo talento non rivela diversificazione. Grasso è bravo, eccellente, straordinario, soltanto quando porta in scena *se stesso*.

Nei momenti in cui le condizioni gli sono eccezionalmente propizie, egli offre raffigurazioni di autentica e sacra ispirazione d'attore, trasmette autorevolmente il temperamento artistico giusto, forgia nuove ricerche e forme che difendono l'eterno diritto di stimolare il cuore dell'attore. Ma il suo animo "assapora un sogno imperturbabile" laddove egli cerca di oltrepassare i limiti che gli sono imposti dalla sua natura. E allora si comincia a capire il significato di tutto ciò che manca a Grasso – l'alta intelligenza artistica e l'istruzione, le forme raffinate, la superiorità della scuola contemporanea, la vittoria "del nuovo" nell'arte.

VII. Mi restano da dire due parole sulla vita di Grasso.

Ho detto che la sua patria è Catania, in Sicilia. La sua infanzia è stata estremamente dura, in certi momenti quasi di miseria. A dodici anni ha cominciato a essere capofamiglia, pur essendo il settimo figlio. A sei anni ha sentito il richiamo del palcoscenico. Da ragazzino Grasso organizzava spettacoli sulle scale di un certo castello diroccato. Suo padre era il proprietario di un teatro di marionette.

Quando il padre morì, il giovane Giovanni lo sostituì. Il famoso Ernesto Rossi capitò casualmente nel teatrino. Sentì del talento in Grasso e gli offrì di unirsi alla sua compagnia a Firenze. Grasso rifiutò: "Non posso, ho i fratelli e le sorelle sulle mie spalle". Rossi era sorpreso: "I migliori artisti d'Italia si contendono l'onore di essere accettati da me...".

Rossi aveva predetto lo splendido avvenire di Grasso. Assistette per caso a uno dei suoi spettacoli il giornalista Martoglio. Egli propose a Grasso di andare in tournée a Roma. Grasso catturò l'attenzione di Bjørnstjerne Bjørnson, che allora viveva a Roma. Lo scrittore era entusiasta del teatro e dell'attore.

Il giovane tragico credette nella propria stella. Corse il rischio di esibirsi in alcune città siciliane. Poteva già sentire dietro di sé i passi sicuri della gloria.

A Roma i suoi spettacoli furono accolti con fervore dal pubblico. Poi visitò il Sud America, Parigi, Londra, Berlino.

Ora Grasso è una delle più indubitabili e certe speranze della scena artistica contemporanea, anche se la sua bandiera non sventola sull'avanguardia della nuova arte, ma nelle retrovie dell'arte antica.

Alice Folco

LA CARRIÈRE D'IMPRESARIO DE LUGNÉ-POE
ET L'INTERNATIONALISATION
DU THÉÂTRE D'ART

Aurélien Lugné, dit Lugné-Poe (1869-1940), occupe une place singulière dans l'histoire de la mise en scène française. Le directeur du Théâtre de l'Œuvre – “théâtre à côté” qu'il a fondé en 1893, avec Camille Mauclair et Edouard Vuillard, sur le modèle du Théâtre Libre d'André Antoine – est considéré comme un découvreur d'auteurs majeurs, comme Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry, ou Paul Claudel pour ne citer que les plus célèbres. Il a, par ailleurs, joué un rôle pionnier dans la rupture avec l'illusionnisme scénique en mettant en œuvre dès avant 1900 une esthétique scénique non mimétique on se souvient de son jeu singulier de “clergyman somnambule”, et surtout des décors non réalistes brossés par des jeunes peintres qui allaient acquérir une notoriété mondiale le siècle suivant: Vuillard, mais aussi Paul Sérusier, ou Maurice Denis.

Pourtant, lorsqu'on revient sur son parcours plus en détail, le portrait se floute un peu: si Lugné-Poe a su créer l'évènement en étant le premier à monter des textes inédits, ses spectacles étaient inégaux (une de ses nécrologies dit explicitement qu'il se souciait peu de mise en scène¹), et il n'a pas toujours su accompagner dans la durée les auteurs qu'il avait lancés (rupture tapageuse avec les symbolistes en 1897, main mise sur l'œuvre d'Ibsen après la mort de ce dernier en 1906, procès avec Jean Sarment en 1922, etc.). A cela, s'ajoutent des propos polémiques et parfois amers tenus envers les autres metteurs en scène de l'époque (Copeau au premier chef, mais aussi les membres du Cartel, à l'exception de Pitoëff). Or cette

¹ Après avoir énuméré l'héritage dramatique laissé par Lugné-Poe (Salacrou, Sarment, Achard, Passeur, etc.), l'article précise: «En vérité, il commenta plus les pièces qu'il ne les interpréta. Il manquait souvent de moyens financiers... Lugné-Poe ne dépensait que du talent et que de l'enthousiasme. Mais il en dépensa une fortune! [...] Il se souciait peu, par contre, de la mise en scène. Il nous montra les pièces à l'état brut», Anonyme, «Paris-Soir», 15 juillet 1940, p. 2.

image peu flatteuse de son caractère, qui transparait nettement chez son biographe, Jacques Robichez, ne se trouve pas compensée, ou du moins nuancée, par des textes théoriques forts, ni par la fondation d'une école de jeu qui aurait pu laisser des disciples et essaimer – autant de facteurs qui contribuent à l'inscription des autres metteurs en scène du premier vingtième siècle dans la mémoire longue des arts du spectacle.

Conséquemment, dans la généalogie du "théâtre d'art" comme dans l'histoire de la mise en scène, Lugné-Poe occupe une place légèrement en retrait par rapport à la filiation Antoine-Copeau-Jouvet-Cartel, et la plupart des travaux qui lui sont consacrés s'arrêtent en 1900². L'Œuvre a pourtant continué ses activités jusqu'en 1929, date à laquelle Paulette Pax reprend la direction de la salle Berlioz dans laquelle la structure gérée par Lugné-Poe s'était installée fin 1919³.

Cet article se propose ainsi de revenir sur ce que Jacques Robichez a appelé une «nouvelle carrière, une fulgurante carrière, celle d'impresario»⁴ – carrière moins documentée que la précédente, et moins valorisée, parce qu'elle relève du *métier* de directeur et d'impresario, plus que de *l'art* du metteur en scène à proprement parler. L'intéressé lui-même, dans ses mémoires, parle en termes assez défavorables de cette facette de son

² Gertrude R. Jasper, *Adventure in the Theatre. Lugné-Poe and the "Théâtre de l'Œuvre" to 1899*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1947; Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1972; Isabelle Cahn, *Le Théâtre de l'Œuvre, 1893-1900. Naissance du théâtre moderne*, Paris, Musée d'Orsay, 2005; Mireille Losco-Léna, *La Scène symboliste, 1890-1896. Pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, 2010; Giuliana Altamura, *Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista. Una biografia teatrale (1869-1899)*, Turin, Accademia University Press, 2016. On notera une exception: le doctorat en Lettres de Victor A. Essert, *Le Théâtre de l'Œuvre de 1910 à 1914*, Université de Paris 4, 1976.

³ Comme motif de l'oubli de l'activité de Lugné-Poe après la période symboliste (Claudel inclus, c'est-à-dire après *L'Annonce faite à Marie*, en 1912), on peut peut-être ajouter une forme de désuétude liée au fait que les noms d'auteurs qui faisaient le mérite de Lugné-Poe, jusque dans les années 1960, résonnent moins aujourd'hui, alors qu'Ibsen et Strindberg sont omniprésents sur les scènes contemporaines françaises. Pierre-Aimé Touchard, en 1965, parlait ainsi de la «période brillante» qui avait suivi la réouverture de l'Œuvre en 1919: «C'est l'époque de *La Couronne de carton* de Jean Sarment, du *Cocu magnifique* de Crommelynck [...], de *Un Homme en or*, première pièce de Roger-Ferdinand et des débuts de Marcel Achard avec *La Messe est dite*. La première pièce de Steve Passeur, *La Maison ouverte*, précède du même auteur *La Traversée de Paris à la nage* et d'Armand Salacrou aussi débutant: *Tour à terre*»: Pierre-Aimé Touchard, *Grandes heures de théâtre de Paris*, Paris, Librairie académique Perrin, 1965, p. 425.

⁴ Jacques Robichez, *Lugné-Poe*, Paris, L'Arche, 1955, p. 136.

activité, dont il n'hésite pas à révéler les «combines»⁵. «N'aurais-je pas mieux fait d'emprunter la route qui résultait de l'effort de la veille, me faire tant bien que mal comédien, ou régisseur-acteur, ou acteur-directeur?»⁶, se demande-t-il ainsi, lorsqu'il revient sur la période où, autour de 1904, «le métier d'impresario se dessine»⁷. La deuxième carrière de Lugné mérite néanmoins d'être reconsidérée, avec les outils de l'histoire culturelle, au même titre que celles des «hommes doubles», ces personnes qui, selon l'expression de Christophe Charle, faisaient profession d'intermédiaire dans le milieu culturel de la seconde moitié du 19^e siècle (éditeurs, directeurs, critiques, agents, etc.)⁸. Le cas singulier du directeur de L'Œuvre contribue, en effet, à compléter le panorama d'une profession polymorphe, dont les contours ont été esquissés par Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon dans l'ouvrage collectif qu'ils ont consacré aux directeurs de théâtre aux 19^e et 20^e siècles⁹, de la même manière qu'il permet d'affiner notre perception des mutations de la fonction du metteur en scène au tournant des ces deux siècles, dont on sait qu'elles sont encore discutées aujourd'hui.

Sans pouvoir être totalement exhaustif, il s'agira ainsi de considérer différentes facettes de l'activité du fondateur de L'Œuvre, que l'on qualifie à son époque tantôt de «directeur», tantôt d'«impresario», d'«administrateur», ou encore de «directeur artistique»¹⁰. L'accent sera mis sur la manière dont ont pu se mêler, dans ses diverses pratiques, intérêts mercantiles plus ou moins assumés et prises de positions esthétiques en faveur des échanges culturels internationaux. Ou, pour le dire avec des métaphores empruntées à l'intéressé lui-même: «Comment des rapports ont-ils pu se créer entre le sourcier du théâtre que j'espérais devenir et l'astronome des frises qui m'apparut un métier à devoir adopter?»¹¹. Pour ce faire, on s'intéressera aux tournées de vedettes organisées hors de France, avant de revenir sur l'organisation de spectacles «étrangers» à Paris et sur «l'internationalisme» de L'Œuvre.

⁵ Lugné-Poe, *La Parade*, tome III: *Sous les étoiles. Souvenirs de théâtre (1902-1912)*, Paris, Gallimard, 1933, p. 13 («nrf»).

⁶ *Ivi*, p. 10.

⁷ *Ivi*, p. 64.

⁸ Christophe Charle, *Le temps des hommes doubles*, «Revue d'Histoire Moderne et contemporaine», n. 39-1, 1992, pp. 73-85.

⁹ *Directeurs de théâtre, 19^e et 20^e siècles. Histoire d'une profession*, sous la dir. de Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

¹⁰ Le terme «tourneur», qui pourrait sembler approprié, n'apparaît que dans les années 1930 dans la langue française.

¹¹ Lugné-Poe, *La Parade*, cit., p. 10.

“IMPRESARIO INTERNATIONAL”: FAIRE TOURNER DES VEDETTES HORS DE FRANCE

Pour les directeurs des “théâtres d’art”, comme André Antoine et Lugné-Poe, après qu’eurent été revendues ou dissoutes les sociétés d’abonnés qui avaient permis de financer les premières saisons du Théâtre Libre et du Théâtre de l’Œuvre, la tournée internationale allait rapidement s’avérer indispensable sur le plan économique: les spectacles donnés dans les capitales européennes, dans les grands théâtres de l’Amérique du Sud ou de l’Afrique du Nord, permettaient d’asseoir la notoriété de leurs entreprises, à l’étranger comme à Paris¹², mais aussi de couvrir les frais engagés pour les mises en scène parisiennes, ainsi que de faire travailler les acteurs amis, en les engageant dans la troupe qui accompagnait la vedette susceptible d’attirer le public étranger.

A de nombreuses reprises, Lugné-Poe a ainsi organisé les tournées de plusieurs vedettes féminines hors de France. Dans la première décennie du 20^e siècle, cette activité occupe une place centrale dans sa vie, au point que le troisième tome de ses souvenirs, qui revient sur les années 1902-1912, y est quasiment intégralement consacré. Le titre de ce tome, *Sous les étoiles* (qui pourrait être une allusion métaphorique au fait que, pendant cette période, L’Œuvre n’occupe pas une salle fixe à Paris), renvoie avant tout, si l’on en croit la lecture des premières pages, aux nombreuses heures passées à fréquenter des vedettes:

Moi, chef de troupe (?), j’avais vite compris que ces voyages ne pouvaient être prospères que sous le signe des Étoiles! Un ensemble de bonnes volontés disciplinées ne suffisait pas! Le spectateur étranger réclame toujours d’une troupe française le prestige d’une grande amoureuse, et, si possible, des exhibitions de la dernière mode de Paris. Les Étoiles, elles, exigeaient déjà des fortunes astronomiques pour se déplacer¹³.

La première des étoiles du Théâtre de l’Œuvre, c’est avant tout l’épouse de Lugné-Poe, Suzanne Desprès, en compagnie de laquelle Lugné-Poe avait pu se faire une idée assez précise des ficelles du métier,

¹² Sur les tournées voir *Le Théâtre français à l’étranger. Histoire d’une suprématie culturelle*, sous la dir. de Jean-Claude Yon, Paris, Nouveau monde éd., 2008, et Olivier Bara, *Vedettes de la scène en tournée: première mondialisation culturelle au XIX^e siècle?*, «Romantisme», n. 163, 2014, pp. 41-52.

¹³ Lugné-Poe, *La Parade*, cit., p. 13.

lors de leurs tournées avec L'Œuvre dans les pays scandinaves, mais aussi lorsque l'actrice partit avec la tournée Antoine en Argentine et au Brésil. Dans ses mémoires, Lugné raconte ainsi comment, parti rejoindre son épouse, il observe la manière dont travaillent le Vicomte de Braga et Faustino Da Rosa (impresarios dont il fait au demeurant un portrait peu reluisant), et prend beaucoup de contacts qui lui seront utiles ultérieurement. Il conclut ainsi: «Enfin, j'avais établi du Sud au Nord des éventualités de travail me permettant de tâter de "l'imprésarisme", d'abord avec Suzanne, puisqu'elle est la vedette qui me coûtera le moins cher»¹⁴.

Et effectivement Suzanne Desprès tournera beaucoup, et régulièrement, à l'étranger: ses succès permettaient de remplir les caisses d'une Œuvre souvent déficitaire, au point que Lugné-Poe compare cette activité à une forme de prostitution:

Je pourrais, si je le voulais, ponctuer les époques où nous nous sommes trouvés redorés et à même de donner des spectacles du fait que Suzanne fournit son concours total, intégral aux projets de "l'Œuvre"; elle devait en devenir la première Étoile et la seule bienfaitrice.

La voilà, la pire de toutes les combines!... "L'Œuvre", Mesdames, Messieurs, a bel et bien maquereauté le talent de Suzanne-Desprès; nos auteurs ne seraient jamais "sortis" si je n'eusse souscrit à ce commerce¹⁵.

Cela étant dit, la seule Suzanne Desprès, dont la renommée à Paris et en Europe fut toujours d'un grand secours pour les affaires de son époux, ne suffisait pas à garantir des rentrées d'argent stable. D'où, avouée très clairement au début de *Sous les étoiles*, «la nécessité de trouver d'autres étoiles, pour le succès de nos spectacles»¹⁶.

L'étoile la plus connue avec qui Lugné fut amené à travailler, celle à qui il consacre plusieurs chapitres de ses souvenirs, c'est Eleonora Duse, dont il négocie la tournée sud-américaine de 1907 et dont L'Œuvre accompagne le périple européen pendant plusieurs mois (soit en la personne de Lugné lui-même, soit par le biais de l'administrateur de L'Œuvre, Plichon¹⁷). Dans le cas de la Duse, Lugné est administra-

¹⁴ *Ivi*, p. 62.

¹⁵ *Ivi*, p. 18.

¹⁶ *Ivi*, p. 19.

¹⁷ Si ce dernier prit le relais, c'est, comme Lugné-Poe l'explique dans ses souvenirs, parce qu'il a dû quitter la tournée sud-américaine de la Duse pour retourner auprès de Suzanne Desprès qui avait contracté la variole, et aussi en raison de «conflit d'affections», *idem*, p. 213. Helene Sheehy est plus explicite, qui, en s'appuyant sur une correspondance

teur, et non impresario – ce qu’il prend bien soin de préciser dans une note de ses *Souvenirs*:

Le lecteur m’interroge: «Au fait?... Etes-vous bien impresario auprès d’elle?...» – Non! je suis toujours resté administrateur à son compte et j’y ai parfait mon éducation d’impresario, me contentant d’être celui de Suzanne. Il vous plaît peut-être de croire que j’ai édifié une fortune auprès d’elle?... Non? Mes frais me furent remboursés strictement comme administrateur; au-dessus des frais généraux d’Eléonora Duse, il m’était éventuellement octroyé un pourcentage sur les bénéfiques; malheureusement, les frais généraux d’Eléonora Duse furent révélés à mon amitié et ne furent jamais atteints, la haute comptabilité de ses affaires était tenue à Berlin par une célèbre banque¹⁸.

Concrètement, Ligné négocie donc avec d’autres impresarios les conditions de la tournée (et il en profite d’ailleurs pour imposer à Da Rosa une nouvelle tournée en Amérique Latine pour Suzanne Desprès¹⁹). Da Rosa lui-même sous-traite à d’autres: il rétrocède une partie des droits à un directeur italien que la Duse n’aime pas²⁰ – si bien que Ligné raconte comment il finit par se retrouver coincé entre un Toscan et un Portugais «corsaires plus que stratèges»²¹.

D’autres actrices tournèrent aussi à l’étranger «sous les auspices de L’Œuvre», pour reprendre la formule consacrée par les programmes. Quelques pages assez peu flatteuses évoquent ainsi, dans *Sous les étoiles*, la manière dont Maeterlinck ne lui aurait accordé le droit de monter *Mona Vanna* qu’à condition qu’y joue Georgette Leblanc: Ligné se retrouve à organiser des spectacles en Belgique et au Pays Bas en 1902, à faire l’intermédiaire pour une tournée européenne entre d’autres impresarios et “Bébé” (surnom donné à Maeterlinck par sa maîtresse et que Ligné reprend ironiquement dans tout le chapitre), pour finalement à se faire doubler:

entre Ligné et la Duse appartenant à un collectionneur privé, décrit ainsi le rôle de Ligné à cette période: «lover, butler, and impresario» (Helene Sheehy, *Eleonora Duse: a Biography*, New York, Alfred A. Knopf, 2003, p. 245).

¹⁸ La “célèbre banque”, c’est celle de Robert Mendelssohn, ancien amant de la Duse, à qui, d’après Ligné, des sommes astronomiques étaient régulièrement envoyées depuis l’Amérique du Sud.

¹⁹ Cette tournée ne fut pas très lucrative, en partie parce que l’impresario y mit assez peu de bonne volonté, et elle donna lieu à un procès, comme Faustino Da Rosa le raconte dans un long entretien donné à «Comœdia», 19 octobre 1909, pp. 1-2.

²⁰ Ligné-Poe, *La Parade*, cit., p. 156.

²¹ *Ivi*, p. 164.

A la minute de signer le contrat qui devait me rapporter exactement *cent francs par représentation*, je fus avisé que Schürmann, ayant trouvé en moi un adversaire nouveau défendant trop bien les intérêts de Maeterlinck, avait passé outre et s'était entendu directement avec Mme Leblanc à qui il avait représenté que mes cent francs seraient beaucoup mieux dans sa poche à elle; partant de là, du jour au lendemain, il avait enlevé le contrat discuté par moi, l'avait fait signer au poète et à l'artiste et m'avait ainsi dépossédé²².

Enfin, Lugné a aussi organisé des tournées pour des actrices dont le répertoire était *a priori* assez éloigné de celui de L'Œuvre. Dans ses mémoires, il se garde bien d'évoquer, par exemple, le fait que L'Œuvre a organisé en 1910 la tournée à Constantinople de Blanche Toutain²³. Le «Bulletin de L'Œuvre» de décembre 1909 annonce pourtant que cette dernière, «dont on se souvient des succès dans le *Refuge* la saison dernière, entreprend fin janvier une grande tournée d'Orient et d'Europe, que "l'Œuvre" dirigera»²⁴. A Constantinople, L'Œuvre se retrouve donc à montrer *Frou-Frou* et *La Petite Marquise* de Meilhac et Halévy, ainsi que des comédies d'Alfred Capus et de Robert de Flers et G.A. Caillaudet... Comme l'a signalé Jacques Robichez, Lugné a aussi fait tourner des actrices comme Henriette Roggers, ou encore Jeanne Rolly²⁵. On n'en trouve aucune mention dans les listes rétrospectives publiées par les bulletins de L'Œuvre, probablement parce que leur répertoire, là aussi, est en décalage avec la ligne artistique d'un théâtre d'art, comme le montre cette anecdote rapportée par «Comoedia» en 1913: Jeanne Rolly, en compagnie de Lugné-Poe sur le quai de l'Orient-Express, désignant la soixantaine de malles nécessaire au transport des costumes,

²² *Ivi*, p. 55.

²³ Blanche Toutain (1874-1932), qui avait joué pour L'Œuvre, une fois, en tout début de carrière, dans *Le Cloître* de Verharhen, en 1900, avait une notoriété certaine à ce moment-là: elle avait fait la couverture de la revue «Le Théâtre» à deux reprises (mars 1902, septembre 1908). En 1909, elle était déjà allée à Constantinople, peut-être en même temps que Suzanne Desprès («Eski Istanbul'da Fransiz Sahnesi», Dr. Metin And, sans date, dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1183/13679.pdf).

²⁴ «Bulletin de L'Œuvre», décembre 1909, n. 14, p. 23. Blanche Toutain avait tenu le rôle de Doria Lacroix, dans *Le Refuge*, pièce de Dario Niccodemi, «le Sacha Guitry italien» («Comœdia», 23 novembre 1922), où jouait aussi Réjane (Théâtre Réjane, 1909).

²⁵ Robichez, *Lugné-Poe*, cit., p. 140. Henriette Roggers avait joué, avec L'Œuvre, dans l'unique représentation du *Roi Candaule*, d'André Gide, le 9 mai 1901 au Nouveau Théâtre, et interprété le rôle de Mme Linde dans *Une Maison de poupée* en 1904. Elle avait tourné en 1911 avec Lucien Guitry, et à son répertoire, on trouvait notamment Henry Bernstein et Henry Bataille (Vienne, 1913, d'après «Le Temps», 1^{er} septembre 1913).

commentait ainsi: «le répertoire du boulevard n'est pas commode en voyage»²⁶.

Au début des années 1920, Lugné fera aussi tourner Marie-Thérèse Pierat (1885-1934), sociétaire de la Comédie-Française depuis 1905 – et à qui «L'Œuvre» consacre cette fois un numéro spécial, en juin 1922. Au répertoire de la tournée qui traverse la Belgique, le Luxembourg, la Suisse et diverses villes du sud de la France, en 1922, on trouve *Aimer* de Paul Géraldy, *L'Yvresse du sage* de François de Curel, ou encore *Hedda Gabler*²⁷ (que la comédienne reprendra en 1925, quand la pièce d'Ibsen entrera au répertoire de la Comédie-Française). En 1924, la presse annonce en grande pompe une tournée, en Amérique du Sud puis en Afrique du Nord, avec un répertoire qui va de «Maeterlinck à Ibsen, de Molière à Racine, d'Alexandre Dumas fils à Henri Bataille, d'Anatole France à Paul Géraldy»²⁸. Cette dernière tournée servit visiblement de modèle pour un récit fictionnel que Lugné publia en 1929, *La Tournée bien administrée*, dans lequel est raconté l'envers de la tournée égyptienne d'une sociétaire vieillissante de la Comédie-Française. Vanités des artistes, mœurs légères de la “coquette”, massacres des textes pour limiter le nombre de rôles, revente des toilettes offertes par les couturiers parisiens, salles vides donnant lieu à des comptes-rendus dithyrambiques dans la presse française, etc.: le narrateur, sur un ton sarcastique, n'épargne aucun détail, et entend démythifier ces tournées qu'«[on] prétend même “Artistiques”»²⁹. Il décrit son métier en termes peu flatteurs:

On est un bon “Administrateur” (de tournées) quand on rentre à Paris, sans grand bobo, c'est-à-dire avec tous ses membres – ceux de la tournée – avec son étoile à peu près intacte (la formule est vague), qu'elle se déclare «ravie de l'accueil enthousiaste», etc., sans créanciers aux trousses, en un mot, les braies nettes; pour cela s'entend, faut savoir se débrouiller. – Ce n'est point aussi aisé qu'un vain populo peut le penser.

L'administrateur est d'ailleurs un type spécial, un globe-trotter qui doit tenir de l'interprète Cook, du maquignon interlope, du “rematador” de billets de

²⁶ «Comœdia», 25 novembre 1913, p. 2. Pour cette tournée (Bucarest, Constantinople, Athènes, Beyrouth), où l'on jouera *L'Éventail* de Flers et Caillavet, ou encore *Les Éclairées* de Maurice Donnay, l'administrateur n'est pas Lugné, mais M. Van Koorlar, présenté comme ayant officié l'année précédente comme régisseur à l'Odéon.

²⁷ Prospectus du Théâtre de l'Œuvre, dans Bibliothèque Nationale de France (BnF), ASp, WNA 106, 1922-23.

²⁸ «Comœdia», 14 juin 1924, p. 3.

²⁹ Lugné-Poe, *La Tournée bien administrée*, «Les Œuvres libres», n. 94, avril 1929.

théâtre, du représentant de commerce, du familier de tous ceux qui se déplacent beaucoup, du...? enfin un “spécial!”³⁰.

Au vu de la variété de ces diverses expériences, la manière dont il faut entendre le qualificatif d’“impresario”, dans le cas du directeur de L’Œuvre, est donc assez extensible. Parfois il s’agissait de conduire et d’administrer une troupe pendant un voyage, d’autres fois de négocier les contrats des artistes avec des impresarios spécialisés dans certains itinéraires. La tournée de Suzanne Desprès en Allemagne, en février 1907, par exemple, au cours de laquelle celle-ci fit si forte impression sur le Kaiser Guillaume II, fut organisée par Jos Schürmann (qui dans ses mémoires, ne tarit d’ailleurs pas d’éloge sur l’interprète de *Phèdre* et *Poil de Carotte*³¹). Pour reprendre la distinction que Felix Brunetière établissait dans une thèse de droit parue en 1913, on peut imaginer aussi que les activités de Lugné à l’étranger ont été tantôt celles d’«un entrepreneur de spectacles qui, en recrutant ses troupes, travaille pour son compte, [...] prend l’initiative des manifestations qu’il organise et, la plupart du temps, [...] en supporte tous les risques», tantôt celles d’un «agent», qui «recrute et négocie, moyennement une commission destinée à le rémunérer de ses services»³². Et si son entreprise n’avait à l’évidence ni l’envergure, ni probablement la trésorerie, des grandes entreprises comme celles de Baret, Karsenty, ou Schürmann, son activité à l’étranger n’en était pas moins reconnue par le milieu professionnel: en 1913, dans «Le Progrès théâtral», un article consacré à la naissance de “L’Amicale des impresarii”, nous apprend que Baret en était président, et Lugné vice-président³³.

Quel que soit son statut exact, comme Lugné-Poe l’explique longuement dans un reportage sur ses tournées, paru en 1908 dans «La Rampe», l’essentiel du travail de «comédien-impresario» consiste de toute façon essentiellement à «combinaison un itinéraire» permettant de rentabiliser les frais engagés, et surtout à bien connaître «les tendances, l’esprit et le goût»³⁴ de chaque ville pour adapter les œuvres aux divers publics rencontrés. Faire tourner un “théâtre d’art” était, en effet, une gageure commerciale – qui

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Voir «Comœdia», 9 août, 1911, p. 1

³² Félix Brunetière, *Des Contrats entre artiste et impresario*, Université de Caen, Faculté de Droit, Thèse pour le doctorat, Paris, E. Duchemin, 1913, pp. 4-5.

³³ «Le Progrès théâtral. Organe officiel du Syndicat des artistes dramatiques», 1^{er} avril 1913, p. 59.

³⁴ «La Rampe», 20 septembre 1908, pp. 7-10.

demandait bien des accommodements dans la programmation, comme il en avait fait l'expérience dès les années 1890. Dans *Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista*, Giuliana Altamura a recensé les difficultés rencontrées lors des tournées scandinaves de ces années-là, et bien montré que Lugné avait vite appris à montrer un répertoire uniquement français, y compris faits de "classiques" (Molière, Hugo, Musset, etc.), et à s'appuyer sur le réseau des Alliances françaises³⁵. Dans le vaste marché des tournées, Lugné se positionne ainsi sur le créneau du "théâtre artistique" et de l'excellence française. Cela ne l'empêche pas, dans les faits, de puiser largement dans le répertoire moderne le plus adapté aux publics non francophones³⁶, comme lorsqu'il doit quasiment forcer la Duse de jouer *Fedora* à Buenos Aires³⁷, et cela lui permet d'obtenir un soutien constant de l'Etat français. Dans les années 1900, il obtient des subventions, et fait habilement des tournées de L'Œuvre des «voyages de propagande française»³⁸. Les programmes des spectacles donnés à l'étranger affichent alors fièrement: «L'Œuvre. Théâtre subventionné par le Gouvernement français». Dans ses rapports du budget des Beaux-Arts, le député Pierre Rameil pouvait ainsi écrire, au début des années 1920:

L'Œuvre de Lugné-Poe occupe dans le mouvement théâtral une place exceptionnelle par sa double activité: courageuse, révélatrice à Paris de jeunes talents comme de dramaturgie étrangère trop ignorée de nous, elle ne cesse en même temps de poursuivre ses tournées qui imposent à travers le monde l'expression théâtrale française³⁹.

³⁵ Giuliana Altamura, *Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista*, cit., chapitres 33, 46, 50.

³⁶ Comme le résume très bien André Derrider, à propos du cas de Bruxelles à la même époque, les spectacles s'adressant spécifiquement aux public "des lettrés" (type: Ibsen) ne remplissaient pas les salles. Pour programmer des spectacles en langue étrangères, deux stratégies étaient possibles: «Il faut soit jouer des œuvres très connues [...], soit identifier et attirer des nouveaux publics linguistiquement plus disposés à attirer une salle comble. Ces publics sont identifiés sous le vocable courant de "colonies"»: André Derrider, *Programmer des spectacles en langue étrangère au Théâtre Royal du Parc (Bruxelles) de 1900 à 1914*, in *Rendre accessible le théâtre étranger (XIX^e-XXI^e siècles)*, sous la dir. de Marianne Bouchardon et Ariane Ferry, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 203.

³⁷ Lugné-Poe, *La Parade*, cit., p. 203.

³⁸ L'expression est de Pierre Rameil, dont un rapport du budget des Beaux arts reproduit dans le «Bulletin de L'Œuvre», juillet 1919, p. 14.

³⁹ *Ivi*, p. 12. Mais aussi: «Comœdia», 6 février 1921, p. 1. Pierre Rameil a joué à L'Œuvre, dans *Les Amours d'Ovide* et *Vae Victis*.

Dans sa biographie de 1921, Fernand Nozière rédige une brève notule sur les activités d'impresario de Lugné: après avoir énuméré la longue liste des pays visités par L'Œuvre, signalé que Lugné fut le premier à organiser des représentations françaises à Dakar, il termine en citant «le mot de M. Herriot, déclarant à une dernière commission des finances à la Chambre des députés que “l'Œuvre de Lugné-Poe avait rapporté plus que des millions à la propagande française”»⁴⁰. Dans un des rares éditoriaux qu'il a signé dans le «Bulletin de L'Œuvre», Lugné a récusé, en 1924, «cet affreux vocable de propagande», préférant parler de «diffusion» et de «force du rayonnement»⁴¹ des artistes, et mettre l'accent sur la dimension artistique plus que diplomatique de son activité. Et de fait, il était plus fier de l'autre versant de L'Œuvre⁴², à laquelle nous allons nous consacrer maintenant: les «Importations dramatiques en tout genre», pour reprendre le titre d'une caricature d'Adrien Barrère⁴³.

“DIRECTEUR ARTISTIQUE”: FAIRE VENIR EN FRANCE DES TROUPES ETRANGERES ET MILITER POUR “L'ŒUVRE INTERNATIONALE”

L'autre activité de Lugné-Poe en tant qu'impresario a été celle de “directeur artistique”, supervisant la programmation à Paris de spectacles qui n'étaient pas des créations du Théâtre de l'Œuvre. Il a ainsi facilité la venue en France, accueilli ou tenté d'accueillir, de nombreux artistes étrangers. Dans ce cas, il s'agissait essentiellement de trouver une salle de spectacle, et d'assurer la promotion de la troupe, la plupart du temps sous le label de L'Œuvre. La période la plus prestigieuse pour cette activité fut concentrée sur les années 1905-1911. A ce moment-là, Lugné dirige une

⁴⁰ Fernand Nozière, *Lugné-Poe. Biographie-critique illustrée d'un portrait-frontispice*, Paris, Sansot - R. Chiberre, 1921, p. 38 («Les Célébrités dramatiques et lyriques de la scène française»).

⁴¹ «L'Œuvre», mars 1924, p. XXII.

⁴² Le journal «La Rampe» insinue à plusieurs reprises qu'au début de la guerre, Lugné fit du zèle au 2^e bureau du contre-espionnage. Ce qui est certain, c'est que son nom apparaît à plusieurs reprises dans les comptes-rendus du procès Malvy, en juillet 1918, où un témoin affirme qu'il a rendu de nombreux services à la France en matière de renseignements.

⁴³ Caricature d'Adrien Barrère, parue in «Fantasio», sans date (collection BnF) et publiée dans *Le Théâtre de l'Œuvre, 1893-1900. Naissance du théâtre moderne*, sous la dir. d'Isabelle Cahn, catalogue de l'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 2005, p. 89.

structure qui n'a pas de salle fixe, et il tente de convaincre des directeurs parisiens de programmer certains artistes étrangers dont il se fait l'intermédiaire.

Fort de ses relations avec Gabriele d'Annunzio, dont il crée à Paris *La Gioconda* et *La Figlia di Iorio*, avec Suzanne Desprès, Lugné réussit un gros "coup médiatique" en faisant venir la Duse à Paris. D'après Helene Sheehy, la Duse aurait préféré la jeunesse du couple Lugné-Desprès à l'expérience de Schürmann, et aurait même décliné la proposition de Sarah Bernhardt, qui offrait de dédommager Lugné pour pouvoir la produire elle-même⁴⁴. La Duse donne en tout cas "une série de représentations italiennes" en mars 1905⁴⁵, sous le label de L'Œuvre, et Lugné met à l'affiche ses deux vedettes, dans *Les Bas-Fonds* de Gorkij, en octobre 1905, au Nouveau Théâtre.

Dans le sillage de la Duse, Lugné va faire d'autres rencontres, qui lui permettront d'«hospitaliser»⁴⁶ à Paris des troupes étrangères. Celle de Giovanni Grasso et de Mimi Aguglia (mars 1908, au Marigny), tout d'abord, que Lugné a déjà vue une première fois à Gênes («frappé de la beauté du spectacle, il voulut déjà les faire venir à Paris»⁴⁷, nous apprend «Le Théâtre»), puis croisée en Amérique du Sud pendant la tournée de la Duse de l'été 1907. Autant la Duse avait une renommée internationale assise depuis bien longtemps, et proposait un répertoire déjà connu des Parisiens, autant il était risqué de faire venir à Paris une troupe inconnue jouant du théâtre dialectal. Les souvenirs de Lugné-Poe suggèrent qu'il avait parié sur la forte personnalité des vedettes de la troupe, sur l'expressivité de leur jeu (qui avait aussi l'avantage de pouvoir compenser en quelque sorte la barrière de la langue), et surtout sur le «snobisme»⁴⁸ d'une certaine frange du public, friande de nouveautés internationales comme de curiosités théâtrales. Ainsi mettait-il en avant, dans la campagne de presse de 1908, le côté «rustique», et pour ainsi dire primitif des Siciliens, plus que le fait qu'ils aient inscrits d'Annunzio à leur répertoire... On peut d'ailleurs noter que le terme de «fauve»⁴⁹, que Lugné emploie à plusieurs

⁴⁴ Cfr. Helene Sheehy, *Eleonora Duse*, cit., pp. 227-228.

⁴⁵ Le programme est essentiellement composé de pièces de Dumas, dont *La Dame aux camélias*, d'une pièce de Sardou et de *La Locandiera* de Goldoni.

⁴⁶ L'expression est correcte bien qu'assez peu courante: Suzanne Desprès et lui l'utilisent régulièrement dans divers entretiens.

⁴⁷ «Le Théâtre», sans date (BnF, ASp, 4-ICO-Per-143 et 4-ICO-Per-114/115).

⁴⁸ Lugné-Poe, *La Parade*, cit., p. 231.

⁴⁹ *Ivi*, p. 229.

reprises pour désigner Grasso dans ses souvenirs, signale certes son admiration pour un jeu si physique qu'il pouvait paraître «animal» aux yeux du public français, mais que, par ses connotations, la métaphore renvoie aussi ceux qu'on désigne comme «les Siciliens» du côté des bêtes curieuses que l'on exhibe dans les ménageries... L'affaire s'avéra, quoi qu'il en soit, bénéfique pour les deux parties: les vedettes siciliennes «exploitèrent par la suite la publicité que Paris leur valut»⁵⁰, et Lugné-Poe profita, quant à lui, de leur succès sur un plan autant stratégique qu'esthétique. D'une part, jouant de l'exotisme de la troupe autant que de sa «mondialité»⁵¹, il asseyait sa posture de défenseur du théâtre d'art international; d'un autre côté, il pouvait s'enorgueillir du fait que le court passage de «ces diables siciliens»⁵² eût fait «grand bien à nos manières de jouer» et eût provoqué «de l'audace à nos comédiens bien timorés»⁵³. Dans ses souvenirs, il affirme même que s'il n'organise pas les tournées ultérieures de la troupe, c'est parce que «notre Sicilien [...] ne m'intéresse que pour l'offensive contre le Paris endormi»⁵⁴.

D'autres vedettes viendront ensuite jouer sous les auspices de L'Œuvre: Isadora Duncan, par exemple, rencontrée elle aussi par l'intermédiaire de la Duse, et venue avec les enfants de son école (Gaité, février 1909, et Châtelet, janvier 1911). Sur les programmes du Théâtre de la Gaité, Lugné est présenté comme «directeur artistique des représentations», et comme pour Grasso, il contribue à lancer la carrière européenne de la danseuse: celle-ci était déjà venue à Paris en 1903, mais c'est à partir de 1909 qu'elle connaît ses premiers grands succès publics⁵⁵. Ce sera ensuite Gustav Lindeman et Louise Dumont, avec le Schauspielhaus de Düsseldorf (mars 1909, Marigny), Ermete Zacconi (Théâtre Antoine-Gémier,

⁵⁰ *Ivi*, p. 231.

⁵¹ Le terme est utilisé dans un article signé Aspertini qui reprend le vocabulaire habituel de Lugné: «Un autre aspect plus curieux de cette troupe d'acteurs, est leur internationalisme. Tout en puisant dans leur admirable pays les forces vives qui les ont rendus supérieurs, ils ont su ne pas s'isoler et rester ouverts à tout courant artistique d'où qu'il vienne. Certains, en Sicile et en Italie, qui s'étonnent des triomphes remportés par d'autres qu'eux, en arrivent aujourd'hui à reprocher à la troupe Grasso sa mondialité», qui sera la raison même de leur succès à Paris («Le Théâtre», sans date, cit., p. 24).

⁵² Lugné-Poe, *La Parade*, cit., p. 227.

⁵³ *Ivi*, p. 231.

⁵⁴ *Ivi*, p. 233. Un prospectus pour la tournée «Mimi Aglulia et la troupe sicilienne», pour 1908-1909, mentionne Schürmann comme impresario (BnF, 4-ICO-Per-143).

⁵⁵ *Isadora Duncan, 1877-1927. Une sculpture vivante*, catalogue de l'exposition, Paris, Paris musées, 2009, pp. 74-79.

janvier 1911), la compagnie d'Alfredo De Sanctis (novembre 1921), ou encore Ruth Draper, la «grande actrice américaine [...] dans ses portraits dramatiques»⁵⁶ (années 1920).

De manière assez notable, Lugné ne s'occupait donc pas seulement de promouvoir en France des auteurs étrangers, comme il l'avait fait avec Ibsen, mais tentait aussi de faire venir des troupes étrangères. Dès février 1906, il œuvrait ainsi pour que le public parisien découvrit le Théâtre Artistique de Moscou. Un entrefilet du «Figaro» annonçait: «Les intérêts de la compagnie de M. Stanislavski seront représentés à Paris par M. Lugné-Poe. Nul ne s'en étonnera, le fondateur de "l'Œuvre" se trouvant tout désigné par son passé et par les efforts qu'il a faits pour acclimater chez nous la littérature dramatique étrangère»⁵⁷. D'après une lettre que Lugné publie dans le dernier volume de ses souvenirs, Stanislavskij aurait finalement refusé, en août 1908, de faire le voyage à Paris, arguant du fait que le répertoire russe n'arriverait pas à persuader un public parisien, dont les goûts n'avaient pas changé malgré les initiatives et le talent de gens comme le directeur de l'Œuvre. C'est seulement après les événements de 1917 que les Russes vinrent jouer à Paris⁵⁸. L'Œuvre programmait Maria Germanova en juin 1921⁵⁹, tandis qu'en 1922, un programme de spectacle annonçait incidemment: «Au Théâtre Sarah-Bernhardt, à partir du 3 mai prochain, représentations extraordinaires de la célèbre troupe du Théâtre artistique de Moscou. Directeur artistique: M. Lugné-Poe⁶⁰. Mais, finalement, c'est au Théâtre des Champs-Élysées que Stanislavskij sera accueilli, en décembre 1922, sur l'invitation de Jacques Hébertot⁶¹.

Le travail de lobbyiste de Lugné avait néanmoins en partie porté ses fruits dans les années 1910. En 1909, précisément au moment où son activité d'impresario prenait tout son essor, il avait commencé, en effet, à

⁵⁶ Affiche du Théâtre de l'Œuvre (BnF ASp, WNA 106, 1926).

⁵⁷ «Le Figaro», 7 avril 1906, p. 4.

⁵⁸ Cfr. Béatrice Picon-Vallin, *Le Théâtre russe en France*, «La Revue russe», 1994, n. 7, pp. 95-103.

⁵⁹ «Comœdia», 24 juin 1921, p. 1.

⁶⁰ Programme du *Troisième couvert*, d'Alfred Savoir (BnF, ASp, WNA106, 1921-1922).

⁶¹ Si Lugné-Poe était bien à la descente du train pour accueillir le metteur en scène russe, celui-ci, lors du séjour parisien, semble avoir plutôt fréquenté d'autres directeurs (Antoine, Copeau, Jouvet notamment). Sur le détail du voyage à Paris de Stanislavsky, on peut se reporter à Lew Bogdan, *Stanislavski, le roman théâtral du siècle. Moscou-New York: les bâtisseurs d'utopie*, Saussan, L'Entretemps, 1999, pp. 284-290.

éditer le «Bulletin de l'Œuvre»⁶². Celui-ci affichait: «L'Œuvre se charge d'organiser en tout pays, toute tournée ou spectacle offrant un réel intérêt d'art», et sa dernière page comportait de brèves annonces visiblement destinées à des directeurs de théâtre, à l'étranger comme en France. On y mentionnait les succès parisiens d'auteurs amis de L'Œuvre et, inversement, on y lisait des incitations à monter certains spectacles à Paris:

Le Théâtre Artistique de Moscou a joué *L'Oiseau bleu* de Maurice Maeterlinck avec un immense succès. Les Tchèques à Prague, les Allemands à Berlin, en préparent la représentation. Pourquoi à Paris n'en parle-t-on point? Les Lettres, les Artistes, les Familles aussi réclament la joie de cette œuvre sereine d'un poète et d'un philosophe⁶³.

Le bulletin publia plusieurs plaidoyers en faveur de *L'Oiseau bleu*, qui fut finalement monté en mars 1911 au Théâtre Réjane, avec la directrice duquel L'Œuvre collaborait beaucoup à cette époque, dans la mise en scène de Moscou, avec des décors de Vladimir Egorov, et Leonid Suleržickij comme régisseur⁶⁴.

Concernant les tractations pour faire venir Max Reinhardt, là aussi le travail d'intermédiaire de Lugné n'aboutit pas exactement comme il l'aurait voulu: les colonnes de «Comœdia» se font l'écho de "pourparlers" menés à Berlin en décembre 1909, puis à Paris avec le Théâtre Réjane en mai 1910, pour que le directeur du Deutsches Theater, puisse donner une série de représentations de «chefs d'œuvres classiques allemands» à Paris⁶⁵. Un numéro spécial de la revue, destiné «à instruire nos confrères», est «consacré à la prodigieuse action» du metteur en scène allemand, si bien qu'un «contrat [...] failli[t] être signé avec Mme Sarah Bernhardt»⁶⁶. Ce ne fut, finalement, qu'en 1911, que, au Vaudeville (direction Paul Porel), on accueillit le ballet *Summurum*, avec un succès mitigé⁶⁷.

⁶² Sur les choix éditoriaux de la revue, on peut se référer à André Veinstein, *Du Théâtre libre au Théâtre Louis Jouvet. Les théâtres d'art à travers leurs périodiques, 1887-1934*, Paris, Librairie Théâtrale, 1995 (1^{ère} édition 1955), et Alice Folco, *L'Œuvre à ses débuts: revue d'art... ou bulletin promotionnel?*, in *La préhistoire des revues de théâtre*, sous la dir. de Marco Consolini, Sophie Lucet, Romain Piana, «Revue d'Histoire du théâtre», n. 259, 2013.

⁶³ «L'Œuvre», n. 9, avril 1909.

⁶⁴ Edmond Stoullig, *Annales du Théâtre et de la Musique*, 37^e année, 1911 [Paris, Ollendorf, 1912], p. 319.

⁶⁵ «Comœdia», 26 décembre 1909, p. 5; *ivi*, 2 mai 1910, p. 4.

⁶⁶ Lugné-Poe, *Dernière pirouette*, Paris, Le Sagittaire, [1946], p. 214.

⁶⁷ Lugné-Poe parle de l'année 1912, mais «Comœdia» signale le spectacle dans son

Même si elle ne fut pas toujours couronnée de succès, cette forme d'activisme en faveur de la circulation des metteurs en scène du théâtre d'art européen, témoigne à tout le moins du flair esthétique de Lugné-Poe, ainsi que de ses efforts constants pour promouvoir, à une époque où cela n'allait pas de soi en France, une forme d'internationalisation des spectacles (et pas seulement des textes) qui mérite d'être soulignée. Le militantisme du directeur du Théâtre de l'Œuvre en faveur de l'ouverture à l'étranger a, en effet, été un des fils directeurs de son action, sur lequel il peut être intéressant de revenir – ne serait-ce que parce qu'il permet de faire le lien entre les deux facettes de sa carrière (directeur d'un théâtre d'art et impresario).

Le rôle qu'a joué le Théâtre de l'Œuvre pour faire connaître en France les dramaturgies étrangères, et notamment scandinaves, est bien connu – de même que la manière dont Lugné a pu s'accaparer l'œuvre d'Ibsen, dont il devint l'ayant-droit en France (avec le Comte Prozor et Sigurd Ibsen), au point de ne pas donner d'autorisation de monter *Rosmersholm* à Copeau en 1913⁶⁸, au point même que le cachet rouge du Théâtre de l'Œuvre a longtemps été entouré du nom du dramaturge norvégien⁶⁹. Ce dont on se souvient moins, même si Jacques Robichez l'a bien montré, c'est que L'Œuvre, a eu des velléités d'essaimer en Europe dès sa période dite "symboliste": certains papiers en tête et programmes de 1895-1896 affichaient ainsi: «L'Œuvre. La Haye, Bruxelles, Londres, Paris». Et Lugné n'a jamais manqué de projets d'envergure, comme en témoigne par exemple une lettre à Romain Rolland de 1898:

Protéger et propager les œuvres dramatiques de langue française dans les pays étrangers, avec des garanties d'interprétation et d'authenticité de texte, etc.

Je crois q. c'est là la vraie formule, parallèlement à la Société des auteurs & à l'Alliance française il y a q.q. chose de considérable & de fructueux à faire⁷⁰.

De manière très claire, et quelles qu'aient été ses arrière-pensées éco-

édition du 25 mai 1911, sans mentionner son nom. Malgré un dispositif scénographique original – un pont entre la salle et la scène – la pièce fut reçue comme une copie fade des Ballets Russes. Lugné-Poe invoque quant à lui des «perfidies antisémites», pointant sous les attaques (Lugné-Poe, *Dernière pirouette*, cit., p. 214).

⁶⁸ Cfr. Jacques Copeau, *Journal, 2^e partie: 1916-1948*, éd. Claude Sicard, Paris, Seghers, 1991, p. 87, note 3.

⁶⁹ Voir par exemple, au verso du périodique «L'Œuvre» (2^e époque), juillet 1919.

⁷⁰ Romain Rolland, Lugné-Poe, *Correspondance 1894-1901*, éd. Jacques Robichez, Paris, L'Arche, 1957, p. 461.

nomiques, Lugné-Poe a, tout au long de sa vie, milité contre une conception du théâtre trop nationaliste. Le «Bulletin de L'Œuvre» a toujours publié, à une époque où cela n'était pas si courant, des articles sur les artistes européens avec lesquels l'impresario Lugné travaillait, ou qu'il voulait faire connaître (on pense au numéro sur Max Reinhardt début 1910), mais aussi de nombreuses études monographiques consacrées à tel ou tel pays (avril 1910: *Le théâtre catalan* et *Le théâtre en Danemark*; juin 1910: *Sur le théâtre japonais*; juin 1924: *Le théâtre annamite*, etc.). En 1924, le sous-titre du périodique devint «revue internationale des théâtres», tandis que son prospectus ne promettait rien moins que de constituer un «recueil de l'art théâtral mondial»⁷¹.

Or, ce parti-pris d'ouverture n'était pas toujours bien reçu. Dans «Comœdia», en 1908, un article commence par énoncer que «Notre Lugné-Poe national est un farouche internationaliste», avant de détailler:

Et dire, ô Lugné-Poe, directeur d'avant-garde, déterreur de talents anonymes, metteur en scène à donner la jaunisse de l'envie à notre Antoine, dire que tant de jeunes auteurs français se baladent dans la vie et dans les antichambres directoriales avec des ours qu'ils font danser tristement au bout d'une ficelle, sous les espèces de rouleaux manuscrits!

Mais bah! Ô Lugné, vous n'êtes point protectionniste – et vous avez peut-être raison – car, dans le tas des “articles de Vienne” et des bibelots de Nuremberg que vous nous exhibez, vous mettez quelquefois la main sur un coucou qui sonne agréablement les heures ou sur une poupée qui dit sans trop d'accent “papa, maman”⁷².

Si ici le ton est plutôt à la plaisanterie, à une époque où le nationalisme était fort et où le rejet du cosmopolitisme avait souvent des relents anti-sémites⁷³, il y avait clairement aussi des gens que «l'internationalisme»⁷⁴ des arts incommodait, pour des raisons moins esthétiques que politiques⁷⁵.

⁷¹ «L'Œuvre», n. 8, juin 1924, p. 2.

⁷² G. Davin de Champclos, «Comœdia», 9 décembre 1908, p. 3.

⁷³ Lugné-Poe a été dreyfusard, et est un des signataires de la “Pétition des intellectuels” («Le Siècle», 15 janvier 1898).

⁷⁴ «Après la quinzième saison (1908-1909), l'Œuvre à Paris est de plus en plus taxée d'internationalisme»: Lugné-Poe, *La Parade*, cit., p. 235.

⁷⁵ Voir par exemple une chronique de Péladan en 1909, dans «Comœdia», où il regrette que les pièces parisiennes «portent la marque d'une production industrielle, habilement adaptée à ce goût international qui règne sur nos scènes», en arguant que «le genre d'une race se suicide s'il se laisse humaniser, c'est-à-dire s'il abdique ses traits essentiels pour revêtir ceux du cosmopolitisme» (Joséphin Péladan, *Les Phéniciens*, «Comœdia», 20 octobre 1909, p. 1).

Cette prise de position en faveur de la circulation des œuvres et du rayonnement des artistes – que Lugné-Poe mis certes parfois en œuvre avec une certaine dose de mauvaise foi, quand il s’agissait de jouer le monde *contre* les Français – est ainsi plus engagée qu’elle ne peut l’apparaître de nos jours.

Si la dimension internationale du Théâtre de l’Œuvre est devenue de plus en plus affirmée au fil du temps, il n’est pas inintéressant, pour conclure, de se souvenir que la question de la nationalité des auteurs fut présente, et problématique, dès le début de son action, et qu’elle fut même au cœur de la rupture avec les symbolistes, à la fin du 19^e siècle. En juin 1897, Lugné-Poe avait adressé à différents journaux une missive fort peu diplomate, dans laquelle il expliquait que l’Œuvre n’était affiliée à aucune école, et qu’elle ne s’occuperait plus de l’origine des pièces:

Durant cette saison, dit M. Lugné-Poe, sur huit spectacles, cinq furent composés de pièces étrangères et trois de pièces françaises. Les cinq traductions furent unanimement, ou presque, louées par le public et par la presse, au contraire des œuvres françaises qui sont écoutées médiocrement et exécutées brièvement dans les journaux. Il en faut donc conclure que ces pièces sont sans intérêt, que notre pays est pauvre de productions dramatiques originales puisque, pas plus à “l’Œuvre” que dans les autres théâtres d’essai, le chef-d’œuvre national ne s’est trouvé⁷⁶.

Le 24 juin, «Le Figaro» publie deux réponses (une collective, signée notamment de Pierre Quillard, Alfred Jarry, Saint Pol Roux, Rachilde, ou encore Paul Fort, et une de Robert de Flers), dans lesquelles on lui signifie, en substance, qu’il est facile d’opposer des chefs d’œuvres étrangers à des pièces de jeunes débutants, et qu’on évitera «courtoisement» de revenir sur la façon «parfois singulière» dont il présentait les œuvres symbolistes au public⁷⁷. De manière incidente mais assez symptomatique du point de

⁷⁶ Texte adressé à plusieurs journaux, publié par exemple dans «Le Monde artiste» du 27 juin 1897, p. 404. On fera remarquer que Lugné énonce ici ce qui est devenu une évidence dans les histoires du théâtre, à savoir que les réformateurs du théâtre français, Lugné comme Antoine, ont eu du mal à trouver des “grands” textes français contemporains (voir par exemple Jean-Pierre Sarrazac: «Mais, pour un Maeterlinck [...], combien de dramaturges mineurs chez qui cette dilation de l’âme entraîne aussitôt la dissolution non seulement de l’action dramatique mais aussi, tout bonnement, de l’œuvre théâtrale elle-même!», in *Le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, sous la dir. de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1992, p. 724 («La Pochothèque»). Et plus loin: «sauf Maeterlinck et Jarry, misère totale de l’écriture dramatique en langue française» (*ivi*, p. 730).

⁷⁷ «Le Figaro», 24 juin 1897, p. 4.

vue de cette contribution, Lugné-Poe est traité, péjorativement, d'«entrepreneur de représentations théâtrales»⁷⁸. Dans «La Revue blanche» du 15 juillet 1897, Catulle Mendès insiste sur ce point, juste avant de provoquer en duel celui qu'il surnomme l'«impresario intermittent»:

En un mot, monsieur Lugné-Poe entend se consacrer à cet espèce de commerce qu'on appelle l'importation. C'est son droit. Je lui souhaite d'y trouver des bénéfices. Ce qui n'est pas son droit, c'est de se proclamer réduit à un tel négoce par la pauvreté de la production nationale. Rien ne lui interdit de mettre à la porte de chez lui [...] les auteurs qui ont cessé de lui plaire; mais tout, et tout autre chose encore, aurait du l'avertir qu'il n'est pas séant d'insulter ceux qu'on expulse⁷⁹.

Sur la forme, l'absence de tact dont fit preuve le directeur du Théâtre de l'Œuvre n'est guère à discuter. Sur le fond, ce débat de 1897 pose très clairement un enjeu déterminant dans la perception et l'évaluation du rôle de Lugné-Poe dans l'histoire de la mise en scène, et sur lequel on a assez peu mis l'accent jusqu'à présent.

A l'évidence, du fait de son activité polymorphe, Lugné ne participe pas de la distinction nette entre art (pur) de la scène et commerce (impur) de spectacles, revendiquée par les défenseurs du «théâtre d'art». Au vu du mélange des genres pratiqué par le directeur de l'Œuvre après 1900, il serait d'ailleurs probablement intéressant de revenir, sous l'angle des pratiques professionnelles, sur les années 1893-1897. Au fond, on peut se demander si, dans les faits, Lugné a bien *d'abord* été metteur en scène d'un théâtre d'art *avant* de devenir homme d'affaires, et s'il n'existe pas un malentendu sur son rôle dès cette époque. S'il a toujours été un acteur (inégal), un (excellent) «dénicheur» de textes, il ne s'est jamais vraiment investi sur le plateau: bien des spectacles symbolistes marquants ont été, dans les faits, mis en scène par d'autres que lui: Pierre Quillard, Alfred Jarry, etc. Lui-même était un bon communicant, un homme de réseau qui savait s'entourer: il ne faut pas oublier que le Théâtre de l'Œuvre a été fondé par lui, *et* par Camille Mauclair (fidèle disciple de Mallarmé et par là même fin connaisseur des idées réformatrices en matière scénique de l'auteur de *Crayonné au théâtre*), *et* par le peintre Edouard Vuillard (à qui

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Catulle Mendès, *Le crépuscule polaire et l'aube française*, «La Revue Blanche», 15 juillet 1897, Slatkine Reprints, Genève, 1968, tome XIII, p. 80. Sur le détail du duel, voir «La Presse», 20, 21, 22 juillet 1897.

l'on doit probablement les ruptures majeures en termes de scénographie). Dès 1893, il se comportait peut-être déjà en "impresario", spécialisé dans les dramaturgies alternatives, mais n'ayant pas l'ambition, comme Antoine, de refonder l'art de la mise en scène – ce qui explique peut-être aussi qu'il ait continué à souffrir du discrédit traditionnellement associé aux intermédiaires et aux directeurs de théâtre⁸⁰, sans bénéficier pleinement de l'aura liée à la figure dominante de l'imaginaire théâtral du 20^e siècle, celle du metteur en scène-artiste.

⁸⁰ Voir Christophe Charle, *Les directeurs de théâtre à Berlin et Vienne, essai de comparaison avec Paris (vers 1860-vers 1900)*, in *Directeurs de théâtre*, sous la dir. de Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon, cit., pp. 185 et sq.

MATERIALI (5)

Jean Richepin
Les acteurs siciliens
 1908¹

Poeta, romanziere, drammaturgo, autorevole critico teatrale, Jean Richepin (1849-1926) venne eletto all'Académie française nel 1908, lo stesso anno in cui, a Parigi, vide recitare Giovanni Grasso e i suoi. In questi attori insoliti, scrive nel pezzo che presentiamo, uscito sull'importante periodico «Comœdia», sente la distanza dagli attori francesi, una straordinarietà che pare esprimere un metodo di lavoro, tanto è coerente, unitaria; e che si racchiude in una mimica e in una gestualità, in una capacità di agire sulla scena attraverso il corpo che sorpassa la necessità della parola razionale e della voce che parla, così centrale invece nella cultura teatrale francese – insomma una diversità che sembra potersi imporre come esemplare. Ma l'azione estrema, ininterrotta, non è – secondo Richepin – il frutto di un criterio recitativo, quanto invece una forma immatura, infantile e approssimativa di teatro, da tal tempo superata da risultare agli occhi del pubblico francese – abituato al primato e alla superiorità della parola – mai vista prima e perciò sconvolgente, se non anche importuna.

Oui, les *acteurs*!... Ce titre est bien le seul qui leur convienne, qu'on le prenne en bonne ou en mauvaise part. Et le plaisir singulier ou l'agacement extraordinaire que donne leur jeu, et la leçon qu'on en peut tirer peut-être pour notre art dramatique, c'est uniquement comme *acteurs* qu'ils sont capables de nous les offrir.

De la dramaturgie où ils exercent ce jeu, peu de chose à dire, en effet, et aucun enseignement à extraire. Nous connaissions déjà sous trois formes la pièce de Don Angel Guimera, que Mlle Maguéra nous montra traduite en français, que Maria Guerrero nous joua en castillan, et dont Fernand le Borne nous fit entendre naguère une vigoureuse version musicale dans sa *Catalane*. Et la *Terra Baixa* ne nous avait, vraiment, rien révélé de nouveau. C'était un bon et pittoresque drame de formule à la fois romantique et naturaliste, sans plus.

Le jeu des *acteurs* siciliens nous apporte, au contraire, quelque chose qui semble non vu encore, qui nous étonne, risque de nous choquer, mais a chance aussi de nous séduire. C'est par quoi il vaut qu'on s'y arrête un instant et qu'on en ratiocine entre amateurs de théâtre.

¹ Jean Richepin, *Les Acteurs siciliens*, «Comœdia», 13 gennaio 1908.

Laissons de côté, avant tout, les personnalités très curieuses de Giovanni Grasso et de Mimi Aguglia. Si passionnantes qu'elles puissent être, elles m'intéressent moins que la méthode même, dont elles sont l'expression la plus intense, à coup sûr, mais aussi et surtout, la résultante.

Car c'est une méthode, une école dramatique, toute une théorie et une pratique d'interprétation, devant quoi nous sommes, et qui peut avoir ses tenants comme ses détracteurs, et dont l'influence sur nos interprètes ne saurait nous être indifférente.

Nos interprètes, à nous, sont, en général, des *diseurs*, des artistes de nuances, même dans la force, des élégants, des sobres, des distingués, même dans l'outrance tragique ou comique, bref des gens qui jouent très peu avec leurs gestes, peu avec leurs physionomies, et presque uniquement avec leur voix.

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 énervant excès *d'action*. On est donc bien devant une école d'interprétation dramatique, dont les protagonistes sont la fleur suprême, où l'excès devient accès d'épilepsie, où la qualité s'épanouit en trouvailles géniales parfois, mais sans que les coups de génie soient dus, comme on serait tenté de le croire, à la méthode elle-même.

Car cette méthode, il faut enfin le dire, ne nous paraît nouvelle, est le fruit d'une école, que grâce à notre extrême rouerie artistique se laissant duper par cette extrême naïveté dont nous avons perdu l'accoutumance.

En réalité, ces *acteurs* jouent la comédie comme on a dû la jouer toujours aux époques primitives où la comédie n'existait pas encore, où la psychologie était sommaire, s'écrivait en gros, se traduisait en gestes, pouvait se passer du verbe.

Et je me demande, en effet, pourquoi ils parlent, ces prodigieux *acteurs* qui devraient se contenter *d'agir*.

Certes, ils empoigneraient le public tout autant, s'ils jouaient seulement la pantomime, pas absolument muette, mais meublée de cris, de rires, de sanglots, de râles, de grincements, de baisers, de syllabes inarticulées, aux voyelles sonores, aux consonnes sifflantes, gutturales, martelées, dans une langue encore informe et sans mots de sens précis.

De fait, n'est-ce pas exactement ce qu'ils donnent, cette emprise indéniable et foute puissante sur un public qui ne comprend rien à leurs vocables, et qui s'enthousiasme pour leur *action*?

Alors, à quoi bon se servir du verbe, que la magie de leur *action* rend superfluo?

Notez que je n'en dis et n'en pense rien de mal, de ces admirables *acteurs*, et, en particulier de Mimi Aguglia, sorte de Duse plus superficielle mais plus naturelle aussi, et que j'ai été profondément remué par le réel génie de Grasso en plusieurs circonstances (le coup de couteau dans le pain, la crise de larmes par terre, assis; les baisers à la Rosa, en pluie de feu; les dents à la gorge du seigneur, et la fuite avec la femme à bout de bras).

Ce que je dis, seulement, c'est que la soi-disant école, la prétendue méthode, qu'on les appelle *véristes* ou n'importe quoi en *iste*, me laissent très froid, vu que je ne crois point à leur existence du tout.

Ce que je dis encore, c'est que notre art dramatique, tout à la gloire du verbe, suprême expression du sentiment et de l'idée, n'a rien à prendre dans cet art enfantin et sommaire, tout à la gloire du geste qui croit pouvoir se passer du verbe.

Ce que je dis enfin, pour conclure en gaieté cette petite dissertation peut-être bien peu divertissante, c'est que:

La peinture à l'huile,
C'est bien difficile,
Mais c'est bien plus beau
Que la peinture à l'eau.

Emeline Jouve

THE NEW YORK SCENE
IN THE “THEATRICAL TWENTIES”

The 1920s were the «Big Decade» to Kenneth Macgowan, keen observer of the post-WWI New York scene: «the ten years from the end of World War I to the fatal fall of 1929», writes the eminent drama critic in 1959, «seemed to us who watched the stage in New York, the Big Decade»¹. History proved this contemporary witness right: the 1920s came to be defined as the “Theatrical Twenties” by scholars like Allen Churchill or Samuel L. Leiter who have demonstrated the extraordinary intensity of these years². The vibrancy of the New York stage could be measured both quantitatively and qualitatively as the decade saw a greater number of productions but also a richer variety of offers. The Golden Age came suddenly to a halt in the wake of 1929 because of the economic crash but also because of the development of talking pictures and radio which decimated attendance. These darker pages of the history of the New York scene enhanced, by contrast, the brilliance of the previous prosperous years.

To discover the Theatrical Twenties and feel the electric thrill of the New York experience, a first immersion into the socio-political context of the theatre life is necessary before considering the diversity of the dramatic genres among the many theatre communities on and off Broadway. Our study will end by a short exploration of the acting styles that dominated the stage at a time when acting methods developed³. This “Big Decade”

¹ Kenneth Macgowan, *Introduction*, in *Famous American Plays of the 1920s*, Kenneth Macgowan ed., New York, Dell Publishing Co., 1959, p. 7.

² Allen Churchill, *The Theatrical 20's*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1975; Samuel L. Leiter *Introduction*, in *The Encyclopedia of the New York Stage 1920-1930*, Samuel L. Leiter ed., Westport, Greenwood Press, 1985, pp. XVII-XVIII.

³ This article offers glimpses of different facets of the New York theatrical world and should therefore be read as an overview introducing some of the main features of the decade. Throughout this study, bibliographical references are quoted for the readers to be able to pursue their explorations in more depth.

was essential in the building up of an American theatrical identity based, I would argue, on the interconnections of the on and off Broadway scenes which benefitted from one another, as this paper hopes to show.

THE ROARING TWENTIES: THE SOCIO-POLITICAL CONTEXT OF THE NEW YORK SCENE

If WWI plunged Europe in «the age of anxiety», the USA awoke to the «age of miracles» in the aftermath of the conflict, according to F. Scott Fitzgerald⁴. Before the 1929 and the crash of both Wall Street and the American Dream, a wind of optimism blew throughout the USA whose economy was thriving. The boom of the manufacturing sector resulted in the rise of a – seemingly – democratic mass-consumption society. Economic hubs offering not only job opportunities but also modern conveniences and amusements, cities attracted more and more people and by the 1920s, the USA had become an urban nation. In just a decade, New York «rose by 1.3 million»⁵. A time of economic and demographic expansion, the 1920s was also a time of emancipation. After having obtained the political right to vote, young women were now claiming the right to have fun. In the image of the Flapper and her male counterpart, the Sheik, the young generation rejected traditional social roles and customs. These emblematic figures of the emerging youth culture embodied the social and cultural transformations in the face of the «growing conservative counterassault [which] manifested itself in a myriad of ways, including the hysteria of the Red Scare, the resurgence of the Ku Klux Klan, the ratification of National Prohibition, the passage of stricter immigration quotas, the rise of Fundamentalism, and the furor of the Scopes Monkey Trial, to name only

⁴ The phrase «Age of Anxiety» was coined by Paul Tillich who, in the wake of Paul Valéry's *The Crisis of the Mind* (1919), wrote: «it has become almost a truism to call our time an age of anxiety... In this the anxiety of emptiness and meaninglessness is dominant». This anxiety first stroke Europe and then eventually spread throughout America according to the philosopher. In his 1931 *Echoes of the Jazz Age*, F. Scott Fitzgerald wrote that the 1920s was «an age of miracles, [...] of art, [...] of excess, and [...] satire» (Paul Tillich, *The Courage to Be*, New Haven, Yale University Press, 1952, pp. 35, 56; F. Scott Fitzgerald, *Echoes of the Jazz Age*, New York, New Directions Publishing, 1931, p. XVI).

⁵ Howard P. Chudacoff, Judith Smith, Peter Baldwin, *The Evolution of American Urban Society*, New York, Routledge, 2016, p. 158.

a handful»⁶. The 1920s was therefore a decade of fascinating contrasts which influenced in many ways the New York scene. The exploration of the political and social context and its impact on the world of theatre will focus on the general themes of labor representation, censorship in relation to sexual emancipation, and prohibition.

«Equity Strikes!»: Labor (Re)organization in the Theatre

For Robert Simonson, the best stage show in New York took place in August, 18th, 1919 when the Actors' Equity Union – founded in 1913 – called for a strike against producers. As one could read on the banners of the union “Equity Strikes!”⁷ and it did strike very hard as it gathered about 150 professionals who protested against the abuses of the Broadway business men who imposed their rules at the expense of the actors made to buy their costumes or rehearse for free. The strike resulted in negotiations between the Actors' Equity and the Producing Managers' Association created in 1919. In the following years, new actor-protective rules were set:

The strike ended in October 1919 with a five-year contract between the union and the Producing Managers' Association. Over the next fifteen years, the union won bonding provisions that guaranteed salaries and transportation for traveling troupes (1924), placed restrictions on actors from other countries who on work on the American stage (1928), though this continues to be a major issues in the twenty-first century), provided for the franchising of agents (1929), and guaranteed a minimum wage (1933)⁸.

After the actors, playwrights would eventually organize themselves to defend their rights and in 1926 the Dramatists' Guild was founded to negotiate the first of the Minimum Basic Agreement – which is still in force today. Throughout the 1920s, professionals threatened to stage another major strike like that of 1919 which «closed 37 plays in 8 cities, prevented the opening of 16 other shows, and was estimated to cost the

⁶ Kathleen Drowne, Patrick Huber, *The 1920s*, Westport, Greenwood Press, 2004, p. XVI.

⁷ Archive photography, Tamiment Library, Robert F. Wagner Labor, Archive Elmer Holmes Bobst Library - 70 Washington Square South 10th Floor.

⁸ *The Oxford Encyclopedia of American Business, Labor, and Economic History*, Melvyn Dubofsky ed., vol. I, New York, Oxford University Press, 2013, p. 291.

industry \$3 million»⁹. If this constant threat did not dethrone producers, their all-mighty supremacy was however put into question and a new balance was found among the different professions. These series of laws aimed to protect the labor force in the theatre had a financial impact:

By the late 1920s, the theatre's internal costs were escalating so rapidly that it was already beginning to reel when the talkies, the radio, and the crash came down like thunder on its shaky foundations. Even in 1929 a critic like John Anderson could write [...] that the theatre was being forced «to live by hit – or miss – system in which a play is either an enormous success or an immediate and overwhelming failure»¹⁰.

«*I believe in censorship*»: (*Immoral*) *Sexual Emancipation on the Stage*

«I believed in censorship», declared Mae West in 1940: «after all, I made a fortune out of it!»¹¹. This very ironic declaration from the scandalous actress, playwright and screenwriter who made sex her hallmark underlines the emblematic tension of the 1920s torn apart between emancipation and conservatism. By 1940, censorship had indeed made West's celebrity – or what her detractors would call her “notoriety” – as it first attracted attention to her early starring role on Broadway in her 1926 play, *Sex*. Censorship paradoxically gave her visibility and later launched her Hollywood career.

The 1920s was a decade of sexual liberation both *off* and *on* stage, a phenomenon that “the boobs” – as H. L. Mencken named the conservative middle-class fringe of America – deemed immoral. Sexuality had indeed become a central theme in the theatre and was no longer restricted to its traditional functions of comic relief or lascivious thrill. Sexuality as a serious topic had, by that time, spread out to every section of American theatre and was no more the exclusive realm of Bohemian artists from Greenwich Village – who, in the 1910s, had notably reinterpreted Freudianism as a call for sexual liberation and had written several plays dealing with sex¹².

⁹ Ken Bloom, *Broadway: An Encyclopedia*, New York, Routledge, 2004, p. 6.

¹⁰ Samuel L. Leiter, *Introduction*, cit., p. XXIII.

¹¹ This famous quote from Mae West dates from 1940 when she left Paramount. Mae West qtd. in *Women Screenwriters: An International Guide*, Jill Nelmes and Jule Selbo eds., London, Palgrave Macmillan, 2015, p. 848.

¹² Among the early Greenwich Village Bohemians' plays dealing with sex, we may

Sexual double-standard, free love, homosexuality, miscegenation, prostitution were now displayed on both commercial and non-commercial stages to the great displeasure of the guardians of traditional morality. As Leiter writes in his *The Encyclopedia of the New York Stage, 1920-1930*, the most «persistent sword of Damocles was the ever-present pressure from citizens' groups who shouted jeremiads against the immorality of the stage»¹³. Before 1927 and the enforcement of the Wales Padlock Law which granted legal authority to padlock playhouses producing plays that «depic[t] or dea[It] with the subject of sex degeneracy or sex perversion»¹⁴, civilians were indeed the greater threats of censorship in the theatre. In response to the growing dissatisfaction of pressure groups, the Chief Magistrate of New York's magistrate courts, William McAdoo, set in 1922 the principle of the «Play Jury» composed «of several hundred citizens from various professions» – at the exclusion of people from the world of theatre or associated with reform organizations. As John Houchin explains, when complaints from civilians against a production were received, «a jury of twelve, who were unknown to one another, would be asked to attend the production in question and to decide, individually and in private, whether or not the show was decent»¹⁵.

The first show that faced the sanction of the Play Jury was *The God of Vengeance* by Yiddish playwright Sholom Asch. The 1922 Provincetown Players production was sentenced on immoral grounds: even though anti-Semitism may have been a reason to condemn the play, the main argument concerned the sexual depravity displayed on stage¹⁶. Set in a brothel, *The God of Vengeance* is «known as the play featuring the first lesbian kiss», a first which could not by shock the jury. «In 1924-1925, the uproar grew more virulent», reminds Leiter, «and a body of 300 citizens was selected as a pool of potential play jurors to sit in judgment on works accused of salaciousness»: complaints were then lodged against Eugene

mention Eugene O'Neill's *The Web* (1913), Neith Boyce's *Constancy* (1915), Susan Glaspell and George C. Cook's *Suppressed Desires* (1915), John Reed's *The Eternal Quadrangle* (1916) or Pendleton King's *Cocaine* (1916).

¹³ Samuel L. Leiter, *Introduction*, cit.

¹⁴ Wales Padlock Law qtd. in *Historical Dictionary of American Theater: Modernism*, James Fisher and Felicia Hardison Londré eds., London, Rowman & Littlefield Publishers, 2017, p. 690.

¹⁵ John Houchin, *Censorship of the American Theatre in the Twentieth Century*, New York, Cambridge University Press, 2003, p. 81.

¹⁶ *Censorship: A World Encyclopedia*, Derek Jones, ed., New York, Routledge, 2015, p. 116.

O'Neill's *Desire Under the Elms*, Edwin Justus Mayer's *Firebrand*, Maxwell Anderson's *What Price Glory?*, William J. McNally's *A Good Bad Woman*¹⁷.

The peak year of censorship was 1927. On the night of February 9, the police arrested the producers and actors of Edouard Bourdet's *The Captive*, dealing with lesbianism, Mae West's *Sex* and William Francis Dugan's *The Virgin Man*. Mae West epitomizes the limited success of censorship. After West was found guilty of indecent public performance, she spent ten days in prison. From her interactions with her inmates, she sketched the character of what would become her greatest hit movie, *Diamond Lil*. Her next plays, *The Drag* (1927) and *The Pleasure Man* (1928) were also banned in New York so she toured her shows in more accepting places like Connecticut and New Jersey. New York was a crossroads of paradoxical influences: more prudish than other cities as the power of the conservative lobbies shows, it was the capital of provocative productions that displayed the young generation's urge to break away from conventional social norms.

«Prohibition is better than no liquor at all»: the Rise of an Underground Theatre Scene

The 1920s can be viewed as a decade of emancipation under restraint. The Conservatives' attempts to keep society within the bounds of decorum resulted in the development of an underground society on the margins of respectability. Actor Will Rogers's jest, «prohibition is better than no liquor at all»¹⁸, proved the limited effect of the Eighteenth Amendment which legislated against the production, transport and sale of alcohol. Viewed as a source of moral and religious evil, defenders of the Temperance Movement forced the official prohibition of alcohol which did not prevent the consumption of liquor produced and sold undercover. From January 1920 and the enforcement of the law, the New York scene changed for better or worse. As the era of dining and dancing came to a halt since owners closed their businesses, came the time of illegal nightclubs and speakeasies – where alcohol was served in teacups or under the counter. Such establish-

¹⁷ Samuel L. Leiter, *Introduction*, cit.

¹⁸ Will Rogers qtd. in Edward Behr, *Prohibition: Thirteen Years that Changed America*, New York, Arcade Publishing, 1996, p. 216.

ments opened the stage to shows that were as intoxicating as the alcoholic beverages they sold: from jazz music to sexy variety shows, the nights were electric. The fun was however checked by the growing influence of the mafia. In *The Theatrical 20's*, Churchill writes:

Soon gangsters controlled nearly every Broadway night spot, bringing a sinister note to the Great White Way. The best people drank their liquor, and the prettiest showgirls feared to reject their advances. New York's tough guys never became as celebrated as those of Chicago, but as always its night life vastly outshone that of the Windy City or anywhere else. During the Twenties, Gotham's hectic gaiety played a strident obbligato to the theatre and other artistic endeavors¹⁹.

A structural phenomenon which conditioned the artistic economy, prohibition also became a dramatic material for playwrights. Plays on the ban of alcohol and its consequences abounded. According to Rhona Justice-Malloy, the first play that made reference to Prohibition was George Middleton and Guy Bolton's *The Cave Girl* which opened in August 1920²⁰. Playwrights of acclaim quickly explored the theme: Rachel Crothers wrote her 1921 hit *Nice People* and January 1922 saw the opening of J. Hartley Manners's *The National Anthem*. One of the great successes of 1926 – but also of the history of theatre as it brought recognition to «Broadway Giant»²¹, George Abbott – was the play *Broadway*, the Broadhurst Theatre's greatest hits as it ran for 603 performances²². The play set at the Paradise Night Club, a New York underground cabaret, staged a naïve winsome young dancer involved in backstage bootlegging and murder. The dramatic treatment of Prohibition proved, in theatre historian Tice Miller's words, the ability of artists «to digest the news and make history comes alive»²³: a mirror hold up to society, the New York stage represented the burning topical issues of its time.

¹⁹ Allen Churchill, *The Theatrical 20's*, cit., p. 11.

²⁰ Rhona Justice-Malloy, «Can't Someone Find Him a Stimulant?». *The Treatment of Prohibition on the American Stage, 1920-1933*, «Theatre History», n. 29, 2009, p. 123.

²¹ Marilyn Berger, *George Abbott, Broadway Giant With Hit After Hit, Dead at 107*, «New York Times», Feb 1, 1995.

²² *The Oxford Companion to American Theatre*, Gerald Martin Bordman and Thomas S. Hischak eds., New York, Oxford University Press, 2004, p. 94.

²³ Tice Miller, *Entertaining the Nation: American Drama in the Eighteenth and Nineteenth*, Carbondale, Southern Illinois University Press, p. XV.

ON AND OFF BROADWAY: AN OVERVIEW OF NEW YORK'S DRAMATIC GENRES

The term “Off-Broadway” was coined in the 1950s «for both New York productions or theatres outside the so-called “Broadway” area surrounding Time Square and an Actors’ Equity Association contract for theatres with 100-299 seats»²⁴. The label “Off-Off Broadway” was then coined in the 1960s to distinguish commercial from non-commercial theatres²⁵. In the 1920s, the distinction “on” and “off” Broadway did however exist but it did not have any official status. What was initially a geographical characteristic took on economic undertones as “Broadway” came to refer to shows that not only were located in the “Theatre District” but also attracted large audiences and grew benefits. If by the 1920s, Broadway appeared as *the* theatrical industry, the dazzling lights of the Great White Way should not overshadow the theatrical activities outside its boundaries. Indeed, New York presented a vibrant scene on the margins of the Theatre District which contributed to Broadway itself as it challenged its standards and favoured the renewal of dramatic forms in the USA. The “on” and “off” Broadway stages offered two main trends of shows from a dramatic point of view: realist and anti-realist performances. In the introduction to his anthology *Famous American Plays of the 1920s*, Macgowan noted that the «theatre of the twenties was the scene of a curious conflict»:

It was the battleground of opposing forces, yet these forces were united in a common end. Playwrights and producers sought more intensity of expression, but they sought it in conflicting ways. Most of them tried to achieve it through more realism; some through an escape from realism by way of splendid theatricalism on the one hand or symbolic distortion of the other hand. The result was a wide variety of plays and of production styles²⁶.

²⁴ *The Cambridge Guide to Theatre*, Martin Banham ed., New York, Cambridge University Press, 1992, p. 731.

²⁵ «The term [was] coined in the 1960s to distinguish professional, commercial theatre (Broadway and Off-Broadway) from non-commercial theatre presented in coffee houses, churches, lofts, and storefronts in New York’s Greenwich Village and Lower East Side. Technically, the term also refers to productions that fall under the American Actors’ Equity Basic Showcase Code for Performances which limited runs that feature unsalaried union actors in non-contractual theatres of no more than 100 seats» (*The Cambridge Guide to Theatre*, Martin Banham ed., cit., p. 732).

²⁶ Kenneth Macgowan, *Introduction*, cit., p. 21.

A myriad of dramatic genres along the realist/anti-realist spectrum were indeed programmed throughout the succeeding seasons of the decade: spectators were spoiled for choice and could attend tragedies, satires, light comedies, high comedies, melodramas, etc. The shows catered for the tastes and expectations of a great variety of communities from economic, artistic but also ethnic viewpoints. In order to get a more detailed vision of the dramatic genres produced in the Big Apple, a brief overview of the most successful dramatic works “on” and then “off” Broadway will be given. The introduction to the dramatic styles of the off Broadway scene will be divided into what is called the “Institutional Theatre” and the “Community Theatre”.

«*New Lights for Broadway*»²⁷: *Commercial Hits on the Great White Way*

The dazzling success of Broadway could be measured in the 1920s by the myriads of lights that fostered the expression the “Great White Way”: the number of bulbs grew with the number of shows that broke records over the decade. The peak of this Golden Age came during the 1927-1928 season when about 270 shows were opened. The busiest night of Broadway history was December 26, 1927 when 10 new shows were produced²⁸. If musicals and revues topped the charts of attendance, drama also became a main source of entertainment as comedies developed.

The triumph of musicals was based mostly on big musical ensembles, energetic dance routines, flamboyant costumes and spectacular sets rather than on plotline. *No, No, Nanette* (1925), a musical hit of the decade, was one of those «playful, irresponsible and blissfully irrelevant»²⁹ shows that did not have a strong storyline but delighted the audiences with unforgettable catchy songs and glamorous numbers. «Occasionally», though, as Kathleen Drowne and Patrick Huber stress, «big-budget musicals did take more sophisticated, complicated plots»³⁰ like *Show Boat* (1927), another musical sensation which dealt with racism and miscegenation.

²⁷ Harold C. Lewis, *New Lights for Broadway*, «New York Times», Nov. 26, 1926.

²⁸ Depending on commentators, the number of shows over the season oscillates between 265 and 275 and that of shows that premiered on Dec, 26 spans from 9 to 11.

²⁹ Walter Keer, *Musicals That Were Playful, Irresponsible and Blissfully Irrelevant*, «New York Times», April 11, 1971.

³⁰ Kathleen Drowne, Patrick Huber, *The 1920s*, cit., p. 224.

In spite of the great success of musicals, the dominant Broadway genre of the 1920s were revues which flourished throughout the decade. The most acclaimed revue in town was the *Ziegfeld Follies* – named after Paris’s *Folies Bergère*. Spectators could enjoy the numbers of major popular American artists from the illustrated songs of Eddie Cantor and Fannie Brice, to Gallagher and Shean’s vaudevilles or Gilda Gray’s Shimmy dance number. Other well-known revues were the Shubert’s *Passing Show* and *Artists and Models*, George White’s *Scandals*, Irving Berlin’s *Music Box Revues*, Earl Carroll’s *Vanities*. Another set of «revues appeared and disappeared from season to season with titles like: *Bad Habits of 1926*, *Bunk of 1926*, *Nic Nax of 1926*, *Bare facts of 1927*, *Padlocks of 1927*»³¹. Revues were wonderful testing grounds for artists and helped launched many careers like that of the Marx Brothers. Like musical, revues should be glamorous to be successful and the stress was, as a contemporary critic reported, on the «allure of the female flesh... embellished with music and dancing and presented in lavish and exotic settings»³². To the glam, humour was added to ensure spectators a perfect evening.

The audience’s attraction to comedy shows grew to the extent that, according to Churchill, the decade «stand as the Golden Age of comedy»³³. Aside from Ed Wynn’s or Will Rogers’s funny sketches at the *Follies*, comedy as a dramatic genre made itself at home on Broadway. The native American comic entertainment, the minstrel show, was still very much in vogue in the 1920s and blackface characters starred Broadway musicals like in the 1921 hit *Bombo*. The Marx Brothers, mentioned earlier, opened in 1925 *The Coconuts* which was so well received that it became a movie in 1929. Reflecting the mechanic evolution of the time, Broadway comedies like *Six Cylinder Love* (1921) or *Nervous Wreck* (1923) «featured plots that revolved around the automobile»³⁴. Some comedies were more “philosophical” like Sidney C. Howard’s comedy in three acts, *They Knew What They Wanted*, which was awarded the Pulitzer Prize in 1925: «In our opinion, this play stands head on shoulders above all the other American plays of the season; *They Knew What They Wanted* treats a difficult and delicate theme with rare human insight

³¹ Nathan Hurwitz, *A History of the American Musical Theatre: No Business Like It*, New York, Routledge, 2014, p. 102.

³² Qtd. in Julian Mates, *America’s Musical Stage: Two Hundred Years of Musical Theatre*, Westport, Praeger, 1987, p. 149.

³³ Allen Churchill, *The Theatre 20’s*, cit., p. 90.

³⁴ Kathleen Drowne, Patrick Huber, *The 1920s*, cit., p. 250.

and even rarer philosophical profundity»³⁵ declared the Pulitzer jury who nominated the play.

The Broadway champion of the Pulitzer Prize was playwright Eugene O'Neill who earned the award three times throughout the 1920s for his Broadway productions of *Beyond the Horizon* (1920), *Anna Christie* (1922) and *Strange Interlude* (1928). His plays did not have the light streak of comedies as they were dark domestic tragedies which did find a very enthusiastic audience on Broadway. Before being a child of the Theatre District, O'Neill was a member of the Provincetown Player, an off Broadway amateur company. The turning point for O'Neill was the production of *The Emperor Jones* at the Provincetown Playhouse: Provincetown Players member Edna Kenton remembered that «offers came in from half a dozen Broadway managers to take *The Emperor Jones* uptown»³⁶. Broadway's producers had their eyes on the off-Broadway scene from which commercial theatre greatly benefited: the Great White Way was now opening up to more experimental works that would challenge the spectators and not only entertain them. Hence, playwrights like Sophie Treadwell, Rachel Crothers or Maxwell Anderson found both producers and audiences on Broadway.

«Real artistic, literary and dramatic merit»: Institutional Theatres in Bohemia

The Provincetown Players were founded in 1915 by George Cram Cook and Susan Glaspell to «encourage the writing of American plays of real artistic, literary and dramatic – as opposed to Broadway – merit» as the company penned down in their «Resolutions»³⁷. As part of the Little Theatre Movement that emerged in Chicago and New York in the 1910s as a reaction against commercial productions, The Provincetown Players were very influential in the development of a native dramatic culture. Prior to the beginning of the century, performances in the USA were of European texts: the 1910s were marked by an explosion of American plays produced by small companies before making a grand entrance on

³⁵ Qtd. in *Chronicle of the Pulitzer Prizes for Drama: Discussions, Decisions and Documents*, München, G. K. Sauer Verlag, 2008, p. 64.

³⁶ Edna Kenton, *The Provincetown Players and the Playwrights' Theatre*, Travis Bogard and Jackson R. Bryer eds., Jefferson, McFarland, 2004, p. 127.

³⁷ Qtd. in Edna Kenton, *The Provincetown Players*, cit., p. 27.

Broadway in the 1920s, notably in the wake of Eugene O’Neill who paved the way in as we saw. For Kenton, the Players’ decision to take O’Neill’s play uptown signed the death warrant of Cook and Glaspell’s dream of an amateur theatre on the fringe of Broadway³⁸. The theatrical adventure that started in Provincetown and developed in Greenwich Village ended in 1922 but the company left behind a vibrant institutional theatre scene and “the Father” and “Mother” of American drama in the persons of Eugene O’Neill and Susan Glaspell³⁹. What Isaac Goldberg called in 1922 “the drama of transition” of the 1910s gave the impetus to a new breed of institutional theatres that offered high quality works spanning from comedies to tragedies in genres and from realism to expressionism in styles. The main location of these theatrical institutions was the West side of Lower Manhattan, Greenwich Village – the heart of Bohemian culture.

For Leiter, the Theatre Guild was «the most influential company of its time». This theatrical society was created in 1918 from the Washington Square Players:

[The Theatre Guild] aimed from the start to compete with Broadway on its own turf by doing the best and most farseeing new scripts available in the finest staging possible. The majority of its early plays were European, for which it was criticized, but it did an enormous service to the theatre in its production of the works of authors such as Franz Werfel, A. A. Milne, George Kaiser, Ferenc Molnár, Leonid Andreyev, and others; they specialized in George Bernard Shaw, offering eleven works, new and old, by the aged Irishman during the decade. The Guild did produce one of America’s most important work during the early 1920s, Elmer Rice’s *Adding Machine*, and in the decade’s latter half sponsored a vigorous series of preeminent native plays by writers such as Sidney Howaed, S. N. Berhman, Eugene O’Neill and DuBose and Dorothy Heyward⁴⁰.

Another much applauded off-Broadway institution was the Neighborhood Playhouse which went professional in 1920. This theatre founded by the young, German-Jewish activist philanthropist sisters Alice and Irene Lewisohn exceeded its early community based objectives as it was opened to serve the cultural needs of the immigrants but at the turn of the second

³⁸ Edna Kenton, *The Provincetown Players*, cit., p. 127

³⁹ *The Longman Anthology of Drama and Theater*, Michael L. Greenwald, Roger Schultz, Roberto Dario Pomo, eds., New York, Pearson, 2002, p. 21.

⁴⁰ Samuel L. Leiter, *Introduction*, cit., p. XIX.

decade of the century, it then catered for a larger audience in search of high quality scripts and innovative staging.

Eva Le Gallienne's Civic Repertory Theatre opened in 1926. A year before she started her theatre, the director-actress confided to George Pierce Barker's students at Yale that «America represent[ed] the world hope of attainment of lofty ideals in dramatic arts». She then added: «the myth of European supremacy in the arts is fast fading... Let us make the theatre of America stand free and high up, with no world peers»⁴¹. In spite of Le Gallienne's call for an American supremacy that would supplant the European myth, she did program European plays and spread the words of Ibsen, Chekhov or Shakespeare but she also did indeed encourage American playwrights like Walter Ferris (*The New Stones*), Eleanor Holmes Hinkley (*Dear Jane*) or Susan Glaspell (*Alison's House* for which she was awarded a Pulitzer Prize). Although her theatre could not afford the extravagance of a commercial stage, Le Gallienne was the first Peter Pan to fly over the audience. «The nation's first sustained, professional, low-cost repertory company», the Civic Repertory Theatre was very influential in elaborating a model for non-profit theatres⁴².

Other institutional theatres were the National Theatre, the Equity Players, the Garrick Players, the New York Theatre Assembly or The New Playwright Theatre, etc. If institutional theatres had all their specificities, they all shared the common goal to encourage new dramatic and theatrical experimentations: art came therefore before money, an equation which distinguished them from commercial managements.

«How the Other Half Laughs»: New York's Community Theatres

In 1898, John Corbin entitled his report for the «Harper's New Monthly Magazine» on the Italian and Yiddish theatres «How the Other Half Laughs». Playing on the title of Jacob Riis's *How the Other Half Lives* (1890), Corbin tried to define the various forms of humour practiced by the immigrant communities in New York's East Side. «You may pity the people of the East Side, if you must, ten hours a day», wrote the dramatic critic, «but when the arc-lights gleam beneath the tracks of the elevated, if you are

⁴¹ Qtd. in *An Ideal Theater: Founding Visions for a New American Art*, Todd London ed., New York, Theatre Communication Groups, 2013, p. 271.

⁴² *Ibidem*.

honest you will envy them»⁴³. For Sabine Haenni, Corbin was «fascinated by the conviviality of the audiences at the Yiddish and Italian theaters and the spectators' emotional investment in the plays»⁴⁴. Communities theatres were very important in the 1920s: they reflected the various cultural identities that grew stronger as the number of immigrants grew in the City. «By the late 1920s New York City was absorbing almost one out of every four immigrants from abroad»; the data indicate a «rise in the concentration of foreign born» and a sharp increase in the proportion of German, Italian and Jewish immigrants⁴⁵. These three communities as we are going to see, fostered very specific dramatic traditions. Contrary to what Corbin's title seems to imply, comedies were not the only genres that appealed to the different groups even though, comic shows were enthusiastically applauded.

German immigrant theatre developed in New York City from 1840 to WWI, then declined during the war to eventually make a comeback in the 1920s. Bi-lingual and bi-cultural, professional German-American theatre in Klein Deutschland around Tompkins Square on the Lower East Side offered a large variety of shows to their audience. If musical pieces were a strong characteristic of the German-American artistic production for the stage – operas, operettas –, plays were also very popular and audiences attended musical plays, dramas, comedies and farces. If, as John Koegel recalls, most «Klein Deutschland's theatrical producers primarily emphasized the centrality of the imported Continental German theatrical tradition», «a few German American producers such as Adolf Neuendorff and Adolf Philipp recognized the vitality of staging musical plays based on the local German American immigrant experience»⁴⁶.

In spirit and form, German theatre in New York overlapped with Jewish theatre because of the immigration of German Jews. By 1920, the Jewish population expanded «twenty-fold, to more than 1.6 million» and represented «29% of the city's population»⁴⁷. Yiddish playhouses were

⁴³ John Corbin, *How the Other Half Laughs*, «Harper's New Monthly Magazine», Dec. 1898, p. 46.

⁴⁴ Sabine Haenni, *The Immigrant Scene. Ethnic Amusements in New York, 1880-1920*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, p. 1.

⁴⁵ Ira Rosenwaike, *Population History of New York City*, Syracuse, Syracuse University Press, 1972, pp. 92-93.

⁴⁶ John Koegel, *Adolph Philipp and the German American Musical Comedy*, in *The Palgrave Handbook of Musical Theatre Producers*, Laura MacDonald and William A. Everett, eds., New York, Palgrave Macmillan, 2017, p. 29.

⁴⁷ *American Jewish Year Book 2013: The Annual Record of the North American Jewish Communities*, Arnold Dashefsky, Ira Sheskin eds, New York, Springer, 2014, p. 63.

mainly located in what was then known as the Jewish or Yiddish Realto on the Lower East Side and East Village along Second Avenue. Yiddish venues were also to be found in the Bowery. The Golden Age of Broadway musicals, of comedies, the 1920s is also considered as the Golden Age of Yiddish Theatre. Maurice Schwartz's Yiddish Art Theatre may be considered as the leading Jewish company. Influenced by the theories of Reinhardt, Antoine, Dublin's Abbey Theatre and the Moscow Art Theatre, it «aligned with its American cousins, the Washington Square and Provincetown Players». «Opposed to the star system, shoddy productions of cheap plays and the primacy of the box office», Ellen Schiff explains, «it set high standards for ensemble acting and established a repertory system and a studio to train young talent». Incorporating «the innovations of Craig and Meyerhold», they sought «to counteract the “tawdry primitiveness” of the early Yiddish stage»⁴⁸. The Yiddish Theatre was a fantastic talent incubators and had an important influence on American theatre at large as many major artists of the English stage started their careers in the Yiddish community like actress and acting teacher Stella Adler, actor Paul Muni, actress Molly Picon, actor and singer Boris Thomashefsky and many others. Jacob Adler and Bertha Kalich were the two most eminent Yiddish actors. Their fame transcended the borders of the community. Kalich «earned the notice of Broadway managers» and «found acceptance on the English stage»⁴⁹. The actress was known as the “Jewish Bernhardt” or as “the Yiddish Duse”.

When in October 1923, Eleonora Duse, the grand Italian tragedienne – and Sarah Bernhardt's great rival – arrived in the City after an absence of twenty years on the American stage, New Yorkers packed at the pier to welcome her. «When a group of Italians cheered her», biographer Helen Sheehy reports, the actress answered «“Viva America”» and «“Viva Italia”», an all-inclusive address much representative of the hyphenated American-Italian effervescence that reigned in the New York of the 1920s. For her first performance of Ibsen's *The Lady from the Sea*, The Metropolitan Opera House was «packed to the gills with people standing three to four rows deep behind the orchestra seats»⁵⁰. The presence of stars who

⁴⁸ Ellen Schiff, *From Stereotype to Metaphor: The Jew in Contemporary Drama*, Albany, State University of New York Press, 2012, p. 117.

⁴⁹ Benjamin McArthur, *Actors and American Culture, 1880-1920*, Iowa, University of Iowa Press, 2000, p. 50.

⁵⁰ Leta E. Miller, *Music and Politics in San Francisco: From the 1906 Quake to the Second World War*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 113.

travelled from the old continent to the new gave great visibility to the Italian scene. Aside from Duse, actors such as Giovanni Grasso, Ermete Zacconi or Angelo Musco were applauded by both their «own countrymen and a generous sprinkling of Broadway playgoers» as journalist from the «Christian Science Monitors» wrote in a September 1921 report on Grasso who was then playing at the Royal Theatre⁵¹. Italian guest-actors played in both community theatres and on the English stage “hyphenating” therefore the two cultures.

New York City was the birthplace of Italian-American theatre which grew throughout the last decades of the 19th century in the Bowery where Yiddish theatres thrived, and in Little Italy which offered a «sparkling theatre life along Mulberry and Spring streets»⁵². The professionalization phase started at the outbreak of the new century and was booming in the 1920s. Italian-American theatre became so popular that native actors migrated to the United-States in the wake of Sicilian Antonio Maiori who dominated the community stage up to WWI with his «*Italianized adaptations of Shakespeare's plays*»⁵³. Italian community theatres scheduled a great variety of shows from tragedies to comedies to Italian-American Vaudevilles. Impersonations were a great specificity of the American-Italian stage and concerned the various genres of the spectrum from tragic drag performances to *macchietta*. Maiori's part as a mother in the melodramatic *La Jena del cimitero* had marked the generations of tragic performers that followed him and Eduard Migliaccio regenerated the traditional *macchietta* by forging its American type named “Farfariello”, the «“archetype of the poor southern Italian immigrant” represented [as] “the street vendor, the rag picker, the organ grinder, the pick-and-shovel man, the uneducated greenhorn who murdered the English language as well as the Italian”»⁵⁴. By the end of the 1920s, on account of the Depression, of the development of the movie industry but also due to the restriction of new arrivals in the USA in 1924 – which «meant that only one generation of Italian-speaking immigrant audiences remained» –, the vivacity of the

⁵¹ *Giovanni Grasso Acts in New York*, «Christian Science Monitors», Sept, 27, 1921. My thanks to Gabriele Sofia for sharing this article.

⁵² Mario Maffi, *Gateway to the Promised Land: Ethnic Cultures on New York's Lower East Side*, New York, New York University Press, 1995, p. 91.

⁵³ Humbert S. Nelli, *From Immigrants to Ethnic: The Italian Americans*, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 120.

⁵⁴ *Italian-American Folklore*, Frances M. Malpezzi and William M. Clements, eds., August House Publisher, Little Rock, 1992, p. 204.

Italian scene dwindled down. It however quickly rekindled thanks to radio plays sponsored by Italian goods companies which «in the 1930s and 1940s gave the theatre a boost» as Emelise Aleandri writes:

Italian food companies determined that Italian language programs were excellent advertising vehicles. Sponsors included Paramount Spaghetti, Mama Mia Oil, Oxydol [...]. Every day had numerous hours of programming on an alphabet soup of radio stations: WOV, WFAB, WHOM [...]. Italian-American actors were employed on a regular basis, and theatre audience increased, since hearing the plays on the radio in serial or soap opera form made listeners want to see the show live. Whichever story played on the radio during the week would be performed live in the theatre on the weekend. [Actor] Mario Badolati used another trick; he would end the radio week with a cliffhanger and provide the ending in the theatre⁵⁵.

PLAYING THE PART: ACTING STYLES ON THE NEW YORK SCENE

The Roaring Years appear as a pivotal moment in the history of American acting. Training was transitioning from apprenticeship – when actresses and actors learned the craft directly from their heirs – to coaching – when they would take classes by theatre masters teaching their techniques before the boom of university acting programs in later years. New York was the home of the first American acting school, The Lyceum Theatre School which was opened in 1884 by Steele MacKaye who centred on the Delsarte system based on body motions and gestures. «Although the Lyceum School failed to establish a lasting legacy of physical acting», Arthur Bartow writes, «it played a significant role in the beginnings of actor training»⁵⁶. Indeed, this first attempt broadened the horizon of American acting as it offered an alternative to the traditional style which no longer appeared as the only option. On and off Broadway, the new challenges to provide better shows for both commercial or non-commercial reasons called for refinements in acting and as, Daniel J. Watermeier asserts, «actors would be at the center of what would become an ongoing struggle be-

⁵⁵ Emelise Aleandri, *The Italian-American Immigrant Theatre of NY City*, Charleston, Arcadia, 1999, p. 101.

⁵⁶ Arthur Bartow, *Introduction*, in *Training of the American Actor*, Arthur Bartow ed., New York, RHYW, 2006, p. XIV.

tween commercial and artistic interests»⁵⁷. If the classical style remained dominant, the American revolution of realist acting based on Konstantin Stanislavski's theories was on its way. Interestingly, as we will see, the impact of the New Stagecraft on acting was rather limited in the USA.

Sirs and Ladies of the New York Stage: Classical Acting and the American Dynasty

The queens and kings of the 1920s had started their careers at the outbreak of the new century, made a name for themselves in the 1910s and were now reigning over the Great White Way. Known as “the first lady of the American theatre”, “the first lady of the theatre”, or the “American Hamlet”, Helen Hayes, Katharine Cornell and John Barrymore were critically acclaimed as the finest actresses and actors of the period – along with Ethel Barrymore, Tallulah Bankhead, Alfred Lunt and Lynn Fontanne. Heirs of the stars of the Gilded Age, these instinctive actors did not have a formal training but learned through observation, trials and errors in stock companies or Broadway productions in which they held minor parts before climbing the ladder to stardom.

Charismatic on and off stage, they compelled the admiration of the audiences who were attracted by their theatrical talents but also their glam as public figures. Their acting style was emphatic, emotional, suffused with the fire of passion. If melodramas, romances and comedies were the realms of the Broadway stars, they also were applauded in classic or modern serious plays. John Barrymore, for example, earned his title as the “American Hamlet” in 1922 on the stage of New York's Sam H. Harris *Theatre*. That very year, Stark Young wrote, «Mr. John Barrymore seemed to gather together in himself all the Hamlets of this generation, to simplify and direct everyone's theory of the part»⁵⁸. The great Hamlet of his generation, according to Young but also to Ludwig Lewisohn or Brother Lionel, Barrymore drove the audience to the part by adopting an intellectual rather than active approach. He based his interpretation on the fashionable

⁵⁷ Daniel J. Watermeier, *Actors and Acting*, in *The Cambridge History of American Theatre*, vol. II, Don B. Wilmet and Christopher Bigsby eds., New York, Cambridge University Press, 2006, p. 467.

⁵⁸ Stark Young, *John Barrymore's Hamlet* (1922), in *Shakespeare in America: An Anthology from the Revolution to Now*, James Shapiro ed., New York, Library of America, 2016, p. 97.

Freudian concepts of the time and developed an Oedipus relationship between the Prince of Denmark and his mother. Member of the “The Royal Family” of Broadway, he was the son of actor Maurice Barrymore and actress George Drew Barrymore, brother of actress and actor Ethel and Lionel Barrymore.

As Nicholas Dromgoole reminds his readers, Barrimore was «a leading figure in the famous four-week Actors’ Strike of 1919 which forced Equity contracts on unwilling managers»⁵⁹. This detail is worth remembering in the context of the development of acting styles as the improvement of the actors and actresses’ working conditions in the wake of the strike was obviously beneficial to the stage: professionals could now really focus on their arts and developed their performance skills. Broadway actors and actresses perfected their classical acting by working with coaches like voice teachers such as Margaret Carrington, who worked with John Barrymore. Slowly acting became less and less instinctive on the Great White Way and more and more technical, an evolution which was also brought about by the experimentation beyond the commercial kingdom.

«Reveal[ing] the truth»: Realist Acting and the American Tradition

When in 1934 actress and acting teacher, Stella Adler, met Konstantin Stanislavski in Paris, she was struggling against the realist techniques on which Cheryl Crawford, Harold Cluman and Lee Strasberg had based their work at the Group Theater founded in 1931. After the great Russian master had warmly welcomed her, she heard herself say: «Mr. Stanislavski, I loved the theatre until you came along, and now I hate it!». Stanislavski invited her to meet the next day and from their conversation, Adler eventually concluded that realism was first and foremost «a technique, a craft», «an art form that asks the actor to reach and reveal the truth»⁶⁰. The Stanislavski’s System gave birth in the USA to what could be called “American acting techniques” as they were so much incorporated into the nation’s acting culture which became predominantly realistic. These very specific, theorized methods developed in New York from various practitioners’ interpretations and reinterpretations of The System, from Lee

⁵⁹ Nicholas Dromgoole, *Performance, Style and Gesture in Western Theatre*, London, Oberon Books, 2016, p. 63.

⁶⁰ Stella Adler, *The Art of Acting*, Howard Kissel ed., New York, Applause, 2000, p. 236, 238.

Strasberg's much influential Method, to Adler's Art of Acting, Robert Lewis's interpretations, and Sanford Meisner's Technique.

If realism spread out from the 1930s to become *the* American traditional acting style, its American roots are to be found before the 1920s and Stanislavski's visit in the USA. Realist drama had migrated from Europe to the New Continent afore the Roaring Years. Realist scripts depicting the lives of the lower to middle classes through subtle details rather than hyperbolic declamations called for new acting approaches away from the emphatic old-style. The development of modern psychology raised interest in the complexities of the mind and created frustrations with what some saw as classic wooden archetypal performances which did not translate the nuances of the characters' inner lives. Exaggerated classical acting was even questioned by some Broadway stars like Minnie Maddern Fiske or William H. Gillette who urged Broadway actors and actresses to give attention to those psychological nuances in building characterization. Foreign stars in Community Theatres also gave visibility to this new realist approach to acting. Among the Italian community, the «realist acting» of The Duse commented by Sanford Meisner⁶¹ or «the uncompromising realism» of Giovanni Grasso in the words of journalist Alice Rohe⁶², were much applauded in the USA. Years before he developed his "Method", Lee Strasberg discovered Grasso in the production of *Othello* on Grand Street. In *A Dream of Passion*, Strasberg remembers that «Grasso created reality with such physical and emotional conviction that it almost transcended what [he] thought of as acting»⁶³.

The greatest foreign influence which gave the impulse to the development of realist acting came from the Moscow Art Theatre (MAT) which arrived in New York in 1923. Founded by Stanislavski and playwright and director Vladimir Nemirovich-Danchenko in 1898, the MAT produced shows based on realist acting which was much appreciated by the American audience. The four plays that toured in the USA – Alexei Tolstoy's *Tsar Fiodor*, Maxim Gorky's *The Lower Depths*, and Anton Chekhov's *The Cherry Orchard* and *Three Sisters* – were not the most experimental works by the company – like Maurice Maeterlinck's symbolist plays –

⁶¹ Sanford Meisner, Dennis Longwell, *Sanford Meisner on Acting*, New York, Vintage Books, 1987, p. 12.

⁶² Alice Rohe, *Giovanni Grasso Captures New York. Great Sicilian Actor Considers American Prosperity a Detriment to Art*, «Theatre Magazine», n. 35, 1922, p. 14.

⁶³ Lee Strasberg, *A Dream of Passion. The Development of the Method*, Evangeline Morphos ed., Boston, A Plume Book, 1988, p. 24.

but they introduced Stanislavski's early principles. It should be said that the appeal towards communism – which ironically eventually drove Stanislavski into exile under Stalinist policies that turned the stage into an indoctrination platform – had also been an incentive for some New Yorkers of the Bohemian fringe: Bohemians turned to Russia as a source of artistic inspiration, since this part of the world which had been striving with innovations since the mid-19th century, but also because of their political leanings. Interestingly, therefore, the development of acting approaches based on Stanislavski's technique took place at a time when the U.S.-Russian political relations were very tense.

From 1923, and only eight days after the MAT opened in the Big Apple, Richard Boleslavsky, who had trained under Stanislavski at the First Studio of the MAT before eventually settling in New York, started delivering lectures on the acting principles he had learned at the First Studio. In *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski*, Phillip B. Zarrilli reminds us that Boleslavsky spread a version of his master's teaching which was somehow distorted as no longer up-to-date: «At precisely the time when Stanislavski's was “placing greater emphasis on physical tasks and physical actions” in the development of his own process, “Boleslavsky stressed the importance of emotion memory, developing the technique beyond Stanislavski's original practice”»⁶⁴. An approximate vision of Stanislavski's theories further expanded after the 1924 release of his autobiography, *My Life in Art*, which had been ambiguously translated into English. If some would condemn these approximations, it can be said that these misinterpretations and reinterpretations generated the development an American realist acting culture. As early as June 1923, Boleslavsky established a New York theatre and school, the American Laboratory Theatre: «There until 1930, Boleslavsky and his compatriot Maria Ouspenskaya taught Stanislavski's ideals to a generation of artists who would in turn shape the future of US theatre: Lee Strasberg, Harold Clurman, Stella Adler, and Francis Fergusson, among them»⁶⁵. From there started the great adventure of the American schools of realist acting.

⁶⁴ Phillip B. Zarrilli, *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski*, New York, Routledge, 2012, p. 16.

⁶⁵ Sharon Marie Carnicke, *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century*, New York, Routledge Theatre Classics, 2009², p. 42.

«*Acting and the New Stagecraft*»: *The Emergence of an American Modernist Acting Approach?*

In his November 1916 contribution to the newly founded «Theatre Arts Magazine», *Acting and the New Stagecraft*, dramatic critic Walter Prichard Eaton called for new acting approaches to accompany the theatrical innovations inspired by the works of Adolph Appia and Edward Gordon Craig but also Max Reinhardt and others:

While the experimenters were eager to produce fresher and more vital drama, to create more illusive and effective lighting effects, to paint more suggestive and beautiful scenery, to get away from the dull rut of conventional “realism”, at the same time they were, almost without exception, apparently quite neglectful of showing us fresher, more vital, more illusive *acting*, or at any rate ignorant of how to do it⁶⁶.

As he praised the experimenters’ endeavours to go towards abstraction and suggestion and beyond Belasco-style realism⁶⁷ which he viewed as «conventional»⁶⁸, Eaton deplores, in turn, the very conventionality of the performances. Both Appia and Craig reconsidered the role of the actors and the hierarchy among the different staging elements: the actors and actresses were no longer central figures but ingredients of the theatre fabric of equal importance with the set or the lighting. Appia looked to achieve a synthesis between time and space by synchronizing «the rhythms of the living body and dynamic lights effect to the surrounding scenic atmosphere», when Craig «had aimed to do away with actors altogether by allowing costumes if not marionettes to serve, enabling the composer complete control over the entire theatrical event»⁶⁹.

The Man Who Married a Dumb Wife produced in 1915 with its monochromic Japanese-like set designed by Provincetown Players mem-

⁶⁶ Walter Prichard Eaton, *Acting and the New Stagecraft* (Nov. 1916), in Deanna M. Totten Beard, *Sheldon Cheney’s Theatre Arts Magazine: Promoting a Modern American Theatre*, Plymouth, Scarecrow, 2010, p. 160.

⁶⁷ Producer, director, playwright, David Belasco was notable renowned for his creations of stage lighting and special effects to create realist atmosphere.

⁶⁸ The use of the adjective «conventional» by Eaton is interesting to define this relatively new genre whose resonance proved to be already very vivid on the American stage as regards set design at least.

⁶⁹ Stephen J. Phillips, *Elastic Architecture: Frederick Kiesler and Design Research in the First Age*, London, MIT Press, 2017, p. 67.

ber Robert Edmond Jones is considered as the first American instance of the New Stagecraft. In the 1920s, the movement gained momentum when Jones and Kenneth Macgowan published *Continental Stagecraft* (1922), after their European trip. «*Continental Stagecraft* plus Jones's designs in the early 1920s», Amy S. Green argues, «advanced the New Stagecraft movement that elevated American designers from scene painters to scenic artists»⁷⁰. This scenic movement opened the New York stage – both off-Broadway and Broadway with plays like that of O'Neill that bridged the two spheres – to modernism and its various branches like expressionism or the modern version of symbolism. In spite of the blossoming theories on lighting techniques and sets, the American New Stagecraft leaders seemed not able to answer Eaton's call for modernist acting approaches. «Great roles require great natures to interpret them for acting is a process of incarnation», explains Jones⁷¹. The artist wrote those words in his *The Dramatic Imagination* published in 1941 that is after more than twenty years of experimentation. After twenty years therefore, the great American modernist designer still viewed acting through the prism of instinct – “great nature” – like in classical acting or of psychological identification – “incarnation” – which echoes Lee Strasberg's conception of realist acting. American “new stagecrafters”, contrary to their European pairs, did not revolutionize acting as they did with scenic design. Consequently, as modernist acting did not take up in the USA, American modern acting developed in the form of realist acting which thrived on the New York stage.

⁷⁰ Amy S. Green, *The Revisionist Stage: American Directors Reinvent the Classics*, London, Cambridge University Press, 1994, p. 20.

⁷¹ Robert Edmond Jones, *The Dramatic Imagination* (1941), New York, Routledge, 2004, p. 29.

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». [...]

Stefania Rimini - Simona Scattina

AL COSPETTO DI GIOVANNI GRASSO.
STORIA IN DIVENIRE DI MARINELLA
BRAGAGLIA E MIMÌ AGUGLIA

Introduzione

C'è, forse, maggior dolore, per un'attrice, dopo aver bevuto a larghi sorsi alla coppa dell'ebbrezza che dà il vino della scena; dopo aver vissuto l'intensa vita delle *Eroine* drammatiche; dopo aver veduto le folle prosternarsi ai suoi piedi, acclamandola fino al delirio; [...] c'è, forse, maggior dolore del vedersi dimenticata?¹

I profili d'attrice redatti da Camillo Antona Traversi tentano di contrastare la “grande ingiustizia” toccata in sorte a molte stelle del teatro, relegate ai margini della storiografia, quasi senza colpa. Pur con qualche punta di malizia, soprattutto in riferimento ai legami sentimentali, e con un taglio non sempre uniforme, l'album delle *Dimenticate* consegna una descrizione viva e partecipe dei destini di molte interpreti contro gli effetti della «rinomanza»². In questa stessa direzione, cioè contro ogni forma di cancellazione, si muovono i Women's e i Gender Studies, che in Italia cominciano a superare in ambito accademico ipoteche e diffidenze. L'orientamento di questi studi mira a recuperare le protagoniste della storia culturale e artistica, a superare pregiudizi e radicalizzazioni ideologiche, nella convinzione che la pluralità di voci e istanze porti a un corretto riallineamento dell'orizzonte critico ed ermeneutico. Se sul fronte letterario e cinematografico il processo di riaccreditamento di scrittrici, registe, attrici e professioniste di settore pare già avviato e comincia a sedimentare risultati di grande risalto³, sul piano delle riflessioni propriamente teatrali

¹ Camillo Antona Traversi, *Le dimenticate. Profili di attrici*, Torino, Alfredo Formica, 1931, p. 5.

² *Ivi*, p. 10.

³ Sul versante degli studi di cinema si ricordano, fra i tanti contributi, Monica

restano ancora ampie zone d'ombra ma si registra un crescente interesse verso ricerche orientate alla messa in chiaro di profili e storie di donne. I limiti di tale ricognizione riguardano innanzitutto la difficoltà nel reperire i documenti, dovuta a quella condanna all'«anonimato»⁴ che ha segnato a lungo il destino delle artiste, consegnandole per lo più all'oblio. A questo si aggiunge, come è noto, la prolungata esclusione delle donne dal raggio della scena, che ha determinato anche nei contesti in cui la loro presenza era ammessa il manifestarsi di modelli di visione (e di ascolto) fortemente condizionati dal desiderio maschile⁵.

Dall'Asta, *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2008; Lucia Cardone, Mariagrazia Fanchi, *Che genere di schermo? Incroci fra storia del cinema e gender studies in Italia*, «The Italianist», n. 31, 2011, pp. 293-303; Veronica Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Laterza, 2014; *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, a cura di Lucia Cardone e Sara Filippelli, Pisa, Edizioni ETS, 2014; *Storie in divenire. Le donne del cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti, «I Quaderni del CSCI», n. 11, 2015; *Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, a cura di Lucia Cardone, Chiara Tognolotti, Pisa, Edizioni ETS, 2016; Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti, *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, «Arabeschi», anno V, n. 10, 2017. In una zona di confine fra letteratura e cinema si segnala invece *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, a cura di Lucia Cardone, Sara Filippelli, Pavona (Roma), Iacobelli, 2011; su un piano specificamente letterario si considerino *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, a cura di Paola Bono, Laura Fortini, Pavona (Roma), Iacobelli, 2007; Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, Bia Sarasini, *L'invenzione delle personagge*, Pavona (Roma), Iacobelli, 2016; *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, a cura di Anna Maria Crispino e Marina Vitale, Pavona (Roma), Iacobelli, 2016; *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia*, a cura di Maria Serena Sapegno, Ilenia De Bernardis, Annalisa Perrotta, Roma, Sapienza Università Editrice, 2017.

⁴ «L'anonimato, lo sappiamo da molto tempo, è uno stato proprio della donna»: Carolyn G. Heilbrun, *Scrivere la vita di una donna*, Milano, La Tartaruga, 1990, p. 6.

⁵ Quando comparvero le comiche dell'arte, ad esempio, ci volle del tempo per cancellare lo schema interpretativo tradizionale secondo il quale il loro mestiere includeva anche la disponibilità al mercimonio del proprio corpo (cfr. Ferdinando Taviani, *L'ingresso della Commedia dell'arte nella cultura del Cinquecento*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di Fabrizio Cruciani e Daniele Seragnoli, Bologna, il Mulino, 1987); la novità delle comiche dell'arte fu dunque la pretesa, della maggior parte di loro, di essere considerate «artiste», donne pubbliche sì, ma oneste e virtuose: sull'argomento si rimanda a Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1982; Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985 e Bernadette Majorana, *Governo del corpo, governo dell'anima: attori e spettatori nel teatro italiano del XVII secolo*, in *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra Me-*

Nonostante la persistenza di immaginari e pratiche che tendono a escludere l'orizzonte della femminilità, da intendersi non come mera rivendicazione di una differenza di genere, ma come spazio di relazione e di esercizio di mestieri, si fanno largo ricerche che provano a inquadrare e a considerare il corpo femminile «da un interno/esterno che è passione e patimento di chi lo abita»⁶, ovvero secondo regimi di autoconsapevolezza che liberano energie altre rispetto a sguardi eminentemente maschili. È soprattutto il discorso sulle attrici⁷ a rilanciare l'urgenza del recupero di analisi e narrazioni che mettano al centro l'equilibrio e la forza di un «corpo-conduttore»⁸, non più in balia di condizionamenti ma capace di attivare una *agency*. Abitare le storie delle attrici significa allora tentare di accordare «voci e anime, corpi e scritture»⁹, in un fecondo intreccio fra le «immagini intime», il «livello delle tecniche» e quello «delle condizioni date»¹⁰.

È all'interno di questo fitto campo di tensioni che tenteremo di comporre un primo ritratto di due figure significative non solo della scena siciliana, ma di una più generale drammaturgia d'attrice. Marinella Bragaglia e Mimì Aguglia, formatesi nel contesto del teatro isolano, mai circoscritto territorialmente ma anzi proiettato sui palcoscenici delle capitali più prestigiose del mondo, sono state apprezzate dal pubblico e dalla critica nazionale e internazionale per la capacità di affiancare il primo attore-mat-

dioevo ed età moderna, a cura di Paolo Prodi, Carla Penuti, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 437-490.

⁶ Maria Nadotti, *Frida Kahlo o della funzione narcisistica*, <<https://cartesensibili.wordpress.com/>>.

⁷ In Italia Laura Mariani apre il filone degli studi teatrali di genere esplorando l'opera di Giacinta Pezzana ed Eleonora Duse in relazione al nascente movimento emancipazionista. In tempi più recenti le indagini sulle donne di palcoscenico sono proseguite grazie ad una serie di incontri promossi da Annamaria Cecconi e Roberta Gandolfi, che hanno favorito la nascita di un nuovo indirizzo di ricerca all'interno delle discipline teatrali. Cfr. Laura Mariani, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1991; *Teatro e gender: l'approccio biografico*, a cura di Annamaria Cecconi, Roberta Gandolfi, «Teatro e Storia», n. 28, 2007, pp. 328-338.

⁸ Gerardo Guccini, *Discorso amoroso e corpo/persona. Trasformazioni teatrali in prossimità della "spettatrice attratta"*, «Prove di drammaturgia», anno XVI, n. 2, dicembre 2010, p. 1.

⁹ Non a caso è questo il titolo di un convegno internazionale dedicato a Eleonora Duse: cfr. *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, a cura di Maria Ida Biggi, Paolo Puppa, Roma, Bulzoni, 2009.

¹⁰ Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, p. 80. Il contributo era già comparso in «Teatro e storia», anno IV, n. 2, ottobre 1989.

tatore come antagoniste o co-protagoniste, e dunque per il raggiungimento di una piena maturità espressiva, di cui però restano solo testimonianze sparse. In grado di passare dal tragico al comico, dal drammatico al farsesco, riuscivano a contenere l'irruenza di Giovanni Grasso, capocomico e primo attore, mentre Rosina Anselmi¹¹ rafforzava la comicità di Angelo Musco. A ridosso della stagione del Grande Attore¹², queste interpreti offrono «personaggi pieni di ombre e di profondità, imprevedute alla lettura, pieni di sorprese»¹³.

In bilico fra marginalità e consapevolezza di sé¹⁴, Aguglia e Bragaglia incarnano identità femminili inedite, spingendosi «fino alla cosiddetta Donna nuova»¹⁵: l'assordante silenzio che copre le loro avventure¹⁶ ci ha convinto a muovere i primi passi in cerca di una storia in divenire. Rintracciare le tessere mobili della biografia artistica di queste due attrici

¹¹ Donna non bellissima, di maestosa corporatura, descritta come «brutta nel volto legnoso, dal naso rincagnato, la bocca larga, viso popolano squadrato, diffidente e scontroso, pettegolo e litigioso». Anche nei suoi confronti i giudizi erano spesso rivolti alla sua fisicità o al suo cattivo carattere, eppure sappiamo che «quando si arrabbiava riusciva a incutere timore allo stesso Grasso e allo stesso Martoglio» e che era insuperabile nei ruoli di donna cattiva e dominatrice o di madre autoritaria: cfr. Filippo Ferrara, *Marinella Bragaglia. Stella del teatro, del mare... del vento*, Brolo (Messina), Armenio Editore, 2017, p. 64.

¹² Per comprendere il teatro del Grande Attore, la Schino ci ricorda che l'unità di misura dell'arte teatrale nell'Ottocento coincide con il repertorio, il ruolo e con la biografia artistica. Cfr. Mirella Schino, *Racconti del Grande Attore. Tra Rachel e la Duse*, Città di Castello (Perugia), Edimond, 2004.

¹³ Mirella Schino, *Premessa*, in *Ivi*, p. VII.

¹⁴ Sui processi di (auto)affermazione delle attrici italiane in altro contesto si veda Laura Mariani, *Nuovo teatro delle attrici italiane. Sguardi per una storia da scrivere, in Altrimenti il silenzio. Appunti sulla scena al femminile*, a cura di Alessandra Ghiglione e Pier Cesare Rivoltella, Milano, Euresis Edizioni, 1998, p. 196.

¹⁵ Laura Mariani, *L'Ottocento delle attrici*, «Acting Archives Review», anno VII, n. 14, novembre 2017, p. 18.

¹⁶ A parziale risarcimento della dimenticanza in cui versa il profilo di Bragaglia si segnala la recente biografia scritta da Filippo Ferrara, *Marinella Bragaglia*, cit. Si tratta di una seconda edizione (una prima versione, altamente romanzata, era comparsa nel 2013), in cui Ferrara prova a compiere un'indagine documentata, reperendo notizie da varie parti d'Italia, dagli archivi tunisini, dai documenti consolari, dai volumi dell'archivio di Ellis Island Immigrant List Names e, non ultime, dalle lettere private (poche, di fatto, visto che quasi tutto l'epistolario conservato nella casa milanese dell'attrice è andato perduto) e dalle conversazioni intercorse tra lui e i familiari della Bragaglia. Su Mimì Aguglia poco o quasi nulla è stato scritto; la figlia, l'attrice Argentina Brunetti, ha pubblicato un introvabile romanzo autobiografico dove narra anche le vicende della madre (Argentina Brunetti, *In Sicilian Company*, Albany-Duncan, BearManor Media, 2005). Per il resto ci affidiamo a una nota, seppur esigua, bibliografia, che accredita soprattutto testimonianze sugli spettacoli, utili a ricostruire il piano della ricezione delle attrici siciliane.

ci, senza le quali il teatro dialettale sarebbe stato privo di quell'aura che all'epoca si tramutò in leggenda, è un percorso tortuoso e irto di ostacoli. Potendo contare su poche testimonianze, e per di più indirette (qualche lettera autografa, ma soprattutto testi scritti dai mariti-impresari a cui si aggiungono stralci di recensioni), si è deciso di tratteggiare intanto la formazione attorale e i rapporti interni alla compagnia di Giovanni Grasso, registrando affinità e strappi, successi e abbandoni. Quel che emerge, in filigrana, dai vissuti e dalle esperienze maturate in un sistema di famiglie d'arte è il trasformarsi delle due attrici in «pilastri del sistema della produzione teatrale»¹⁷; spetta anche a loro dunque assicurarne la stabilità e insieme promuoverne il movimento. Sebbene Grasso incarni un modello imprenditoriale quasi monolitico, le attrici della sua compagnia contribuiscono alla rappresentazione di nuovi cliché (la crisi della famiglia patriarcale, la comparsa di figure che esulano dai ruoli di mogli e di madri) e soprattutto dimostrano di saper proiettare il proprio talento al di fuori dei confini dell'isola e dell'egida dello stesso Grasso. In attesa di ulteriori spogli documentari, che possano legittimare l'assunzione di una posizione *gender oriented*, offriamo qui un primo racconto che risponde alla necessità di contrastare «il morir presto»¹⁸ di queste interpreti, capaci di illuminare – anche solo per lampi intermittenti – l'avventura scenica del mattatore siciliano.

*Marinella Bragaglia, una piccola Duse*¹⁹

Il giovane Giovanni Grasso, appassionato di pupi come il padre, don Angelo, rispolvera al Teatro Machiavelli di Catania i vecchi eroi di legno ai quali presta la sua voce rivelando un esuberante temperamento d'artista e divenendo il più acclamato puparo della città²⁰. Nino Martoglio magni-

¹⁷ Laura Mariani, *L'Ottocento delle attrici*, cit., p. 15.

¹⁸ Antona Traversi, *Le dimenticate*, cit., p. 10.

¹⁹ Questa sezione si deve a Simona Scattina.

²⁰ Non sono molti gli studi che si sono occupati del ruolo che Grasso riuscì ad avere nel panorama nazionale italiano. Meritano di essere menzionati due volumi che sono stati fonte preziosa per questo studio: Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso: il più grande attore tragico del mondo*, Acireale, La Cantinella, 1995; Bernadette Majorana, *Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 2008. Sul metodo di Grasso invece va ricordato l'interessante contributo di Gabriele Sofia, *Sulla tecnica di Giovanni Grasso. Ipotesi, abbagli e testimonianze*, «Teatro e Storia», n. 35, 2014, pp. 11-35.

fica il suo teatro e così racconta dell'incontro tra Grasso ed Ernesto Rossi (aprile 1894):

Rossi si congratula con il giovane puparo invitandolo a lasciare i pupi per fare l'attore. Grasso, che in cuor suo ha sempre sognato, come del resto i pupari che lo hanno preceduto, di fare spettacoli *in personaggi*, confortato dall'auto-revole sollecitazione, decide di abbandonare definitivamente i pupi e con attori improvvisati mette in scena i soliti drammi concertati su un recente fatto di cronaca²¹.

Ritirati i fili dei paladini dell'opera dei pupi, anche a Catania il nuovo pubblico cerca uno spettacolo più dinamico: inizia così la stagione del teatro di varietà²². Nel tentativo di risollevarne le sorti dell'opera, che attraversava un periodo difficile, e di riportare gli spettatori in teatro si rappresenteranno commedie brillanti, spettacoli veristi e drammi vernacolari, nelle forme farsesche tradizionali e in altre più impegnative. Il repertorio, quantitativamente modesto, si fa via via qualitativamente di buon livello, annoverando testi destinati a una lunga fortuna scenica: *I mafiosi di la Vicaria di Palermo* di Gaspare Mosca e Giuseppe Rizzotto, *La zolfara* di Giuseppe Giusti Sinopoli, *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga, nella traduzione in siciliano di Martoglio.

Contestualmente il Teatro Machiavelli diventa sempre più la "casa" d'interesse famiglie d'arte: Bragaglia, Balistrieri, Aguglia, Anselmi. Le ragazze appartenenti a questi nuclei si cimentano nei numeri di varietà, sperimentando il passaggio dalla canzonetta al dramma fino alle parti di primo piano. Si tratta di una vera e propria scuola di recitazione *ante litteram*, che puntava alla realizzazione di un teatro dialettale recitato a braccio. Tuttavia esse sono reclutate, almeno inizialmente, non tanto per le loro qualità recitative, ma perché di bella presenza. Questo peccato originale non impedisce ad alcune di loro di maturare abilità espressive su cui

²¹ Nino Martoglio, *Un marionettista grande attore. La Compagnia dialettale siciliana*, «Natura e arte», Milano, 15 maggio 1903, ora in Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., pp. 30-31.

²² Cfr. Francesco De Felice, *Storia del teatro siciliano*, Catania, Giannotta, 1956. Per il varietà e il caffè-concerto si veda anche: Stefano De Matteis, *Generi popolari*, in *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di Antonio Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, e il dossier *Teatri nel fascismo*, a cura di Mirella Schino, Raffaella di Tizio, Dorian Legge, Samantha Marenzi, Andrea Scappa, «Teatro e Storia», n. 38, 2017 e in particolar modo la scheda di Mirella Schino, *Teatro maggiore e teatro minore*, e l'intervento di Dorian Legge, *Il café chantant. Quella sarabanda attorno al magro albero della cuccagna. 1900-1928*.

costruire salde parabole artistiche, come nel caso della Bragaglia e della Aguglia; l'ipoteca delle doti fisiche col tempo si trasforma in valore aggiunto, soprattutto nei processi di costruzione e decostruzione di precisi modelli di femminilità.

Gli inizi del Novecento rappresentano per Grasso l'occasione di lasciare la città per il continente: la trasformazione da marionettista in attore è ormai avviata e la sua consacrazione è ormai imminente. Le tournée consentiranno a lui e ai suoi compagni di uscire dagli spazi popolari in cui erano rimasti relegati fino al 1901. Tra gli spettacoli più applauditi occorre menzionare *Cavalleria rusticana* e *La zolfara*, cavalli di battaglia di Grasso e dei suoi attori che, grazie a un impianto drammaturgico potente e a colori tonali accesi, possono dare massimo sfoggio delle loro qualità interpretative.

Inutile parlare del noto artista dialettale Giovanni Grasso. Esso non è andato a nessuna scuola se non quella della propria intelligenza, e con questo crea i suoi caratteri, e meritata fu quindi l'entusiastica accoglienza che il pubblico fece al suo indirizzo. La graziosa signorina Bragaglia, gentilmente prestatasi, ebbe parte a quel trionfo²³.

La Bragaglia, prima attrice, qui compare timidamente; l'anonimo recensore sembra attratto per lo più dal suo aspetto fisico, anche se l'aggettivo "graziosa" può implicare una vaga sfumatura di carattere. Si tratta di una menzione fugace, che pare sottolineare la generosa volontarietà dell'atto artistico, ma non manca di richiamare il contributo che l'attrice apporta al trionfo dello spettacolo: un primo indizio utile a ristabilire un principio di equilibrio rispetto alla conclamata asimmetria dei ruoli di cui perfino Martoglio ebbe a lamentarsi. Si deve al drammaturgo siciliano, infatti, la testimonianza di un problema che all'epoca lo preoccupava non poco, ovvero la ritrosia femminile nel calcare le tavole del palcoscenico. In una lettera del 1902 indirizzata a un critico di «La Tribuna» di Roma, Stanis Manca dell'Asinara, egli scrive: «di donne siciliane artiste di prosa, anche in compagnie italiane, non ne abbiamo che un numero sparutissimo, due o tre, contate proprio a dito»²⁴. Le compagnie del tempo assegnano

²³ Anonimo, *Teatro principe di Napoli*, «La Mosca», Catania, 22 maggio 1902, in Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., p. 34.

²⁴ Nino Martoglio, lettera a Stanis Manca dell'Asinara, 10 dicembre 1902, Biblioteca del Burcardo (Fondo Stanis Manca), in Alfredo Barbina, *La mantellina di Santuzza. Teatro siciliano tra Ottocento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 271.

le parti femminili agli uomini (come avveniva anche nell'opera dei pupi dei Grasso, in cui i ruoli femminili erano "parlati" da un uomo), o possono scritturare canzonettiste napoletane di passaggio o qualche corista del Teatro Massimo Bellini di Catania. Il pubblico nota l'anomalia di donne napoletane che fanno parte di una compagnia siciliana, ma una fanciulla, di famiglia borghese, che si prestasse a recitare in dialetto avrebbe di certo provocato uno scandalo. Continua Martoglio:

il teatro siciliano non è esistito prima d'oggi. Esso comincia oggi con *Zolfara*, con *Cavalleria rusticana* [...] e con altri lavori che autori vecchi e proclivi e giovani volenterosi e intelligenti preparano per la compagnia. E comincia con Giovanni Grasso e con Marinella Bragaglia, questa simpatica e intelligente ragazza, che ha potuto riuscire a recitare in dialetto perché figlia di vecchi comici; è nata e vissuta in Sicilia e volentieri si è arresa al desiderio mio e del Grasso²⁵.

Assecondando il progetto di costituzione della sua Compagnia siciliana, Martoglio si dedicherà perfino a educare «delle semplici figlie del popolo, semi-analfabete», insegnando loro addirittura «a leggere e a scrivere»²⁶. L'impegno profuso nel tentativo di formare artiste di qualità e talento è all'origine di un importante cambiamento di paradigma, che portò di lì a poco alla codificazione di nuovi – e per lo più inediti – modelli di donna, come dimostrano i plot di *Zolfara* e *Cavalleria rusticana*.

Un evento inatteso cambierà il corso degli eventi. In seguito a una spaventosa alluvione che il 26 settembre del 1902, a Modica, provocherà la perdita di centododici vite umane, si decide di organizzare una recita di beneficenza al Teatro Argentina di Roma; è probabilmente il parlamentare palermitano Vittorio Emanuele Orlando ad avanzare la proposta a Grasso, chiedendogli uno spettacolo con i pupi. Grasso presenta però una controproposta e si opta alla fine per una kermesse con attori in carne e ossa. L'occasione di una ribalta così prestigiosa impone a Grasso una scelta di campo coraggiosa: non può portare sulla scena canzonettiste napoletane o uomini vestiti da donne e riesce così a coinvolgere delle attrici catanesi che si erano forgiate al Teatro Machiavelli. Tra tutte spicca la "bolognese" (così era appellata) Marinella Bragaglia²⁷ che, secondo le

²⁵ *Ivi*, p. 272.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ La Bragaglia nasce per mare, il 6 novembre 1886, da padre bolognese e madre carrarese; viene registrata all'anagrafe di Palma di Montechiaro (comune agrigentino). Il

testimonianze dell'epoca, parla il dialetto catanese meglio di una donna della Civita (quartiere antico e popolare)²⁸ e che nel corso della sua carriera sarà la straordinaria interprete di Jana, Santuzza, Nica e di tante altre creature del teatro siciliano.

Il 30 novembre 1902 la compagnia di Grasso approda dunque a Roma. Il repertorio prevede *Cavalleria*, *I mafiusi* e *La zolfara*, ed è proprio con quest'ultima opera che la Bragaglia si fa notare. Interpreta Mara, bella e giovane moglie, colpevole di non amare il marito (interpretato da Grasso) e di tradirlo con Jacopo, l'uomo da sempre nel suo cuore. La Bragaglia riesce a produrre un grande effetto di realtà, tale da conquistare il pubblico: «nel raffigurare il tradimento quasi incosciente di una fanciulla che aveva dovuto sposare l'uomo che essa non amava aveva bellissimi trapassi scenici»²⁹. Nell'alternarsi con il Grasso, la giovane attrice si aggrappava alle sue ginocchia, lo accarezzava, lo confortava in un avvicinarsi sapiente di attrazione e di ritrosia, mentre lui, con la mimica che lo contraddistingueva, piangeva disperato.

Qui emerge con maggiore evidenza la reciprocità delle parti e la necessaria integrazione degli stili di recitazione fra Grasso e Bragaglia, che si muovono su binari espressivi complementari, necessari a incarnare la tensione erotica e sentimentale presente all'interno della coppia. La “virulenta sicilianità” dell'uomo esiste e si afferma solo in una logica di attrazione e di scambio con l'alternanza di gesti ed emozioni della donna, che disegnano una linea vettoriale mossa e mai pacificata.

L'autenticità con cui la Bragaglia asseconda lo spirito del testo, dando corpo a una recitazione fremente di accenti e di pose, torna a distanza di dieci anni nelle parole di Stanis Manca, che così la ricorda:

bisnonno, Ulisse (detto Corrado) Bragaglia, era attore con Tommaso Salvini e gli stessi genitori si dedicano al teatro portando in scena commedie romantiche, dove una giovane Marinella, sin dall'età di cinque anni, comincia a distinguersi, tanto da ottenere ben presto il ruolo di prima attrice a Catania, prima nella compagnia Garavaglia-Brignone e poi in quella diretta appunto da Giovanni Grasso. Grazie alla conoscenza con Martoglio vantata dal nonno, le fu possibile perfezionare l'arte della recitazione fino a quando, nel 1902, sempre per interessamento di Martoglio, entra a far parte, ancora ragazza, di un gruppo di teatranti attivi presso il Machiavelli, sotto la gestione di Grasso e di sua madre Ciccina. Qui Marinella fa i suoi primi passi, qui affronta il giudizio di Martoglio e del pubblico catanese, qui «come nella fanciulla si andava manifestando la donna, così nell'attrice si manifestava la grande artista» (Filippo Ferrara, *Marinella Bragaglia*, cit., p. 33).

²⁸ Insieme alla Bragaglia, Grasso ingaggerà Rosalia Spadaro, Giovannina Carrara e Vittoria (Vittorina) Bragaglia, Argia e Lidia Zacconi.

²⁹ Stanis Manca, *Dietro il sipario*, Firenze, A. Quattrini, 1912, p. 30.

vicino al Grasso [...] si fece notare Marinella Bragaglia, figura suggestiva, che piegava la bella persona a tutti gl'impeti e a tutte le tenerezze della passione, ora temperando il fuoco de' suoi occhini penetranti, ed ora facendolo folgorare ne' diversi movimenti del dolore e dell'amore. Ammirando la Bragaglia nel rilievo sicuro che essa ci dava di Santuzza non si poteva pensare che a ben poche attrici, forse solo alla Duse ed alla Vitaliani³⁰.

La puntualità con cui Manca descrive l'altalena di sentimenti incarnati dall'attrice, non solo nei panni di Mara ma anche in quelli della "rusticana" Santuzza, dà conto dei riconoscimenti che la Bragaglia comincia a ricevere nel breve giro delle repliche, conquistando via via non solo gli onori della cronaca ma anche importanti tributi. È quel che accade alla fine della serata d'addio del 19 dicembre dello stesso anno, quando Adelaide Ristori consacra pubblicamente con un bacio il talento della giovane attrice. Ad ammirarla quella sera c'è anche un giovane di bell'aspetto che diventerà in seguito suo marito, Vittorio Marazzi Diligenti, nipote di Ermete Novelli. La possibilità di interpretare, al fianco di Grasso e dentro gli ingranaggi della sua compagnia, ruoli femminili così potentemente fuori scala, rispetto ai cliché normativi di genere (secondo i quali alla donna, soprattutto siciliana, spettano per lo più comportamenti di devozione e obbedienza), garantisce alla Bragaglia non solo la conquista di una visibilità interpretativa inedita, ma anche l'occasione di affermare, dentro la ribalta di una drammaturgia spesso folkloristica e stereotipata, nuove linee di tensione e una crescente consapevolezza autoriale, che ben presto determinerà una crisi all'interno della famiglia di attori.

Al rientro a Catania si manifestano infatti i primi dissidi: la Bragaglia, sulla scia del gran successo romano, vuole guadagnare di più; di contro Grasso, consapevole della inamovibilità del proprio ruolo, ottiene una retribuzione più alta degli altri colleghi. Segue una serie di scaramucce epistolari, che coinvolgono in un nodo inestricabile Grasso-Manca-Bragaglia-Rasi. Grasso tenterà di screditare agli occhi di Manca tutta la famiglia Bragaglia, mentre il critico, attore e autore Luigi Rasi, spinto da Martoglio e da Grasso, che a un certo punto temono di perderla, cerca di rabbonire l'attrice che però così rivendica le proprie motivazioni:

Il sig. Grasso persistente nelle sue idee di assolutismo *czariano*, dove l'io impera, vuole pigliarmi come suol dirsi *per fame*, ed io a questa idea mi ribello con tutte le mie forze, e sdegnosa rinuncio a tutto. Lui, il Grasso, crede che la mia

³⁰ *Ivi*, pp. 29-30.

cooperazione al Teatro Siciliano è superflua; io per quel poco che valgo, ho stima di me stessa e piuttosto che lasciarmi sopraffare rinunzio al Teatro Siciliano, ed abbraccio l'Italiano che da [*sic*] diletto ed istruzione a un tempo. [...] io sono una povera figlia d'arte e l'unica mia risorsa consiste nel mio lavoro; e capirete, mi vogliono contendere anche questo ed io mi ribello perché non voglio ricorrere a protezioni di nessuno; il mio lavoro è il mio pane³¹.

La Bragaglia aveva scritto a Rasi probabilmente perché quest'ultimo le aveva chiesto informazioni biografiche e artistiche da inserire nella nuova edizione de *I comici italiani* (Firenze 1898), il corposo dizionario biografico degli attori italiani dal Rinascimento in poi, ma si sente anche di dover rivendicare l'uguaglianza dei diritti restando salda nella propria posizione: non vuole calpestare la sua dignità d'attrice per assecondare Grasso e mostra così di possedere una scintilla d'orgoglio nel riconoscere il proprio valore artistico. Seguirà una lettera datata 13 maggio 1903 in cui la Bragaglia fornisce le informazioni richieste da Rasi: «Incominciai a recitare nella commedia drammatica condotta da mio padre, e fino all'età di 5 anni mi predestinarono un bel avvenire perché dicevano che ero molto brava, in modo tale che mi nominavano la piccola³² Duse»³³. La prosa di Marinella, come quella di tanti attori dell'epoca, evidenzia qualche carenza grammaticale pur mostrando la spontaneità di una giovane attrice che ha già grandi ambizioni: «Il mio desiderio è quello di far parte di una buona compagnia Drammatica Italiana»³⁴.

L'ultima lettera a Rasi, datata 15 maggio 1903, probabilmente scritta da Vittorio Marazzi Diligenti, è molto più formale ed è firmata anche con il cognome del marito (Marinella Bragaglia Marazzi): «Figlia d'arte cominciai bambina affatto a recitare in Sicilia, ma in Italiano, nella compagnia di mio padre, in piccoli lavori di un atto scritti per me...», e chiarisce lo scopo di queste brevi corrispondenze: «...intanto mi lusingo di arrivare

³¹ Marinella Bragaglia, Lettera a Luigi Rasi, 1 gennaio 1903, Biblioteca del Burcardo (Raccolta drammatica Luigi Rasi) in Alfredo Barbina, *La mantellina di Santuzza*, cit., pp. 279-280.

³² Il titolo di questo paragrafo, *Marinella Bragaglia, una piccola Duse*, vuole essere un omaggio alla coscienza attorica di Marinella, a cui il confronto con la Duse appariva carico di aspettative, tanto da riportarlo al Rasi compiacendosene.

³³ Marinella Bragaglia, lettera a Luigi Rasi, 13 maggio 1903, Biblioteca del Burcardo (Raccolta drammatica Luigi Rasi) in Alfredo Barbina, *La mantellina di Santuzza*, cit., p. 282.

³⁴ *Ibidem*.

ad essere ricordata nella pubblicazione “Comici Italiani”³⁵. Sostenuta da Vittorio Marazzi Diligenti, che intravedeva già per lei un futuro legato al teatro in lingua, si convince sempre più dell’importanza del proprio ruolo all’interno della compagnia. Nonostante la tensione, e i propositi di fuga, si raggiunge comunque un accordo, ma ognuno di loro continua a pensare di poter fare a meno dell’altro.

L’assenza di scritture autografe non ci consente di stabilire fino a che punto l’animo della Bragaglia si fosse aperto a sussulti e rivendicazioni di marca profemminista, ma è comunque probabile che l’incarnazione così fiera di personaggi fuori dai canoni³⁶ finì per motivare processi autoriflessivi.

L’incendio del Machiavelli del 22 febbraio 1903 rompe nuovamente gli equilibri. Per una disattenzione dell’attrice Marianna Catalisano, moglie di Vittorio Balistreri, il teatro va in fiamme, distrutto insieme con le cento marionette conservate nel sottopalco. L’epoca dell’opera dei pupi è per Grasso definitivamente conclusa. Nell’agosto dello stesso anno il teatro riaprirà, ma per la compagnia si prepara un periodo difficile e ognuno deve arrangiarsi come può. La Bragaglia è costretta dalle circostanze a “offrire” la propria arte nelle piazze etnee, sempre più consapevole che il suo habitat naturale è il teatro. A Martoglio toccherà invece il compito di ricomporre la brigata fondando la Compagnia drammatica dialettale siciliana e organizzando subito una tournée milanese, in cui sarà apprezzata tutta la potenza artistica di Grasso e dei suoi interpreti³⁷. Per la Bragaglia

³⁵ Marinella Bragaglia (o Vittorio Marazzi Diligenti), lettera a Luigi Rasi, 15 maggio 1903, Biblioteca del Burcardo (Raccolta drammatica Luigi Rasi) in *Ivi.*, pp. 283-284.

³⁶ Questi straordinari personaggi femminili non hanno di certo l’atteggiamento delle femministe e delle suffragette dell’epoca, vivono i loro drammi in solitudine, e sebbene si parli di ruoli di grande impeto per la scena non possiamo dire altrettanto sul piano della persona. La Bragaglia e la Aguglia cercheranno di smarcare, per quanto fosse in loro potere, Santuzza, Jana, Nica, dalla loro condizione di donna “negata” (cioè di una donna che possiede potere di fascinazione nel momento in cui i sensi insorgono, ma nel momento in cui cede al desiderio dell’uomo perde la propria virtù e viene considerata oggetto), grazie alle loro qualità artistiche ma, soprattutto, vivendo scenicamente il problema della loro immagine.

³⁷ Il repertorio siciliano appare al pubblico e alla critica milanese l’espressione diretta di quella terra che Verga aveva per primo fatto conoscere: «gli attori sono degni di ogni elogio per la perfezione (è la parola) della rappresentazione scenica, colorivano ancor più il repertorio e ne colmavano coi gesti la deficienza; il pubblico avvezzo a vedere sul palcoscenico strascichi di seta di *cocottes* allegre e di dame contrariate, vide maniche di camicie, brache slabbrate di mafiosi, balenii di coltelli, letti d’infermi... Sembrava che tutti quegli attori ed attrici avessero fatto chissà quante decine e decine di prove come gli attori e le attrici della Comédie-Française: ciò che li univa in un intento concorde, ciò che,

scriverà *Nica*, una delle sue opere teatrali più belle, in cui l'attrice avrà modo di mettere in mostra tutta la propria espressività. Le reazioni di fronte a questa nuova interpretazione non tardano ad arrivare e confermano l'alto indice di gradimento verso la qualità della sua presenza dell'attrice e l'intensità delle sue declinazioni tonali.

[...] la Bragaglia, attrice bella, prosperosa, una Duse siciliana. Quando entra in scena, nel vederla, si pensa ad amori serenamente pacifici ed onesti, e tanto maggiore è la sorpresa dello spettatore allora che all'improvviso le passioni perverse infossano gli occhi di lei, e le fanno impallidire le guance; e i malvagi desideri danno bagliori agli sguardi e le fanno rauca la voce³⁸.

Se le linee del corpo sembrano assecondare una visione desiderante, condizionata dalla prosperosità delle forme, non mancano però riferimenti a un piano squisitamente attorale, soprattutto rispetto allo scatenarsi delle "passioni perverse" capaci di alterare sguardo e voce. La capacità di aderire mimeticamente alle pulsioni del personaggio muove il recensore ad azzardare un paragone con la Duse: non si tratta di un caso isolato visto che lo stesso d'Annunzio, presente alla rappresentazione (23 aprile 1903), si spingerà ad apostrofarla come "la piccola Duse". È all'insegna di un forte sbilanciamento (del corpo e delle pulsioni) che avviene la sovrapposizione tra la Bragaglia e la Duse, a cui si aggiunge un discorso intimamente drammaturgico che sposta l'asse della rappresentazione verso figure che – anche nel caso di *Nica* – pervertono lo stereotipo del femminile, puntando su "malvagi desideri" che determinano l'invenzione di nuovi codici performativi. La diversa temperatura emotiva di queste storie fa sì che si attivi una forte polarizzazione fra registri espressivi e gestuali, fra tensione del corpo e mimica del volto, in linea con quanto la Duse riuscirà a praticare, grazie anche alla scelta di ruoli emotivamente impetuosi.

I frammenti fin qui raccolti consentono di delineare un ritratto mosso, vivo, in cui la sensualità si accompagna a una spontaneità temperata, «in modo che l'arte e l'artificio si confondano con un risultato ottimo, dandoci

in mezzo alle ruggenti disarmonie dell'azione, li metteva in armonia equilibrata e perfetta d'interpretazione non era solo l'arte, ma anche un sentimento patrio: il sentimento della loro isola materna, l'amore proprio di siciliani che volevano farsi onore» (Raffaello Barbiera, *Il teatro dialettale siciliano*, «L'Illustrazione Italiana», Milano, 6 dicembre 1903).

³⁸ Anonimo, *Rivista teatrale. La Compagnia Siciliana*, «L'Illustrazione italiana», Milano, 26 aprile 1903, in Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., p. 55.

l'immagine di un'attrice valentissima, personale, destinata forse a nobile avvenire, quando lo volesse anche fuori dalla scena vernacola»³⁹.

Nell'equilibrio della compagnia, Grasso rappresenta la forza, l'impe-
to e a volte perfino l'eccesso, mentre lei è l'emblema della dolcezza, del
sentimento, e – quando occorreva – dell'esaltazione nervosa. Abituata ad
apprendere la parte a memoria e alla presenza del suggeritore, la Bragaglia
non resiste a lungo accanto all'istrionismo di Grasso e alla sua capacità di
improvvisare e così quando rientrano a Catania la compagnia si scioglie
nuovamente. L'attrice si rifugia nel teatro in lingua, scritturata insieme a
Marazzi Diligenti, che nel frattempo il 13 ottobre 1903 era diventato suo
marito. Questa fase della sua vita di moglie e presto madre coinciderà
anche con l'entrata nella compagnia di Teresa Mariani, con il ruolo di
"amorosetta". Messico, Spagna, Francia saranno conquistati dalla Com-
pagnia drammatica italiana. A Parigi, agli inizi del 1904, al Gymnase e
al Théâtre des Capucins, la Bragaglia sbalordirà il pubblico recitando in
perfetta lingua francese, tanto che Félix Duquesnel scriverà che «Madame
Marazzi-Diligenti possède notre langue comme si elle l'avait parlée de
naissance»⁴⁰. Nel giugno del 1906 entra con il marito a far parte del-
la compagnia di Tina Di Lorenzo, con la quale partirà per una tournée
nell'America del Sud. La Di Lorenzo era già stata battezzata in America
Latina l'*encantadora* e Marinella ammira quell'attrice, anch'essa mezza
siciliana, che conquistava il pubblico per la sua grazia ed eleganza.

Nel 1907, la Bragaglia torna al teatro dialettale e compare a Barcel-
lona tra gli scritturati da Giovanni Grasso. Qui si confronterà con Mimì
Aguglia, che nel frattempo ha preso il suo posto in seno alla compagnia,
ma questa situazione durerà appena un anno e nel 1908, dopo la tournée
inglese e l'abbandono della Aguglia, che deciderà di continuare da sola,
riprenderà il posto di prima donna nella compagnia di Grasso (che poteva
contare anche sulla presenza delle tre sorelle Balistrieri e di altre attrici).
L'intera compagnia affronta i preparativi per le nuove tournée, prima in
Sicilia e poi nella Mitteleuropa: Berlino, Budapest e Russia⁴¹. Gli apprez-

³⁹ Anonimo, *Il debutto della Compagnia siciliana al Verdi*, «Il Mattino», Napoli, 2-3 giugno 1903, in Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., p. 58.

⁴⁰ Félix Duquesnel, *La Quinzaine théâtrale*, «Le Théâtre», n. 134, 1904.

⁴¹ Nello stesso periodo in cui la compagnia di Grasso si trova a Berlino inaugura una tournée anche la nuova Compagnia siciliana diretta da Mimì Aguglia, portando in scena uno dei cavalli di battaglia dell'attrice: *Malìa*. Grazie alla sua bravura, la Aguglia fu acclamata in tutta Europa e nelle Americhe. Gira anche numerosi film: *Cry of the City*, 1948; *That Midnight Kiss*, 1949; *The Man who Cheated Himself*, 1951; e un film documentario: *C'era una volta Angelo Musco*, per la regia di Giorgio Walter Chili, 1953. Compare anche nel cast di

zamenti continuano, ma nelle recensioni non troviamo che pochi accenni dedicati alle qualità artistiche della Bragaglia, che è sempre rapportata al mattatore Grasso: «Marinella Bragaglia, nella parte di Mila di Codra, fu degna di lui sotto tutti i punti di vista. [...]. Quello che fanno è puro verismo»⁴².

Nel 1910 la compagnia di Grasso ritorna a Londra, dove metterà in scena il 21 marzo l'*Otello* di Shakespeare. Una scelta che alla fine, nonostante i timori dei più e i tagli apportati al testo, si rivela vincente tanto che

a detta della critica inglese il suo “moro di Venezia” oscurò molte celebri interpretazioni precedenti, come quella di Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, Ermete Novelli; lo stesso Laurence Sidney Irving, uno dei più grandi tragici del teatro shakespeariano, dopo aver visto Grasso recitare nel ruolo di Otello, gli regala – quasi un’investitura – il suo costume di scena, in segno di ammirazione⁴³.

Naturalmente, Marinella interpreta Desdemona e sente su di sé tutto il peso di quell’antica tragedia: il pubblico è tutto per Grasso, ma la Bragaglia riuscirà a conservare intatta la poesia del personaggio shakespeariano.

Ad aprile la compagnia si sposta a Buenos Aires per una tournée che durerà otto mesi. La Bragaglia torna a vestire i panni di Desdemona ed è suggestiva la descrizione che ne fa Filippo Ferrara nel volume dedicato all’attrice e che egli ricava dai materiali in possesso della famiglia e dagli aneddoti raccontatigli dai familiari.

Non era la prima volta che si esibiva in terra americana e quella sera entrò preceduta dal fruscio dello strascico del lunghissimo vestito cremisi che le lasciava la vita e scendeva fino ad afflosciarsi sul suolo. Sotto gli sguardi avidi della platea, mostrava la radice delle braccia solide e il petto ampio con la morbida tesa posizione di un guanto.

Le spalle seminude, di un candore molle di latte, erano la mistica della sua femminilità, e spiccavano sull’orlato di pizzo di *doré* che ornava la sinuosità e le ondulazioni profonde del suo busto di *surah*, aperto fin dove la decenza si accorda con la bellezza. Dal collo pendeva un monile di perle, vecchio tesoro di casa, che diffondeva un luccichio stanco, a tratti disperso dalla candida morbidezza dell’incarnato. Le braccia erano nude, semiavvolte da un lungo drappo di seta bianca che

The Rose Tattoo, 1955 (cfr. Giuliana Muscio, *Lina, Tina, Miriam e Mimì: quattro attrici italiane nel cinema muto americano*, «Ácoma», n.s., n. 13, autunno-inverno 2017, pp. 77-89).

⁴² Cs-y, Magyar színház [Teatro ungherese], in «Pesti Hirlop», Budapest, 24 október 1908, in Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., p. 109.

⁴³ *Ivi*, p. 121.

lasciava intravedere il luccichio dei braccialetti. Ma il grande fascino della donna erano gli occhi, sempre mobili, passionali, nel destreggiarsi di un'eleganza antica che univa a movenze feline inimitabili. Intanto dalla platea giungevano acclamazioni in italiano, in siciliano e in spagnolo... e lei imperterrita continuava la sua recita con una lievissima inflessione romagnola. Elemento che vibrava assieme a tutto il tenero e ironico *pathos* dell'eterna Sicilia, che ora riviveva nello struggente asilo della memoria di quell'esiguo pubblico di emigranti.

Tanti fra loro erano consapevoli che non sarebbero più tornati in Italia, ed esternavano l'attaccamento alla patria applaudendo con maggior vigore ogni recita di quegli attori, che avevano il loro re in Giovanni Grasso, e la loro regina in Marinella Bragaglia. Quella sera Buenos Aires era sua! [...]. Quel calore le riportava alla mente gli stenti dei suoi primi anni, e nel ricordo li abbelliva...⁴⁴

La Bragaglia riesce ancora una volta a elargire passione e spiritualità, superando i confini di un'interpretazione convenzionale. Sulle quinte, così come nella vita, le si riconoscono talento e avvenenza; il suo carisma passa attraverso la fiera mobilità degli occhi, la luce fiammeggiante dello sguardo, anche se – come puntualizza in più occasioni Ferrara – le mani avrebbero avuto tanta parte nel registro della sua recitazione. Lei, che a differenza della Aguglia era certamente meno fisica, muoveva sempre con grazia le mani delicate, prima ancora di aprire le labbra, mentre le dita assecondavano ogni movimento con agilità⁴⁵.

La permanenza in Argentina si protrae a causa dell'invito di Mario Gallo, che propone agli attori di realizzare due film: *La morte civile* e *Cavalleria rusticana*. Per la prima volta Marinella recita senza il suo pubblico davanti, e quando, divenendo spettatrice di sé stessa, vede sullo schermo la propria immagine, capisce che è quello il futuro che l'attende. La strada della Bragaglia non si incontrerà più con quella di Giovanni Grasso, che formerà subito una nuova compagnia, continuando a mietere grandi trionfi. Una morte violenta la coglierà prematuramente al largo di Pantelleria, dove il piroscafo postale "Adria", sul quale viaggiava in direzione Tunisi (dove due giorni prima Marazzi Diligenti era stato ucciso), verrà affondato.

Marinella Bragaglia non diventò mai una stella. La critica del tempo continuerà a definirla simpaticissima e non "divina", sì "brava" ma non "grandissima"; nonostante una riconosciuta dote di talento non riuscì a

⁴⁴ Filippo Ferrara, *Marinella Bragaglia*, cit., p. 170.

⁴⁵ Nelle recensioni fin qui raccolte non resta traccia però dell'evidenza espressiva delle mani.

compiere quel salto di qualità che tutti credevano potesse fare⁴⁶. Del resto già Camillo Antona Traversi l'aveva inclusa fra "le dimenticate", dedicandole appena un paio di pagine relative esclusivamente alla sua tragica scomparsa⁴⁷. Tornare sulle sue tracce, pur nella complessiva assenza di documenti decisivi, significa tentare di ricomporre la genealogia del teatro siciliano, che aveva in lei la sua scintilla.

*Mimì Aguglia, un Grasso in gonnella*⁴⁸

Dopo la fuga romantica della Bragaglia (che sarà subito scritturata con il marito nella compagnia di Teresa Mariani e Vittorio Zampieri), Martoglio riforma la compagnia andando a scovare una nuova attrice, Mimì Aguglia: a Roma «a Piazza Guglielmo Pepe ove, al Teatro Iovinelli, un baraccone adattato a *café-concerto* si esibiva come canzonettista»⁴⁹ per cinque lire per sera.

Girolama (Mimì era il vezzeggiativo per addolcire un po' il nome impostole dal nonno) era un'allegra ragazza palermitana, nata dalla *liaison* avventurosa di un chierico con una novizia. I genitori, dopo essersi sposati, intraprendono entrambi la carriera teatrale (la madre, Giuseppina Di Lorenzo, era parente della celebre Tina) e Mimì nacque proprio sul palcoscenico, durante una recita in un teatro di Palermo (la madre recitava il ruolo di Desdemona in *Otello*), il 21 dicembre 1884. Dei suoi esordi riferisce Antona Traversi, mescolando non senza malizia formazione artistica e *Bildung* amorosa, in un appassionato capitolo di storia teatrale da cui scelgo di prelevare giusto qualche aneddoto, necessario all'inquadramento dell'attrice dentro l'alveo di Giovanni Grasso⁵⁰. Prima di approdare al Machiavelli sappiamo che a diciannove anni ha modo di recitare a Termini Imerese, in provincia di Palermo, con Giacinta Pezzana, nel *Signor Alfonso* di Dumas⁵¹ e subito dopo compare al fianco di Grasso, che gli offre una scrittura che la "obbliga" a sostenere tutte le

⁴⁶ Sull'abbandono del teatro dialettale si veda il capitolo IX in Filippo Ferrara, *Marinella Bragaglia*, cit., pp. 82-87. Rimandiamo ad altro contesto l'indagine intorno alla seconda vita teatrale dell'attrice.

⁴⁷ Antona Traversi, *Le dimenticate*, cit., pp. 223-224.

⁴⁸ Questa sezione si deve a Stefania Rimini.

⁴⁹ Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., p. 61.

⁵⁰ Cfr. Antona Traversi, *Le dimenticate*, cit., pp. 145-205.

⁵¹ Stanis Manca, *Dietro il sipario*, cit., p. 36.

parti, dalla vecchia caratterista alla giovane amorosa; in più deve cantare e ballare.

Nel contesto della scena dialettale siciliana, la Aguglia fu la sola antagonista di Bragaglia, ma la loro fu soprattutto una competizione virtuale: non esistono testimonianze o lettere che attestino rivalità o invidie.

La bravura della Aguglia nel contesto del teatro dialettale è presto sotto gli occhi di tutti, e non si manca di scorgere la forte analogia con lo stile veemente di Giovanni Grasso:

ai trionfi di Grasso uomo si aggiunsero quelli di Grasso donna, al fenomeno originale Grasso s'accoppiò il fenomeno di riproduzione Aguglia, fenomeno che la critica italiana esalta e che il mio illustre amico Luigi Capuana decanta meraviglioso, per fremiti di orrore e di ribrezzo che sa procurare con la scena d'isterismo di *Malia*, diventata oggetto di discussione fra scienziati!⁵²

Mimì sembra nascere per partenogenesi da Grasso, in un processo di incantata "riproduzione" che colloca immediatamente i due interpreti dentro un fitto binario di genere e pose, assecondato dalla straniata interpretazione di *Malia*. Lungi dall'essere una *diminutio*, la definizione proposta di "Grasso in gonnella" tenta di stabilire una parità di registri espressivi e di toni, ponendo sullo stesso piano la veemenza dell'uno e la potenza dell'altra: certo non possiamo escludere che il giudizio sintetizzato in questa formula lasci sotto traccia una sfumatura caricaturale o parodica, ma qui proviamo a costruire un ritratto d'attrice capace di rivaleggiare con il modello. Mimì capisce l'arte di Grasso e con grande astuzia sviluppa e incarna una personalità antagonistica, «cosiché l'arte di lei è divenuta una parte necessaria dell'arte di lui»⁵³.

Grazie alla minuta descrizione di Manca è possibile recuperare i tratti di una fisionomia che in scena si esalta fino a stravolgersi, mantenendo però intatti i segni di una bellezza prepotente: «Bruna, pallida, sorridente, con i capelli corti tagliati alla nazzarena e un po' scomposti sulla fronte, con due occhi neri e fiammeggianti, offriva tutte le attraenti caratteristiche delle fanciulle siciliane che, nella linea del loro profilo, ondeggiavano tra la Spagna e l'Oriente»⁵⁴. Anche qui, come nel caso della Bragaglia, il commento sovrappone note legate per lo più alla pro-

⁵² Lucio D'Ambra, *Giovanni Grasso e la «Commedia dell'arte»*, «Il Tirso», Roma, 17 gennaio 1909, in Alfredo Barbina, *La mantellina di Santuzza*, cit., p. 304.

⁵³ Stanis Manca, *Dietro il sipario*, cit., p. 31.

⁵⁴ Antona Traversi, *Le dimenticate*, cit., p. 143.

rompente fisicità dell'attrice con rilievi dedicati alla qualità e ad alcune evidenze della sua recitazione. Il risalto dato all'intensità dello sguardo è il primo indizio della viva mobilità del volto della Aguglia e della propensione verso stilemi performativi improntati a una forte torsione di accenti e di pose.

Nella compagnia di Grasso rimarrà per quattro anni, periodo in cui avrà modo di seguirlo anche nelle tournée oltre oceano, guadagnandosi uno strepitoso successo. La novità di rilievo nel repertorio, che fondamentale rimane quello tradizionale, è rappresentata da *'A figghia di Ioriu* di Gabriele d'Annunzio (tradotta in siciliano da Giuseppe Antonio Borgese e probabilmente anche da Giuseppe Pitrè). Ovviamente la parte di Mila di Codra spetta a lei e la sua interpretazione viene molto lodata: una Mila-Mimì dagli occhi «piangenti e saettanti», dal viso «pallido e cangiante» che «fu più donna che attrice, pianse, tremò, supplicò, gridò, come doveva piangere, tremare, supplicare, gridare»⁵⁵.

Ma chi è questa oscura attrice, la quale vince alla prima prova, eseguendo un lavoro di Gabriele D'Annunzio, che sgomentò artiste drammatiche esperte e consumate nella loro arte? Insomma, la canzonettista diventava ad un tratto attrice tragica, e riceveva l'ampia consacrazione del pubblico teatrale, al di fuori e al di sopra della zona scenica in cui era apparsa e cresciuta⁵⁶.

La Aguglia, in grado di superare chiunque sulle assi del palcoscenico, compreso lo stesso Grasso, esaspera la propria femminilità puntando su un eccesso d'azione rispetto all'uso della parola: tutto in lei si traduce in dramma, in gesto e in maschera, secondo un preciso disegno metamorfico.

La poca grazia unita alla veemenza, e alle espressioni esasperate che era "costretta" a manifestare sulla scena, la rendono facile bersaglio di una certa critica che l'avrebbe voluta meno impetuosa: «L'Aguglia non si mantiene sempre alla stessa altezza; l'ultimo grido: "tu non puoi, tu non devi" e "la vampa è bella" non mi piacque. Ma del resto lei e tutta la compagnia sono meravigliosi e superiori certo nell'insieme a qualunque compagnia non dialettale»⁵⁷.

⁵⁵ Domenico Oliva, «*La figlia di Iorio*» tradotta in dialetto siciliano da G.A. Borgese al «Teatro Costanzi», «Il Giornale d'Italia», Roma, 18 settembre 1904. Al riguardo cfr. Sarah Zappulla Muscarà, «*La figlia di Iorio*» nella traduzione siciliana di Giuseppe Antonio Borgese, «Otto/Novecento», novembre-dicembre 1990.

⁵⁶ Stanis Manca, *Dietro il sipario*, cit., p. 32.

⁵⁷ Carlo Michelstaedter, *Epistolario*, a cura di Sergio Campailla, Milano, Adelphi, 1983, p. 139.

Il magnetismo della Aguglia, termine usato per molte attrici nell'Ottocento, si sprigiona quando recita e quando si misura con le innumerevoli figure che porta in scena⁵⁸. Nell'epoca d'oro della sua carriera Mimì si propone come un'emozionante attrice di temperamento segnata da una grande passione, con cui incarna tutte le sue parti, e da una sincerità tutta siciliana che finisce col tradursi nella forma del gesto. Questo incantamento le consentirà di comunicare senza alcuna difficoltà (così come accade per Grasso e per molti attori della Compagnia) con pubblici stranieri che parlano un'altra lingua.

L'entrata in scena di Mimì consente dunque alla Compagnia siciliana di calcare diversi palcoscenici, ma non riesce a scongiurare una nuova e irreversibile rottura⁵⁹. La prima tappa di questa straordinaria avventura internazionale è la Spagna, poi sarebbe toccato al Portogallo e all'America del Sud. In Spagna, nonostante il pubblico rivolga severe critiche a testi come *La zolfara* o *Ultimi barbari*, è sempre incondizionato l'apprezzamento dell'esecuzione di tutti i componenti della compagnia, con particolari note per Grasso e Aguglia (che recita in castigliano il monologo *Marinera*, scritto per lei in occasione della sua serata d'onore).

Giovanni Grasso hizo un Alfio soberbio. Vivió en el rudo personaje con tal intensidad, exteriorizó el sentimiento de aquel tosco y á la vez altivo y digno carterero con tal fuerza de expresión, que su labor, al igual que la de su compañera Aguglia, constituía otro drama que se alzaba majestuosamente junto al de Verga. ¡Cómo embellechan la escena a á su paso esos artistas geniales!⁶⁰

⁵⁸ Nel frattempo una foto della Bragaglia, che continuava la sua carriera grazie all'appoggio del marito, compare sulla rivista romana «La Donna» (è il 5 febbraio del 1905); insieme a lei sono ritratte altre ventisette artiste (fra le quali Eleonora Duse, Teresina Mariani, Tina Di Lorenzo, Emma Gramatica), per una prima cartografia di stelle dell'Orsa maggiore e minore (qui si prende in prestito la classificazione proposta sul fronte cinematografico da Masi e Lancia: cfr. Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive nel cinema italiano dal '45 al '68*, Roma, Gremese, 1989). La rivista, fondata da Gualberta Alaide Beccari nel 1868, rappresentava il più importante periodico del movimento emancipazionista. Gli articoli prestavano attenzione alle vicende umane, poco interessandosi, di fatto, agli spettacoli.

⁵⁹ Grasso si dedicherà anche a tournée estere, mentre Martoglio si metterà in proprio; i due si rappacificheranno nel 1914 quando Martoglio, divenuto direttore artistico della Morgana films di Roma, lo introduce nel nascente cinema italiano scritturandolo in tre film: *Capitan Blanco*, da un dramma dello stesso Martoglio, *Sperduti nel buio*, dal dramma di Roberto Bracco, e *Teresa Raquin*, dal romanzo di Zola. Il sodalizio si interrompe nel 1921 con l'improvvisa scomparsa del poeta.

⁶⁰ M. y G., *Teatres*, «Illustració catalana», Barcellona, 13 de enero de 1907, in Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., p. 79.

O ancora:

La S.ra Ferrau⁶¹ y el señor Grasso son dos artistas eminentes [...]. En todas las obras representadas demuestran, no sólo su concienzudo estudio, sino la posesión de ese difícil arte de dirigir la escena y hacer que concurran todas las partes de la compañía, hasta las más secundarias, á formar un conjunto armónico, donde palpita ese tan vibrante que tiene la vida⁶².

Quel che più sorprende nella densa icasticità di tali commenti è il riconoscimento della reciprocità espressiva fra Grasso e Aguglia, la sottolineatura della capacità di formare un «conjunto armónico», grazie anche al contributo degli altri interpreti; la svettante espressività di Grasso si accompagna al carisma di Aguglia, e insieme riescono a toccare il cuore del pubblico.

Le critiche mosse all'Aguglia, «actriz sem sorriso» secondo Manoel de Sousa Pinto⁶³, riguardano la sua istintività che sarà per lei allo stesso tempo croce e delizia; pur in presenza di qualche riserva emerge però la natura istintiva della sua recitazione, frutto della rara capacità di lasciarsi guidare dall'intuito.

La Spagna non è solo la prima tappa di un'avvincente cavalcata internazionale ma anche il luogo che decreta l'incontro fra le due dive del teatro siciliano: Mimì e Marinella si incrociano infatti per la prima volta nel 1907 a Barcellona. Prima di allora non era mai accaduto che si fronteggiassero e comunque non ritenevano di essere in concorrenza; tuttavia se Mimì continuerà a sfoderare tutta la propria bravura nel tentativo di non far rimpiangere l'ex prima attrice, Marinella, quando riprenderà il

⁶¹ L'Aguglia nel frattempo ha sposato Vincenzo Ferrau, ex brigadiere di finanza e impresario, che la farà conoscere a Martoglio. L'unica cosa che l'Aguglia non accetterà del marito è il cognome, privo di melodia.

⁶² H.C., *Teatro extranjero. La Compañia Siciliana*, «El Arte del Teatro», Madrid, 15 de enero de 1907, in Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., p. 80.

⁶³ Manoel de Sousa Pinto, *Mimì Aguglia. Actriz sem sorriso*, «Correio da Manha», Rio de Janeiro, 8 dezembro 1912, in Filippo Ferrara, *Marinella Bragaglia*, cit., p. 102. «Antes dessa sua estada qui em 1909, fora dado-ver Mimì Aguglia na melhor epoca dà sua acidentada carreira artistica, quando, tendo sucedido ad insinuante Marinella Bragaglia, como principal figura feminina dà unica companhia dialectal siciliana que então existia em l'Italia... ella, ao lado de Giovanni Grasso, entusiasmava os publico do norte do seu paz... sem estudo Mimì Aguglia, que nada devia á beleza nem a arte, impunha – se no entanto, como una empolgante actriz de instincto, que, guiada simplesmente por uma intuição».

proprio posto nel côté dialettale, «si accenderà ancor di più nel recitare, per ricordare a tutti che lei sarà sempre la prima»⁶⁴. Fiere entrambe, fisicamente simili, con occhi e capelli corvini, lo sguardo provocante, sempre pronte a scattare, riuscivano a rubare la scena alle altre pur brave attrici. Bragaglia era magistrale nelle parti da eroina tragica, Aguglia, più disinibita, colmava il distacco concedendosi di più sul palcoscenico, trasmettendo quella traboccante femminilità cui abbiamo accennato e che lasciava spazio all'immaginazione del pubblico e alle fantasie degli spasimanti. Mimì era sempre la protagonista, e i giornali spagnoli, come abbiamo visto, davano molto risalto alla sua bravura e alla sua immagine (solo un settimanale invece, «La Ilustración artística», dedica una copertina alla Bragaglia). Conclusa la tournée spagnola, le strade delle due attrici si separano nuovamente: la compagnia di Grasso si imbarca infatti per l'America del Sud, dove a Buenos Aires riceverà anche la visita di Eleonora Duse, mentre Marinella si dirigerà prima a New York e poi a Città del Messico, dove in *Casa di bambola*⁶⁵ reciterà il ruolo di Linde, conquistando il pubblico straniero.

Durante il felice intervallo parigino⁶⁶ la compagnia si fece apprezzare per le doti di ensemble, frutto di rodati ingranaggi capocomici: «Mimì Aguglia e Giovanni Grasso, e tutti, tutti, recitarono come Iddio; e riuscirono a farsi capire parlando una lingua qui capita solo da pochi»⁶⁷. Ad affascinare pubblico e critica erano la veridicità dell'interpretazione e l'intensità mimica: «Et il a acclamé, une fois encore, Giovanni Grasso, Mimì Aguglia et Lo Turco. Tous lei trois, du reste, ont vécu leur rôle avec une

⁶⁴ Filippo Ferrara, *Marinella Bragaglia*, cit., p. 119.

⁶⁵ Acceso era all'epoca il dibattito proprio su questo spettacolo, presentato in Italia dalla Duse nel 1891. Il teatro offriva un modello all'inquietudine femminile nel passaggio delicato tra Otto e Novecento e Nora rappresentava il fragile nodo dell'identità femminile, ovvero la maternità. La Bragaglia interpreta una donna che, a differenza di Nora, si può sentire realizzata solo attraverso il proprio ruolo sociale di moglie e di madre, la Signora Linde, che chiede a Krogstad di sposarla non perché nutre veri sentimenti, ma solo perché senza una famiglia da accudire vedrebbe vanificato il proprio lavoro giornaliero («Suvvia, Krogstad, dia uno scopo al mio lavoro»: Henrik Ibsen, *Casa di bambola*, in Henrik Ibsen, *Tutto il teatro*, Roma, Newton Compton, 1973, p. 115).

⁶⁶ Cfr. Gabriele Sofia, *La ricezione parigina dell'attrice Mimì Aguglia durante la tournée del 1908*, in *Culture del teatro moderno e contemporaneo. Per Angela Paladini Volterra. Cantieri di ricerca 2015*, a cura di Rino Caputo, Luciano Mariti, Roma, UniverItalia, 2016, pp. 79-90.

⁶⁷ Camillo Antona Traversi, Lettera a Luigi Capuana, 20 gennaio 1908, in Corrado Di Blasi, *Luigi Capuana. Vita. Amicizie. Relazioni letterarie*, Mineo, Edizione Biblioteca Capuana, 1954, p. 420.

intensité frénétique»⁶⁸. Proprio sul filo dell'«intensità frenetica» si gioca anche l'interpretazione di Jana, la «meravigliosa isterica»⁶⁹ di *Malia*, la cui efficacia espressiva non sfugge ai recensori d'oltralpe.

M.me Mimì Aguglia possède la physionomie la plus mobile et la plus expressive. Ses traits frémissent et se contractent, ses yeux se écarquillent ou se révulsent, 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 Salpêtrière⁷⁰.

La sua è una presenza attorale in cui il corpo, più che la voce, segue la strada della deformazione; di fatto la sua fisicità e la sua tensione nervosa si fanno strumento per rappresentare una figura di donna che, tra fine Ottocento e inizio Novecento, vive una condizione di estraneità dalla vita e soprattutto dagli affetti. Il parossismo tonale di queste interpretazioni ha il merito di risvegliare nel pubblico e negli addetti ai lavori una diversa attenzione verso i segni di performance e le loro rifrazioni di genere: il richiamo al topos dell'isteria sottolinea il tentativo di interpretare l'eccedenza fisiologica e morale alla luce di un preciso stigma culturale, che offre però – come accade parallelamente nel paradigma dusiano – un campo di lettura di grande suggestione. È dentro una sorta di «teatro dei nervi»⁷¹ che si compie il cammino della Aguglia, alla ricerca di un perfetto bilanciamento fra immedesimazione e imitazione.

Nel 1908 la compagnia si sposta in Inghilterra e il “realismo” degli attori siciliani risponde al cambiamento del gusto del tempo: «This art is the realism [...] the portrayal, that is, oh human emotion, physical and psychical, untempered by restraint or Western canon of art and civi-

⁶⁸ Camillo Antona Traversi, *Théâtre de l'Œuvre. «Cavalleria rusticana» de Verga et «La zolfara» de Giusti Sinopoli*, «Comœdia», Paris, 14 janvier 1908. Antona Traversi racconta anche dell'invidia provata dalle parigine nei confronti dell'Aguglia, per la quale Grasso e Lo Turco si «azzuffavano»: Camillo Antona Traversi, *Giovanni Grasso al «Marilyn»*, in Id., *Ricordi parigini*, Ancona, La Lucerna, 1929.

⁶⁹ Camillo Antona Traversi, *Le dimenticate. Profili di attrici*, cit., p. 171.

⁷⁰ Paul Sauday, *Chronique théâtrale*, «L'Eclair», 1908, in Giorgio Longo, *Verga e Giovanni Grasso*, «Il Castello di Elsinore», anno XII, n. 36, 1999, pp. 15-32: 25.

⁷¹ Alessandra Violi, *Il teatro dei nervi. Fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*, Milano, Mondadori, 2004, p. 1. Per una interessante interpretazione critica del teatro dei nervi di Duse si rimanda a Donatella Orecchia, *Appunti sull'immaginario dei nervi e il corpo scenico ottocentesco*, «Arabeschi», n. 1, gennaio-giugno 2013, <www.arabeschi.it/immaginario-dei-nervi-e-il-corpo-scenico-ottocentesco/>.

lization. This realism is astounding, fulminating, colossal»⁷². The Sicilian Players – che mettevano in scena attori vestiti con poveri abiti e scene spoglie – rappresentavano una grande novità rispetto al teatro inglese dell'epoca (dominato dai “manieristi” Henry Irving e Herber Beerbohm Tree). Terminate le trasferte parigina e londinese, la compagnia rientra a Catania e l'Aguglia decide di interrompere momentaneamente⁷³ il sodalizio con Giovanni Grasso per mettersi in proprio (andrà via anche Rosina Anselmi, scritturata subito dalla Aguglia).

Nulla spaventa «la simpatica siciliana dagli occhi di fiamma»⁷⁴ che sembra essere padrona della sua arte. In questo periodo Aguglia rompe il cerchio del teatro dialettale, non sempre riscuotendo successi di critica, e si dedica a interpretare grandi banchi di prova per le attrici come *La signora delle camelie*, *Tosca*, *Fedora*, *l'Elettra* o spettacoli dal gusto più moderno come *La donna nuda*, *Reginetta di Saba* ed altri⁷⁵. L'abbandono del dialetto forse toglierà un po' di energia alla recitazione di Aguglia, ma il cammino ormai è intrapreso e presto anche il cinema busserà alla sua porta.

La sua carriera durò a lungo, svolgendosi spesso lontano dall'Italia ma con il cuore sempre alla sua Sicilia. Lei stessa così si racconta a un giornalista del «Secolo» di Milano:

Ho calcato i palcoscenici dei maggiori teatri del mondo recitando in inglese e spagnolo, senza sorprendere e senza sorprendermi. Laggiù, nessuno pensava né credeva alle mie origini siciliane, e, lo confesso, le avevo dimenticate anch'io, tanto era la stranezza della mia vicenda, tanto era il fervore con il quale il pubblico mi accoglieva. [...] Ma, l'altro giorno, quando a Ponte dei Mille vidi tra le centinaia di piroscafi sventolare in prevalenza i colori della patria, quando tra le migliaia di lavoratori affacciati sul molo, udii gli accenti del dialetto siciliano, sentii invadermi lentamente da una amnesia che, cancellando i tre anni, lasciava in me soltanto il ricordo del giorno in cui Giovanni Grasso mi aveva portata sulle scene del teatro siciliano. Allora soltanto ho rivisti, come in un grande sogno ir-

⁷² Anonimo, *Peasant Players. Sicilian Actors Triumph. Vivid Realism on the Stage*, «Daily Mail», London, 4 february 1908, in Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., p. 98.

⁷³ Torneranno a lavorare insieme per tutti gli anni Venti, per le *tournées* a Cuba, in Messico e negli Stati Uniti.

⁷⁴ Così la definisce Domenico Oliva in un articolo apparso nel 1904 nel «Giornale d'Italia», ora in Camillo Antona Traversi, *Le dimenticate. Profili di attrici*, cit., pp. 174-175.

⁷⁵ Cfr. Giuseppe Cauda, *Astri e meteore della scena drammatica*, Savigliano, Tip. editrice N. Galimberti, 1911.

realizzabile, i giganteschi teatri e le platee plaudenti. E ho gridato in «purissimo» siciliano tutta la mia estasi!⁷⁶

La testimonianza è importante non solo perché ci restituisce il ritratto di una attrice sempre più internazionale, che decide di spingersi al di là dei propri limiti, ma anche perché fissa un ricordo significativo per lei e per la sua carriera. Il debito di riconoscenza nei confronti di Giovanni Grasso è il segno di una profonda consapevolezza artistica, l'indizio della supremazia e del talento dell'attore-capocomico; la possibilità di crescere come attrice al suo cospetto resta per Aguglia un'esperienza decisiva, grazie alla quale riuscì ad affermarsi pienamente e a consolidare la tradizione del teatro siciliano. Guardare alla sua storia significa dunque raddoppiare la forza di un modello recitativo che, nonostante la rigidità dell'impianto, mostrò di sapersi adeguare ad ambienti e ribalte plurali.

Rintracciare le tessere mobili della biografia artistica di queste due attrici, senza le quali il teatro dialettale sarebbe stato privo di quell'aura che all'epoca si tramutò in leggenda, è un percorso tortuoso e irto di ostacoli. Bragaglia e Aguglia erano lontane dai dibattiti e da alcune prese di posizione forti (Pezzana, Ristori, Duse)⁷⁷, ma portando sul palcoscenico sentimenti e forti emozioni ci hanno consegnato, come le loro colleghe più celebri, l'immagine di una femminilità in movimento. Per le stesse ragioni sono riuscite ad affermare il loro protagonismo sia in quanto donne, mogli e madri, sia in quanto attrici e professioniste. Figlie di una terra d'incanti e di ardori, hanno conquistato il mondo staccandosi progressivamente dalle assi di un piccolo teatro; come alcune delle eroine antiche a cui hanno prestato fiato e furore, hanno avvertito che qualcosa le separava dal comune destino delle donne del loro tempo. I pochi intarsi fin qui raccolti confermano che «le segrete leggi del cuore hanno un ritmo»⁷⁸ e che è dentro questo ritmo che occorre rinvenire le forme del sentire e dell'agire in scena.

⁷⁶ In Antona Traversi, *Le dimenticate*, cit., pp. 183-184.

⁷⁷ Ricostruiti con varia documentazione e lettere inedite da Laura Mariani, *Il tempo delle attrici*, cit.

⁷⁸ Sibilla Aleramo, *Apologia dello spirito femminile*, in Ead., *Andando e stando*, Milano, Mondadori, 1942, p. 65.