

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 traccerà 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 Mimì 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 alright. 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, Doriana 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).