

Gabriele Sofia

CRAIG, MUSSOLINI E I FASCISMI.
LEADERSHIP IN TEATRO,
LEADERSHIP IN POLITICA

Parigi, 1940

Nel dicembre del 1940 Parigi era una città occupata dai nazisti da più di cinque mesi. La famosa libreria Shakespeare and Company, che oggi si trova di fronte alla cattedrale di Notre Dame, in quegli anni era situata nella vicina rue de l'Odéon ed era gestita da colei che l'aveva fondata nel 1919, Sylvia Beach¹. Una mattina, si presentò in libreria il collezionista d'arte tedesco Bruno Conrad che, in un inglese stentato, si rivolse a Beach indicando una serie di volumi posizionati in bella mostra tra gli scaffali. Si trattava dei libri di Edward Gordon Craig che comprendevano una collezione completa della sua rivista, «The Mask».

«With difficulty I finally made him understand that they were not for sale»², ricorda Beach, che aggiunge: «before he left, with the help of gestures and sad expressions, I made him understand that this father of the modern stage was now interned. He seemed quite concerned. The quite gentleman noted this and asked me to send him details about the family»³.

Gordon Craig, allora sessantottenne, era infatti stato vittima di un rastrellamento avvenuto circa un mese prima, mentre risiedeva nella cittadina di Saint-Germain-en-Laye, alle porte di Parigi. L'armistizio

¹ Proprio in quella libreria, Beach era stata l'artefice nel 1922 della prima pubblicazione di *Ulysses* di James Joyce.

² Sylvia Beach, note manoscritte conservate alla Princeton University Library, e citate in Edward Craig, *Gordon Craig. The Story of his Life*, New York, Limelight Edition, 1985, p. 345.

³ *Ibidem*.

del 22 giugno aveva sancito l'occupazione tedesca di buona parte del territorio francese, rinvigorendo le mire espansionistiche di Hitler che, una volta archiviata la campagna francese, aveva preso di mira l'Inghilterra. I primi a farne le spese erano stati i cittadini britannici dei territori occupati, che furono perseguitati e trasferiti nei campi di internamento⁴.

Nel novembre 1940, Craig, insieme alla compagna-collaboratrice Daphne Woodward⁵ e alla loro figlia di cinque anni⁶, erano stati deportati nel campo di Besançon:

It was now that I was swept up with some 3000 other Britishers in France and taken from St. Germain-en-Laye to Besançon as prisoners: lodged in the Caserne Vauban, surrounded by icy wind and much snow, given food I soon stopped eating and gradually lost the strength I needed to fight against congestion of the lungs⁷.

Conrad tornò da Shakespeare and Company qualche giorno dopo, accompagnato dall'avvocato tedesco Heinrich Heim, che era par-

⁴ Cfr. Frédéric Turner, *Les oubliées de 39-45 ou La rafle des Britanniques*, Arras, JAFT, 2010.

⁵ Daphne Woodward fu la più stretta collaboratrice di Gordon Craig dal 1929 all'inizio degli anni Cinquanta, quando Craig lasciò la regione di Parigi per trasferirsi al sud della Francia.

⁶ Il nome dato alla figlia è lo stesso della madre, Daphne, ma Craig nei suoi diari e nei suoi libri la chiama "Twotwo" a causa della sua data di nascita (22 maggio 1935). Negli anni Cinquanta "Twotwo" lavorò con Jean-Louis Barrault al Théâtre Marigny e poi si trasferì in Venezuela dove avrebbe trascorso il resto della sua vita, cfr. Michael Holroyd, *A Strange eventful history. The dramatic lives of Ellen Terry, Henry Irving and their remarkable families*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2008, p. 616.

⁷ Gordon Craig, *Notebook 1938-1952*, manoscritto conservato presso il Fondo Edward Gordon Craig del Département Arts du Spectacle della Bibliothèque nationale de France (d'ora in poi semplicemente BnF, AdS), coll. EGC-Ms-B-59, p. 82bis. Scrive a tal proposito il figlio: «Craig, always prone to attacks of bronchitis, suffered pitifully; in a few days he grew thin and his hands began to shake, he was sixty-eight and very ill», Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 345. Nella trascrizione dei brani manoscritti da Craig (o dattiloscritti dalle sue collaboratrici) si è scelto di procedere nella maniera seguente: le parole tagliate, sottolineate o scritte in maiuscolo sono state mantenute usando gli strumenti di formattazione del testo; le parole che, nei documenti dattiloscritti, sono state aggiunte da Craig a mano, sono state qui formattate utilizzando il corsivo; quando invece si citano documenti interamente manoscritti, come nel caso delle lettere, è stato utilizzato il tondo.

te dell'entourage più vicina a Hitler, al quale era legato da un rapporto d'amicizia fin dagli anni Venti. Era inoltre strettissimo collaboratore di Martin Bormann, segretario personale del dittatore tedesco. Dopo la capitolazione dell'esercito francese, Heim aveva ricevuto da Bormann l'incarico di reperire il maggior numero di documenti riguardanti il teatro e, in maniera particolare, l'architettura teatrale. L'obiettivo era quello di rinnovare – una volta conclusa la guerra – l'edilizia teatrale tedesca che, agli occhi di Hitler, risultava vetusta e arretrata⁸. Fu lo stesso Heim a comunicare a Beach che Craig sarebbe stato rilasciato entro Natale.

Il regista venne liberato 29 dicembre 1940:

Suddenly (29th Dec I think) I was released. HH and his friend aided by Sylvia B. brought it about ("you brought it about with your essays" said Sylvia). A kind of miracle and for me a reillumination of all the old beliefs of my youth⁹.

⁸ È Heim stesso che racconta questi fatti a Edward Craig per aiutarlo nella stesura del libro sul padre, cfr. Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 345. La storica Christina Gschiel ha notato come fu probabilmente lo studioso e teorico Joseph Gregor – che aveva stretto i rapporti con Craig durante il Convegno Volta del 1934, a indirizzare Heim verso le sue opere: «In July 1940, after the France campaign had ended, Bormann ordered him to seek out all literature, particularly illustrated books, on theatre architecture. There were plans immediately after the ceasefire to start building new theatres in the German Reich, because Hitler found it "grotesque" that most German cities had such mediocre theatres, some over two hundred years old. During his travels, which took him to antiques dealers, libraries and theatre collection, Heim met Joseph Gregor in Vienna. In mid-December 1940 he traveled to Paris, where he discovered a book with designs by Edward Gordon Craig at the bookshop Shakespeare and Company» <www.lexikon-provenienzforschung.org/en/heim-heinrich> (07/06/2022); cfr. anche Peter Longerich, *Hitlers Stellvertreter. Führung der NSDAP und Kontrolle des Staatsapparates durch den Stab Heß und Bormanns Partei-Kanzlei*, München, KG Saur, 1992.

⁹ Gordon Craig, *Notebook, 1938-1952*, cit., p. 82bis. L'episodio è riportato – con piccole modifiche e forse qualche imprecisione sulle date – anche dal biografo di Sylvia Beach: «Sylvia received a call from Gordon Craig. Her German visitors had been true to their word. The Craigs, who had been freed before Christmas, were in a Paris hotel. Craig came to Shakespeare and Company on that afternoon and told Sylvia that her German interlocutor had supplied them with coal, warm clothes, and Christmas tree. Inside the library's copy of *Gordon Craig and the Theatre: A Record and Interpretation*, by Enid Rose, he wrote, "to Sylvia from E.G.C. December 17, 1941"», Noel Riley Fitch, *Sylvia Beach and the lost generation: a history of literary Paris in the twenties and thirties*, New York, Norton, 1983, pp. 404-405.

Il 5 gennaio 1941 Gordon Craig era di nuovo a Parigi. Heim e Conrad gli garantirono un sostentamento durante gli anni della guerra e gli concessero un lasciapassare che gli permetteva di circolare liberamente in città¹⁰. In cambio, però, si accordarono con Craig per fare in modo che alla fine del conflitto il suo archivio venisse venduto a Hans Posse, direttore del futuro Führermuseum progettato a Linz (in Austria)¹¹.

Durante i primi anni di occupazione, i due tedeschi visitarono più volte il regista per fare un inventario dei contenuti nei suoi archivi. Queste “visite” vennero accolte con sospetto («The way HH inspected my collection left me with dark thoughts»¹²) ma soprattutto con delusione. Craig intuì ben presto come anche il regime nazista intendesse rinnovare il teatro a partire da ciò che «ha tradito la vita della scena» e che «è stato il nemico degli artisti per oltre cinquant’anni», ovvero i sistemi meccanici degli edifici teatrali:

17 January 1941

Here come my last friends HH and BC, searching for all books, designs, plans etcetera on theatre and style construction. And will they pause and show great prudence in face of the piled-up mechanism of the modern theatres?

Unless they do so, they can not help to better our theatre: for the mechanic is still a threat to the life of the stage and has proved to be an enemy of the artist for over 50 years.

So HH and BC, beware!¹³

In fondo era lo stesso problema con cui si era confrontato sei anni prima, durante il Convegno Volta, quando intervenne sostenendo che non esiste solo «the Theatre of bricks, wood and stone», ma che ne

¹⁰ Gordon Craig, *Notebook 1938-1952*, cit., p. 95. In una accesa lettera inviata negli anni Cinquanta, Bruno Conrad ricorda a Craig come egli fu mantenuto (anzi addirittura “viziato”) durante la guerra: «You, dear EGC, have been interned at the end of 1940 in reprisals to measures taken by your government. But not even a week later, as soon as Herr Heim and myself heard of it, you were freed and have been spoiled up to the end of the war, which you certainly would not have outlived», Bruno Conrad, lettera a Gordon Craig del 7 luglio 1958, BnF, AdS, coll. EGC-Mn-673, p.1.

¹¹ Il progetto del museo sarebbe poi naufragato a causa degli eventi bellici.

¹² Gordon Craig, *Notebook 1938-1952*, cit., annotazione del 28 settembre 1941, p. 118.

¹³ Gordon Craig, *Notebook 1938-1952*, cit., p. 83.

esiste uno più importante composto da: «the *sound* of the voice – the *expression* of the face – the *movements* of the body – of the person – say the actor, if you like»¹⁴.

Concentrare su edifici e macchinari l'attenzione e i finanziamenti che sarebbero dovuti andare agli attori e alle compagnie, era un errore comune ai regimi dell'epoca che Craig non si stancò mai di contestare. Un errore potenzialmente catastrofico che metteva in pericolo “la vita della scena” ma che, per un assurdo gioco di coincidenze, aveva letteralmente salvato la sua.

Gordon Craig tra le due guerre

Con molta probabilità, Craig aveva conosciuto Beach otto anni prima quando, tra il 1932 e il 1933 aveva vissuto per un anno a Parigi. Da lì aveva assistito alla definitiva ascesa di Hitler che, in quel momento, era stata recepita da lui come il sintomo di un ringiovanimento politico e culturale dell'Europa¹⁵. Sedotto dalla propaganda dell'epoca, Craig reputò i totalitarismi che stavano rapidamente avanzando come

¹⁴ Si tratta del celebre intervento realizzato da Craig durante il Convegno Volta in risposta a D'Amico che aveva appena citato una frase di George Bernard Shaw: «Signor D'Amico quoted a statement made by Mr. Bernard Shaw probably 50 years ago, but which is possibly one of the best-known lies ever invented since the world of business began. This is the statement: “The drama made the theatre. The theatre did not make the drama”. Now Signor D'Amico was at the moment pointing to a large model of an immense theatre and he was speaking of the Theatre of bricks, wood and stone. And it is probable that the *buildings* were made (with some assistance of architects) by the dramatists. But the theatre which preceded the drama (and that is the only theatre which counts) was no building... it was the *sound* of the voice – the *expression* of the face – the *movements* of the body – of the person – say the actor, if you like», *Atti del Convegno Volta sul Teatro Drammatico*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1934, p. 211.

¹⁵ «12 March 1933. Sunday. A gorgeous day of Spring. Into the Luxembourg gardens. An Immense crowd. Read the papers. English and French announcements about the Hitler German developments. Hitler has Germany in his hands, and shows clearly he can bring order to his country. And here is an opportunity for both England and France to tell its papers to welcome with real enthusiasm this young German endeavour. [...] Italy rejoices in the Nazi victory, because Italy is young again and longs to see Europe young in each of its parts», *Gordon Craig's Paris Diary 1932-1933*, edited by Colin Franklin, North Hills, Pennsylvania, Bird & Bull press, 1982, p. 79.

gli assetti politici più consoni allo sviluppo degli artisti del futuro: «Thank God, you artists of to-morrow, for the courage of Mussolini, Hitler, Lenin and the awakening of Italy, Russia, Germany, Spain, Poland, Ireland and other places in Europe»¹⁶. Tuttavia, durante gli anni Trenta, egli mantenne una certa distanza dai dirigenti nazisti, che pure avevano provato a coinvolgerlo¹⁷ e che si erano ispirati ai suoi disegni per l'illuminazione di alcune manifestazioni di massa¹⁸. Craig non apparve mai realmente interessato. Anche l'informazione, contenuta nell'importante monografia di Christopher Innes, secondo cui avrebbe fatto da emissario di Goebbels durante il viaggio a Mosca, sembra il frutto di un malinteso¹⁹.

¹⁶ *Ivi*, p. 119

¹⁷ Alla BnF sono conservate alcune bozze di una lettera risalente al 1938 in cui Craig declina l'invito del politico filonazista austriaco Alfred Fraunfeld che gli aveva proposto alcune collaborazioni con il Terzo Reich (BnF, AdS, coll. EGC-Mn-1164).

¹⁸ Sia Innes che Duvillier sostengono che l'architetto ufficiale del Reich, Albert Speer, si possa essere in qualche modo ispirato ai disegni di Craig per le architetture luminose delle adunate naziste. Cfr. Christopher Innes, *Des passions monumentales à l'âge de l'idéologie*, «L'Annuaire théâtral», n. 37, 2005; 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, revues engagées (1900-1939)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

¹⁹ Innes sostiene che, durante il viaggio a Mosca della primavera del 1935, Craig abbia portato a Erwin Piscator un messaggio da parte di Goebbels (cfr. Christopher Innes, *Edward Gordon Craig. A vision of theatre*, London and New York, Routledge, 1998, p. 137). L'autore, che non specifica la fonte da cui ha ottenuto questa informazione, è stato probabilmente tratto in inganno dalla biografia di Piscator scritta da Heinrich Goertz, che effettivamente dice: «Im Frühjahr 1935 besuchte ihn der englische Theaterreformer Edward Gordon Craig - im Auftrag von Propagandaminister Goebbels, der sich immer noch Hoffnung machte, Thomas Mann, Bertolt Brecht, Teo Otto und auch Piscator vor den faschistischen Karren spannen zu können», Heinrich Goertz, *Erwin Piscator in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt, 1974, p. 92. La questione è stata parzialmente chiarita da una personalità d'eccezione, ovvero Judith Malina, che nei suoi *Piscator notebook* lascia intendere come, in realtà, si sia trattato più probabilmente di una frase fuori luogo partorita dalla mente dello stesso Craig: «He [Piscator] considered Danmark, where the Brechts had gone, and even Germany, where to Piscator's horror, Gordon Craig told him he would be well-received by Goebbels», Judith Malina, *The Piscator Notebook*, London and New York, Routledge, 2012, p. 10. Piscator era a Mosca nel 1935 per girare il film *Der Aufstand der Fischer*, ed effettivamente incontrò Craig che ne parla rapidamente nei suoi diari di quei giorni, cfr. Gordon Craig, *Italy and Russia 1934-1935. Mussolini & Soviet*, manoscritto dattilografato, BnF, AdS, coll. EGC-Ms-A-39, p. 78.

Diverso fu il rapporto che egli stabilì col regime fascista. Pur non avendo mai aderito pubblicamente a un partito²⁰, ci sono pochi dubbi sul fatto che Craig – per un certo periodo della sua vita – abbia sostenuto con passione il nuovo regime antidemocratico che si era instaurato in quello che era ormai il suo paese d'adozione. Ciò ha destato un certo disagio anche negli studiosi più attenti che, in molti casi, hanno dedicato un'attenzione minore a questa fase della sua vita. In effetti, sono anni in cui Craig non elabora più teorie dirompenti come aveva fatto all'inizio del secolo, ma ciò non significa che i suoi scritti siano privi di interesse. Egli continua a scrivere moltissimo, pubblica articoli e libri, ha un'intensissima attività epistolare con un nutrito numero di interlocutori, ma soprattutto progetta ininterrottamente – e con dovizia di particolari – scuole, laboratori, libri, spettacoli, riviste che non riuscirà mai a realizzare. Questa imponente produzione sommersa non ci parla solo dell'artista e dei suoi piani utopici, ma ci offre anche uno sguardo peculiare sulle culture teatrali di quegli anni, sulle tensioni artistiche, politiche e personali che ne determinavano l'andamento. Craig, in altre parole, non è stato solo un grande maestro, è stato anche uno straordinario testimone, situato, partecipe, appassionato, che prende posizione e ne argomenta le motivazioni, spesso in maniera arguta, a volte in modo strampalato o ingenuo. I suoi scritti sono quantomai preziosi per studiare gli anni trascorsi tra le due guerre, il cui pesante condizionamento politico rischia di appiattirne la visione²¹.

²⁰ Il 6 novembre del 1924 Craig riceve un invito del partito British Fascists per una manifestazione che si sarebbe dovuta tenere a Londra tre giorni dopo (BnF, AdS, coll. EGC-Mn-407). Ad oggi, però, non ci sono documenti che ci dicono se Craig abbia partecipato alla manifestazione o se fosse stato in qualche modo affiliato a questa associazione. Di sicuro il figlio Edward (chiamato Teddy dal padre) rimase aggiornato sulle attività dei fascisti inglesi fino al 1933, come mostrato dai diari parigini di Craig: «5 september 1933. [...] He [Teddy] says that Mussolini has given orders to the Italian Fascists in London not to mix with the English section, and that M. doesn't think much of Moseley. We talked of Mussolini, of Hitler, and of the future now about to wake up», *Gordon Craig's Paris Diary 1932-1933*, cit., p. 129. Oswald Moseley aveva fondato nel 1932, il British Union of Fascists dentro cui era confluito anche il British Fascists.

²¹ Dal punto di vista metodologico il presente studio si pone in continuità con le riflessioni e i materiali elaborati dal gruppo di ricerca "L'Italia, la regia, il fascismo" della rivista «Teatro e Storia» che ha prodotto il Dossier *Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, pubblicato sul n. 38 (2017) della stessa rivista.

Domandarsi quali fattori spinsero Craig a un'attrazione così forte verso Mussolini e il fascismo significa soprattutto conquistare un punto di vista d'eccezione per esplorare l'articolata dialettica tra l'utopia del teatro del Novecento e i sistemi dittatoriali che si imposero tra le due guerre.

Il presente articolo intende quindi analizzare il rapporto tra Craig e il fascismo senza limitarsi alla logica binaria di adesione/opposizione, ma individuandone i nodi di contraddizione, cercando di descrivere l'evoluzione di un legame discontinuo che ha le sue premesse già nei primi anni fiorentini. In questo modo emergeranno le ragioni che hanno legato Craig alla personalità di Mussolini e che hanno dato origine a un articolato gioco di rispecchiamenti tra leadership politica e leadership artistica, tra capopopolo e profeta del teatro dell'avvenire.

Tali problemi sono stati parzialmente affrontati da Gianfranco Pedullà, che ha illustrato le spinte personali, prima che politiche, che avvicinarono il regista al dittatore italiano²², e da Patrick Le Bœuf, che ha evidenziato come la figura dell'«uomo della provvidenza» incarnata da Mussolini riuscì a mettere radici nel complesso retroterra spirituale di Craig²³.

²² «L'ideologia conservatrice e, per certi aspetti reazionaria, di Craig lo porta a simpatizzare apertamente con il regime mussoliniano, ma non parlerei di un fascismo consapevole ed organico, piuttosto rimanderei alla sua cultura di provenienza, una cultura pregiudizialmente antidemocratica e monarchica [...] che lo portava a vivere la sfera della politica come una questione di ordine, completamente separata dalla dimensione artistica della vita [...]. Le concezioni ideologiche di Craig sono guidate da un'idea semplificante della politica, frutto di una sorta di sociologia rudimentale per la quale le società vivono di una dialettica tra le masse e i loro *leaders*, la grande personalità. [...] Il *leader*, sia esso monarca, re o grande artista, affascina Craig. In fondo è l'idea del *superuomo* di Nietzsche che lo porta ad apprezzare personaggi come Mussolini», Gianfranco Pedullà, *Un incontro mancato: Gordon Craig e la riforma del teatro italiano*, in *Gordon Craig e l'Italia*, a cura di Gianni Isola, Gianfranco Pedullà, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Campi di Bisenzio, 27-29 gennaio 1989, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 168-169.

²³ «Mussolini est aux yeux de Craig cet homme choisi par les dieux pour que le peuple lui obéisse aveuglément», Patrick Le Bœuf, *Le Dieu caché de Craig: aspects spirituels de l'esthétique craigiennne*, pubblicato in spagnolo come *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, la versione francese qui consultata è pubblicata sulla piattaforma HAL, <hal-bnf.archives-ouvertes.fr/hal-00807489> (13/08/2022), p. 12.

Generalmente, però, il rapporto tra Craig e il fascismo viene ridotto alla cronaca della sua partecipazione al Convegno Volta e alle trattative per la messa in scena (mai avvenuta) della *Passione Secondo Matteo* di Bach. Marc Duvillier, che ha dedicato alcuni studi specifici a queste tematiche²⁴, nota come «le fascisme lui paraît susceptible d'apporter le contexte épique, une grande vision qui permettrait l'avènement de son *Théâtre de l'Avenir*»²⁵; Christopher Innes, nel suo corposo studio su Craig si è limitato a notare l'influenza della «personalità teatrale» di Mussolini²⁶, mentre Olga Taxidou, ha sostenuto che il dittatore italiano venne visto come l'unico uomo politico capace di capire e incentivarne i progetti²⁷.

Tutte queste osservazioni sono corrette, ma non esaustive.

Roma, 1934

Benché Pedullà parli di “simpatie” verso il regime fascista, si ha l'impressione che quella di Craig fosse stata una vera e propria infatuazione. Non si trattò di una convergenza ideologica, né tantomeno di un'adesione nel vero senso della parola: Craig precipitò in maniera quasi acritica nella ragnatela della mitopoiesi mussoliniana, animato dall'irrazionale certezza che tra la propria rivoluzione teatrale e quella politica di Mussolini potesse esistere un'intima complicità. Il dittatore italiano appariva affine alla sua sensibilità, era un «powerful and friendly man», una «strong and gentle creature» che era riuscito a riscattare una nazione in tremende difficoltà²⁸.

²⁴ Marc Duvillier, *Le versant obscur des conceptions de Gordon Craig*, «Revue d'histoire du théâtre», n. 248, octobre-décembre 2010. Duvillier affronta il problema anche nell'articolo *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig...*, cit. Nello stesso volume c'è anche il saggio di Hélène Lecossois, *The Mask: de l'art a-politique du théâtre?*, che aggiunge elementi di riflessione sul tema.

²⁵ Marc Duvillier, *Le versant obscur des conceptions de Gordon Craig*, cit., p. 448.

²⁶ Christopher Innes, *Edward Gordon Craig*, cit., p. 136.

²⁷ Olga Taxidou, *The Mask. A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998, p. 98.

²⁸ «I believed in him, for that was how I thought of him. Not as an Angel – not as a white lamb – but as a powerful friendly man... what greater is there than that? A strong and gentle creature, one who would smile and laugh away the tears of a nation

La dinamica dell'infatuazione è riconoscibile anche nella maniera in cui Craig ne racconta la fine, repentina e traumatica come un incantesimo che si interrompe. In un libro preparato – e mai pubblicato – nel 1937 (il cui titolo sarebbe stato *A Year*)²⁹, egli sostiene che il crollo della sua fiducia nel fascismo (e nella politica in generale) lo colse improvvisamente, mentre viaggiava in treno da Genova e Roma, il 6 ottobre 1934³⁰. In quel giorno il Re Alessandro I di Jugoslavia e il ministro degli esteri francese erano stati uccisi da un indipendentista macedone vicino alle posizioni filo-fasciste degli ustascia croati³¹. Nel racconto di Craig, quella giornata aveva segnato una frattura epocale, accompagnata da un'interminabile sequenza di sciagure: la morte di Giorgio V del Regno Unito (20 gennaio 1936), le dimissioni di Edoardo VIII, l'invasione dell'Etiopia da parte dell'Italia (ottobre 1935), la guerra civile spagnola (luglio 1936), le purghe staliniane, la disoccupazione dilagante³².

too long depressed by circumstances – one whose right arm would sustain them – raising them – drawing them to him – protecting all that was noble, free and lovely, in life, art, science, labour and thought», Gordon Craig, *Italy and Russia 1934-1935*, cit., appunti datati 29 aprile 1937, p. 62.

²⁹ Una descrizione dettagliata del progetto di libro *A Year* (che, dopo la Seconda guerra mondiale, sarebbe stato amputato della parte sul fascismo e sarebbe diventato un generico «Book on Russian Theatre») si trova in un quaderno preparatorio dal titolo *Russian T. Italian. Jewish. English*, BnF, AdS, coll. EGC-Ms-B-1379.

³⁰ «What has happened since October 6th, 1934? The assassination of King Alexander and M. Barthou. The death of King George V, and the accession of King Edward VIII. War against Ethiopia. Sanctions. The wholesale shooting of, or disgracing of, Russians by Russians. Civil war most brutally carried on in Spain. A world-wide display of English cunt and humbug... the forced abdication of King Edward VIII. The resignation of Mr. J. H. Thomas. Unemployment on a vast scale everywhere. Distressed areas where none need be so», Gordon Craig, *Italy and Russia 1934-1935*, cit., p. 56.

³¹ L'evento ottenne effettivamente una grande risonanza sull'opinione pubblica europea perché si tratta del primo omicidio della storia ripreso da una telecamera (le due vittime viaggiavano su una carrozza scoperta quando furono assaltate) e ritrasmesso dai cinegiornali. La questione era rilevante anche dal punto di vista politico: Alessandro I aveva delle posizioni anti-tedesche e questo fece pensare che dietro l'attentato vi fosse un piano più ampio per destabilizzare il fragile equilibrio del vecchio continente, esattamente com'era avvenuto con lo scoppio della Prima guerra mondiale.

³² C'è anche spazio per un fatto minore, ovvero le dimissioni del segretario di stato britannico per le colonie, il laburista J.H. Thomas, a causa di illecite speculazioni finanziarie (maggio 1936).

Secondo Craig anche l'atteggiamento di Mussolini era cambiato repentinamente, abbandonandosi a una caotica ambiguità che poco aveva a che fare con la solerzia che ne aveva caratterizzato i primi anni di governo. Utilizza come esempio il modo con cui Sergio Tofano, sotto lo pseudonimo di Sto, lo aveva disegnato nel 1923, vincendo il premio di caricature del «Guerin Meschino». Il volto di Mussolini era stato sintetizzato in una linea curva – che ne delineava la grande fronte – da cui sporgevano due occhi che osservavano con aria accigliata. Craig commenta: «Now the line has changed [...]. A portrait of Mussolini, 1937, can only be made by an artist who cross-hatches carefully»³³ alludendo alla tecnica del “tratteggio incrociato” che viene utilizzata dai disegnatori per creare i chiaroscuri.

I diari di Craig – come forse quelli di tutti – raramente dicono il falso, ma altrettanto raramente descrivono esattamente gli eventi così come sono accaduti³⁴. Il sospetto, in questo caso, è che l'inglese stia retrodatando di qualche settimana il crollo reale delle sue speranze sul regime fascista che avvenne, più probabilmente, il 20 novembre 1934³⁵, data dell'udienza privata che Craig riuscì ad ottenere con Mussolini³⁶.

³³ Gordon Craig, *Italy and Russia 1934-1935*, cit., p. 60.

³⁴ Soprattutto quando, come in questo caso, il diario è redatto in modo tale da essere pubblicato sotto forma di libro.

³⁵ Un importante indizio di quanto Craig fosse ancora interessato a collaborare con le istituzioni fasciste, anche dopo il 6 ottobre del 1934, si può rintracciare in uno scambio epistolare risalente al 13 novembre dello stesso anno con il Comitato Nazionale Fascista Scenotecnici. Craig venne invitato a partecipare a una mostra di scenografia che sarebbe stata inaugurata pochi giorni dopo. L'inglese rifiutò a causa del poco preavviso con cui era stato contattato, ma si mostrò evidentemente interessato al progetto: «Would it be possible to allow me to know all about your intentions and your aims – spiritual, material, technical and the rest? As you know, I am not a little interested in the Theatre, but passionately interested – and therefore I very much want to know about your plans», Gordon Craig, lettera a Giorgio Calandra. Comitato nazionale fascista scenotecnici, 13 novembre 1934, BnF, AdS, coll. EGC-Mn-667.

³⁶ L'incontro si tenne poche settimane dopo il Convegno Volta. Craig venne infatti invitato al convegno per rappresentare la Gran Bretagna. Lui rifiutò di rappresentare un intero paese ma accettò di essere presente al convegno, ad una 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 commissioni 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. La descrizione più completa

Ciò avvenne grazie alla mediazione del filosofo Francesco Orestano, membro dell'Accademia d'Italia³⁷.

L'incontro con Mussolini

Il 20 novembre 1934 Craig si presentò a Palazzo Venezia con in mano un invito firmato dall'allora sottosegretario alla presidenza del Consiglio, Galeazzo Ciano. L'orario stabilito era le 18:30 ma Craig sarebbe stato effettivamente ricevuto un'ora e venti più tardi. Tale ritardo verrà ricordato negli anni come la più grave mancanza di rispetto nei suoi confronti³⁸. Non si era trattato solo di uno spiacevole contrattempo, ma di una carenza di «buone maniere» che aveva lasciato trasparire una sostanziale indifferenza verso l'ospite. Forse per tale ragione, il racconto di Craig indugia sui piccoli dettagli di quella attesa così poco gradita. I suppellettili delle stanze, la persona conosciuta nell'anticamera (un «German philosopher» con l'aspetto angosciato e senza molta voglia di parlare)³⁹; la curiosità nell'ascoltare il diverso modo

dell'incontro tra Craig con Mussolini si trova nel Fondo Craig della BnF, all'interno di alcune bozze per una lettera di Craig a uno degli organizzatori del Convegno Volta, Francesco Orestano, membro dell'Accademia d'Italia. Tali documenti si trovano tra i materiali epistolari non ancora catalogati, conservati con il nome di *Mussolini (entretien avec), 20-XI-34*. All'interno si trovano due cartelle; i fogli dentro ogni cartella sono numerati. Ho descritto questo incontro, concentrandomi però sui riferimenti all'attore Giovanni Grasso, anche nell'articolo *Edward Gordon Craig spettatore di Giovanni Grasso. Esperienza e visione*, «Teatro e Storia», n. 39, 2018, pp. 112-120.

³⁷ Orestano fu anche estimatore e collaboratore dei futuristi e di Marinetti. Quest'ultimo potrebbe essere stato colui che lo mise in contatto con Craig.

³⁸ «Only in one way has Mussolini disappointed me, and that is in his lack of courtesy and good manners. [...] One hour and twenty minutes kept waiting. No "so sorry to have kept you waiting", and nothing friendly, which bespeaks good manners», Gordon Craig, *Italy and Russia 1934-1935*, cit., p. 60. Cinque anni dopo, il 4 marzo 1939 Craig ritaglia un trafiletto del giornale «Paris-Soir» in cui si descrive la maniacale puntualità del neoeletto Papa Pio XII. Craig sottolinea la frase «Sans doute n'y a-t-il à Rome qu'un seul homme exact; mais cet homme aujourd'hui est le pape» e aggiunge un commento: «The Pope is punctual. Compare Mussolini», Gordon Craig, *Mussolini*, cit.

³⁹ «I am with a sort of prisoner-looking creature with solemn distress on his face & seated in a chair which creaks», Gordon Craig, *Mussolini*, cit., p. 1.

di scricchiolare delle varie sedie della sala⁴⁰. Ma anche l'eccitazione per l'imminente incontro con «this great person for an act which shall bring every blessing on the Theatre for which I have lived»⁴¹.

Quando giunse il suo turno, venne condotto in una grande stanza. Mussolini lo attendeva in fondo, dietro una scrivania. Craig, un po' impacciato, fece immediatamente il saluto romano: «the door closes behind me & I raise my right arm at the full high salute»⁴². Si trovava finalmente di fronte al «great man of Europe».

La prima impressione di Craig non aveva nulla a che vedere con la grandiosità che si attendeva. Il capo del governo italiano apparve uno «strangely tired man. Not tired out, but dog tired, as we say»⁴³. Lo scarto tra l'immagine dinamica e granitica veicolata dalla propaganda e la figura di Mussolini nella vita reale, lo turbò fino quasi a metterlo a disagio⁴⁴. Mussolini sembrava più basso, più piccolo, ma soprattutto più fiacco di come lo immaginava⁴⁵.

Il regista provò subito a ringraziarlo per l'organizzazione del Convegno Volta ma venne immediatamente interrotto: «I have read your

⁴⁰ «I examine the chairs, I sit in 3 different chairs, all of which have their own special creak», *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ivi*, p. 2.

⁴⁴ La sorpresa nel percepire Mussolini come un uomo stanco e affaticato è frequente anche nelle descrizioni di altre personalità giunte a Palazzo Venezia. Sumner Welles, Sottosegretario di Stato del governo Roosevelt che incontrò Mussolini 1937, fa una descrizione in fin dei conti simile a quella di Craig: «My first impression was one of profound astonishment at Mussolini's appearance. In the countless times I had seen him in photographs and in motion pictures and in the many descriptions I had read of him I had always gained the impression of an active, quick moving, exceedingly animated personality. The man I saw before me seemed fifteen years older than his actual age of fifty-six. He was ponderous and static rather than vital. He moved with an elephantine motion; every stop appeared an effort. He was heavy for his height, and his face in repose fell in rolls of flesh», Sumner Welles, *The Time for Decision*, London, Hamish Hamilton, 1944, p. 70.

⁴⁵ «He spoke in a good English but was not at ease – he stood – he is rather small – anyhow not as large as I hoped. [...] I expected Mussolini to tower above all else. I had read books about him – seen hundreds of pictures – some even better than the others – I had followed his career with some care. I was not put at my ease by him – thought I was at my ease – & puzzled by his lack of ease», Gordon Craig, *Mussolini*, cit., p. 2.

speech», disse Mussolini riferendosi all'allarme lanciato dall'inglese durante il Convegno sulla scarsissima attenzione che il regime prestava agli attori dialettali, e aggiunse: «What can be done with them?»⁴⁶. Tale domanda disorientò le attese di Craig:

I was there to tell Mussolini just what can be done with these remarkable men, when he shrugged his shoulders again & one doesn't bore a dead-tired man of state with petty details about even the greatest of actors or the biggest plans for even an Italian Theatre⁴⁷.

Ogni risposta sembrava cadere nel vuoto. La conversazione scivolò rapidamente verso un monologo di Craig, che provava a spiegare a Mussolini l'importanza degli attori dialettali mentre questi, in silenzio, sfogliava i libri che l'inglese gli aveva portato in omaggio. L'indifferenza del dittatore diventò snervante. Quando poi Craig mostrò la dedica agli attori italiani di *Towards a New Theatre*, Mussolini rispose: «Do you really think so?»⁴⁸. La distanza tra i due iniziò ad apparire incolmabile. Commenta Craig amareggiato: «I get the impression that he hasn't the faintest notion who this white-haired Englishman is»⁴⁹.

Poi, sempre osservando *Towards a New Theatre* Mussolini aggiunse: «You are a theatre architect?»⁵⁰. Craig rispose: «No – I am a revolutionary – I have made a little revolution in the Theatre – in Germany – in Russia»⁵¹.

Nemmeno questa risposta riuscì a risvegliare un moto di empatia. L'inglese venne dunque freddamente congedato: «Then he rises & putting away childish thoughts, puts out his hand & says “Good bye”, like a foreigner. No smile»⁵².

In quel momento Craig realizzò quanto distanti fossero i piani della politica da quelli del teatro, e che quell'incontro – che ai suoi occhi avrebbe potuto cambiare le sorti del teatro europeo – era solamente l'ennesima formalità a cui Mussolini si sottopose per chissà quale tor-

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ivi*, p. 3.

⁴⁹ *Ivi*, p. 4.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

naconto politico o su richiesta di chissà quale burocrate del regime. «He felt like a member of an audience who had been round to the back of the stage for the first time and discovered that the “Fairy Palace” was only canvas and battens»⁵³, provò a sintetizzare con un’efficace immagine il figlio.

Il nazionalismo come errore

La delusione fu tale che Craig ripensò in maniera quasi paranoica alle poche frasi scambiate con Mussolini, come a cercare un problema primario, essenziale, irrisolvibile, tale da determinare uno stato di incomunicabilità tra i due. Lo trovò, definendolo «an error of judgment» ovvero «nationalize an essentially international thing»⁵⁴.

Negli scritti di preparazione per *A Year*, redatti tra il 1935 e il 1937, il nazionalismo, che sacrifica le culture regionali sull’altare di una monolitica identità nazionale, è considerato l’errore peggiore di Mussolini perché entra inevitabilmente in collisione con le logiche del teatro: «In theatre matters, if you kill the genius of the region, you destroy the nation [...]. My conviction is that the only true acting is that of the dialect actors. And what is needed in Italy is true acting»⁵⁵. Quello che, appena due anni prima, era stato considerato come il sistema politico ideale per gli artisti del futuro, adesso abbandonava nelle mani dei burocrati i posti che sarebbero spettati agli artisti: «FASCISM is Italy’s recent attempt to substitute organizers in place of artists – in the very places of the artists, too. [...] For what reason? To unite Italy – so it was told me»⁵⁶. Craig non può tollerare che Mussolini accetti questo immiserimento delle scene a favore della recitazione in lingua: «It is absurd to suppose that he prefers the Ruggieris, the Marta Abbas, and all those actors who speak in Italian and not in dialect». Nota, a tal proposito, come i vari «Musco, de Filippo or Petrolini» non siano capaci di offrire un «polite show» perché il loro teatro «is not respectable, not

⁵³ Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 337.

⁵⁴ Gordon Craig, *Italy and Russia 1934-1935*, cit., p. 37.

⁵⁵ *Ivi*, p. 36.

⁵⁶ *Ibidem*.

patriotic... it's only delightful»⁵⁷. Mussolini, precedentemente salutato anche da Craig come colui capace di mettere ordine in un paese piombato nel caos, adesso ha creato un sistema che, in preda all'«ossessione organizzatrice»⁵⁸, rischia di soffocare la secolare genialità degli artisti italiani:

ORGANIZATION has doubtless reduced many a creative people from a *state of splendid capacity to mere mechanical efficiency*. The Italians, *are in the danger zone*. [...] That priceless inheritance of genial improvisation in all things (Theatre included) possessed by the Italians, has recently been thrown on the dust-heap as worthless to the nation – *this was one of Mussolini's errors*⁵⁹.

Craig, che dell'organizzazione e della precisione nell'arte aveva fatto una bandiera, precisa però: «It is not organization which does this, it is the excess of organization. A measure of it is needed»⁶⁰.

Ma c'è un'altra conseguenza del nazionalismo che risulta ancora più infida e intollerabile, quella di mettere gli artisti gli uni contro gli altri:

THESE words “For” and “Against,” used nationalistically, are stupid: and the grouping of all the artists and arts in a nation against another nation, is stupider.

I continually come across this “For” and “Against” in books, placards, pamphlets and newspapers.

If I reply that, being an artist, I find it rather difficult to force myself to feel pugnacious or indignant towards a whole nation, and that the most I can do is to feel pugnacious towards the fellow who acts in an unfriendly way to me personally...⁶¹.

È un tema su cui Craig torna spesso. Leggendo *The Life of Benito Mussolini* di Margherita Sarfatti, annota: «This notion – fatherlands in the plural ‘Italy’ – ‘France’ – ‘England’ – I cannot follow. The only one

⁵⁷ *Ivi*, p. 38.

⁵⁸ È un'espressione utilizzata da Claudio Meldolesi e riferita proprio agli anni Trenta, cfr. *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 37.

⁵⁹ Gordon Craig, *Italy and Russia 1934-1935*, cit., p. 29.

⁶⁰ *Ivi*, p. 31.

⁶¹ *Ivi*, p. 68, annotazione del 23 luglio 1937.

I can follow is that which runs like a single thrill through the whole Earth – a world fatherland no quarrels = no damned egoism»⁶²; mentre in un appunto del 1936 Craig espone, in maniera un po' fantasiosa, un progetto politico secondo cui lo Stato avrebbe dovuto fornire un'abitazione e una corretta alimentazione per ogni cittadino⁶³, e poi chiosa:

Difficult, you said. Enormously difficult; but not a scrap more difficult than planning out the myriad details of a small war. Suppose a world war – then a hundred times more difficult – and so utterly ridiculous and useless to everyone – and unpleasant – contra happiness of humanity⁶⁴.

La contrarietà a ogni tipo di conflitto tra popoli o tra nazioni è una delle poche – se non addirittura l'unica – posizione politica che accompagna Craig senza subire variazioni, dalla Prima alla Seconda guerra mondiale⁶⁵. Paradossalmente, però, proprio l'antimilitarismo di Craig potrebbe aver alimentato l'ammirazione per Mussolini, in quanto la politica estera del fascismo si era distinta, fino ai primi anni Trenta, per un atteggiamento cauto che aveva dato all'Italia il ruolo di mediatrice tra le grandi potenze e stabilizzatrice dell'equilibrio europeo⁶⁶.

Alcune posizioni di Craig, apparentemente paradossali, devono infatti essere lette anche in relazione ai traumi prodotti dalla Prima guerra mondiale e ai radicali mutamenti sociali di quel periodo. All'inizio degli anni Dieci, l'irrobustimento dei partiti di massa aveva cambiato i connotati di un dibattito politico che non poteva più essere prerogativa

⁶² Il libro di Sarfatti (*The life of Benito Mussolini*, London, Butterworth, 1925), è catalogato nel Fondo Craig della BnF, AdS, coll. 8-EGC-1426. L'incontro tra Sarfatti e Craig avvenne a Genova il 7 settembre 1934, il giorno stesso Sarfatti invia a Craig una lettera entusiasta dove lo ringrazia dell'incontro. La lettera è conservata alla BnF ma non è ancora stata catalogata.

⁶³ Craig parla di un sistema di "hotel" in cui ogni cittadino dovrebbe aver diritto a una stanza e una mensa comune finanziata completamente dallo Stato.

⁶⁴ Gordon Craig, *Italy and Russia 1934-1935*, cit., p. 49.

⁶⁵ Nel 1915, commentando il terremoto di Avezzano, Craig scrive con amarezza: «A few days ago the terrible earthquake at Avezzano near Rome. Help is being sent to save life... at the same time help, to kill is being sent in the other direction», Gordon Craig, *Daybook 3. 1911-19*, archivio privato di Edward Craig, citato in Edward Craig, *Gordon Craig. The story of his life*, cit., p. 297.

⁶⁶ Si tratta della celebre «politica del peso determinante» ideata dall'allora Ministro degli Esteri Dino Grandi e che puntava a dare all'Italia il ruolo di ago della bilancia tra le varie potenze europee.

di una ristretta élite. Ciò aveva portato un numero sempre maggiore di persone a interessarsi alla vita politica, informandosi sui periodici che, di conseguenza, moltiplicavano le tirature. Si era formata, progressivamente, una moderna forma di “opinione pubblica”, alimentata anche dagli interventi editoriali degli intellettuali. Lo scoppio della guerra, con i grandi dibattiti che l’avevano preceduta, aveva accelerato in maniera vertiginosa questa tendenza. Craig, che fino a quel momento aveva guardato con disprezzo ogni forma di coinvolgimento politico, veniva così messo alla prova da un contesto inedito.

È dunque utile, in questa prospettiva, fare un passo indietro per analizzare il modo con cui Craig ha affrontato quegli anni che, in gran parte, coincidono con il suo periodo fiorentino.

Firenze, 1913

Nell’agosto del 1913, l’Unione Sindacale Italiana, formazione di stampo anarco-rivoluzionario fondata l’anno precedente, diede il via a un’ondata di scioperi nelle più importanti città dell’Italia settentrionale. I manifestanti irrupero anche nell’Arena Goldoni per convincere gli allievi della scuola a unirsi a loro⁶⁷. Craig, dopo un momento di

⁶⁷ Conosciamo questo evento grazie al diario di Dorothy Nevile Lees, stretta collaboratrice di Craig: «I found an angry mob, all around the doors into the Arena, and as I tried to enter, I found hall and passage too also. I did not understand it, but by saying politely, “permesso! permesso!” they let me squire a way through. When I went up the little stair-way and came out on the stage I found an extraordinary sight. The open space in the middle of the Arena was also full of a sort of people, man and woman, clamoring and gesticulating. E.G.C. stood, alone on the stage, in front of them. [...] I asked, very politely, if they would tell me what it was they had come for, as the Signore understood little Italian; and they explained that the working categories of Italy had proclaimed a general strike. [...] I explained to E.G.C., and asked him to consent to let the man go, as otherwise the mob might break up the place. When he understood, he agreed, though reluctantly, and I explained to the people that the Signore, being English, had not known anything about all these things, but now he was quite ready for his employees to join the other. I told the workmen, who were obviously frightened – scared that might happen to them if they kept on working – that the Signore gave them full permission to take a day off; and they put on their jackets and went off, and all the mob also, not quite polite and satisfied. In fact the ring-leader and not a few of the others insisted to shaking hands with E.G.C. and me, to show it was all “senza remore”», Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gor-*

spaesamento, acconsentì e lasciò che si unissero allo sciopero. Non rimase, però, ad aspettare che la situazione tornasse alla normalità, ma decise di recarsi nelle zone degli scontri tra manifestanti e forze dell'ordine per osservare questi eventi da vicino, «attratto dal senso di avventura»⁶⁸.

Questo episodio ci illustra come Craig, in realtà, fosse affascinato da alcuni aspetti della vita politica. La considerava, però, un'avventura individuale, priva di un orizzonte collettivo. Egli rifiutava ogni impegno politico, ma non era insensibile alle personalità politiche. Si appassionava alle biografie di Napoleone, Garibaldi, Giulio Cesare e le citava spesso.

Giunto a Firenze era andato subito a rendere visita a colui che, più di ogni altro, incarnava questo senso di avventura: Gabriele D'Annunzio. Nietzscheano, esteta, simbolista, uomo d'azione, poeta capace di soppiantare i vecchi burocrati della politica alla testa di un popolo: i punti di complicità che l'abruzzese aveva con Craig potevano essere numerosi. Senza contare che entrambi avevano avuto, a distanza di pochi anni (seppur con intensità differente), delle importanti collaborazioni con Eleonora Duse.

Craig si era presentato alla villa La Capponcina, residenza di D'Annunzio, nei primissimi mesi del 1907, offrendo in omaggio due

don Craig and The Mask in Florence (1961), Fondo Dorothy Nevile Lees, Cartella DNL II.5.2, Firenze, Biblioteca Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, pp. 60-61. Evidentemente questo sciopero non fu un evento isolato dato che Alessandro Sardelli cita una lettera di licenziamento per uno sciopero avvenuto l'anno dopo, nell'estate del 1914, cfr. *Craig a Firenze. Tracce di una presenza*, in *Gordon Craig in Italia*, cit., pp. 101-102.

⁶⁸ «The city was in a strange state; soothing and menacing, yet practically deserted. In the afternoon E.G.C. wanted to go in the San Frediano part, (at that time a poor working quarter, where things would be at their worst), and see what was going on; so I went with him. It was probably foolish, for the police warned us that behind all the shut persianas there would be people with guns and pistols; but he seemed attracted by the sense of adventure, and wanted to see how is all looked; and he wanted me to go along; ... and also it was a kind of prevention to have a young woman along; and, if there were any talking to be done, I could do it. All the streets looked grim and menacing. Persianas closed; hardly anyone around; only a few police patrols going their round. One heard shout here and there, and sometimes men running, and slipping into houses; but we got into no trouble, and E.G.C. was satisfied to have gone where he wanted to go and seen what he wanted to see», Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence*, cit., p. 63.

copie di *The Art of the Theatre*, in inglese e tedesco⁶⁹. Sembra che l'incontro sia stato promettente anzi, secondo Achille Ricciardi, ci sono stati anche dei tentativi di collaborazione artistica, o meglio «delle interessanti esperienze per creare una atmosfera luminosa»⁷⁰. Il connubio, però, era durato ben poco, interrotto inaspettatamente proprio da D'Annunzio⁷¹. Il poeta avrebbe fatto tesoro di questa frequentazione: alcune idee di Craig vennero acquisite e fatte proprie, in maniera sia implicita che esplicita⁷². Il regista, invece, aveva reagito in maniera rabbiosa, pubblicando una lettera aperta dove, oltre ad attaccarlo frontalmente, ne scimmiettava lo stile enfatico e pomposo:

With those beautiful dogs surrounding you, the silent lovers of you and your poetry, what is it that restlessly urges you to woo the Theatre? *The Theatre* will assuredly kill you. [...] For though you spoke to it of Action, although you now and then walked with it along the shores of that greater sea which is called Movement, you had no more than dreams of such to give her, ... poems of the thing and not the thing itself, for the very breath of your body is but the sound of life, words,

⁶⁹ Siamo a conoscenza di questo incontro perché il compositore Ildebrando Pizzetti racconta che proprio D'Annunzio lo aveva informato della visita di Craig nel 1907, cfr. Guy Tosi, *Aux sources du «Martyre de S. Sébastien», «Bérénice»*, a. XII, 28-29, dicembre 1989-luglio 1990, p. 300. A conferma di ciò, Lorenzo Mango ha notato che nella biblioteca del Vittoriale sono presenti le due copie di *The Art of the Theatre*, cfr. Lorenzo Mango, *I manoscritti di "The Art of the Theatre" di Edward Gordon Craig*, «Acting Archives Essays (Acting Archives Review Supplement)», n. 7, April 2011, p. 2.

⁷⁰ Achille Ricciardi, *Il teatro del colore. Estetica del dopo-guerra*, Milano, Facchi, 1919, p. 24.

⁷¹ «D'Annunzio non volle dare seguito al rapporto di collaborazione con Craig. Ciò probabilmente perché per il Vate lo spazio scenico doveva essere in rapporto con lo spazio metrico della poesia; il che lo portava a temere le sintonie con la maggiore competenza tecnica (e non soltanto tecnica) di Craig», Giovanni Isgrò, *D'Annunzio inscenatore e i padri fondatori della rivoluzione del teatro europeo del '900*, «Rassegna dannunziana», a. XXXII, n. 65-66, 2016, p. LXXXII.

⁷² In un'intervista del 1914, ad esempio, D'Annunzio dichiarava: «L'arte del teatro ha bisogno di essere vendicata. Come ben dice il precursore Gordon Craig. Il primo passo verso il nuovo teatro non deve essere se non un passo verso una condizione di libertà», articolo non firmato, *A colloquio con D'Annunzio*, «Corriere della sera», 28 febbraio 1914, p. 3. Giovanni Isgrò ha messo molto ben in evidenza come alcuni testi di D'Annunzio sul teatro e sul cinema di quegli anni riprendano da vicino molte idee forti della teoresi craighiana dell'epoca, cfr. Giovanni Isgrò, *La vocazione filmica di Gabriele D'Annunzio*, «Il castello di Elsinore», n. 61, 2010.

words, words, and these are but a symbol of the Symbol of Life itself, ... and that Symbol is Movement. [...] But if it is words and words only that you exhale, then Poet, what are you doing, what are you doing? Other Poets before you have sung while the flames of the Theatre scorched up with their wings, but they have not redeemed the Art⁷³.

Erano, per Craig, gli anni delle polemiche accese, degli attacchi a testa bassa contro gli scrittori. Ma le poche informazioni a nostra disposizione non ci permettono di capire pienamente le ragioni di questa burrascosa fine. Certamente si trattava di due personalità ingombranti, incapaci di venire a patti. Eppure dalla lettera emerge anche un altro elemento, che si sarebbe conservato negli anni e che sarebbe affiorato anche nel rapporto con Mussolini: per Craig il piano ideologico, filosofico o, addirittura, estetico, assumeva valore solo se subordinato a quello più prettamente teatrale. Qui D'Annunzio si trovava agli antipodi, relegato nella schiera di coloro che volevano rinnovare il teatro a partire dalla scrittura: «words, words, words». La rottura con Craig non si sarebbe più rimarginata⁷⁴.

Nonostante avesse interrotto bruscamente i rapporti con entrambi, la rete di contatti fiorentini di Craig proveniva quasi esclusivamente dalla cerchia di Duse e D'Annunzio, ed era costituita da personalità necessariamente anglofone, spesso cosmopolite, che si interessavano di letteratura, teatro e anche di politica. Carlo Placci, Giovanni Papini, Adolfo Orvieto, erano stati degli interlocutori importanti, ma un ruolo considerevole era occupato da Enrico Corradini.

Scrittore, drammaturgo (aveva scritto per Duse la pièce *Maria Salvestri*, messa in scena con scarso successo nel dicembre del 1906),

⁷³ Gordon Craig, *A letter to Gabriele D'Annunzio*, 31 July 1907, BnF, AdS, EGC-Ms-B 859. La lettera venne pubblicata in una circolare interna di autori ed editori gestita da tale F. M. Holly la cui sede si trovava a New York. È dunque possibile che D'Annunzio non ne venne nemmeno a conoscenza.

⁷⁴ Craig lo criticò a più riprese anche su «The Mask», dove una rappresentazione de *La Nave* venne descritta come: «characteristic of the nineteenth century, but not belonging to the twentieth century» J.S. (pseud. di Gordon Craig), *Florence*, «The Mask», v. I, n. 4, May 1908, p. 87. Pedullà ci informa inoltre che nel 1913, un progetto di messa in scena di Craig a Boston non andò a buon fine anche perché i produttori statunitensi chiesero all'inglese di mettere in scena proprio un testo di D'Annunzio, cfr. Gianfranco Pedullà, *Gordon Craig nel teatro europeo del Novecento*, «Biblioteca Teatrale», n. 125-126, 2018, p. 89.

Corradini era stato anche direttore de «Il Marzocco» e aveva fondato con Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini la rivista «Il Regno». A partire dal lavoro su *Rosmersholm* Corradini era diventato un grande ammiratore di Craig e aveva fatto da tramite con alcuni quotidiani (tra cui «Il Giornale d'Italia» e il «Corriere della Sera») per far tradurre e pubblicare i suoi saggi. È stato uno dei primissimi intellettuali italiani ad analizzare con attenzione i lavori dell'inglese:

Guardate le scene della *Maschera d'amore*, di *Amleto*, di *Macbeth*, di *Electra*, di *Rosmersholm*. Voi intanto avvertite subito questo: che è difficile descriverle. Voi sentite che più le descrivete esattamente, e più perdono. E descrivendo esattamente, non descrivete nulla. Descrivete la loro armatura di tela e di legno, il loro scheletro, ma non quella specie di fantasma vivente che chiudono in sé. [...] Gordon Craig sta in un luogo dove l'arte del disegno tende a trasformarsi nella poesia e questa nella musica⁷⁵.

Nei primi anni a Firenze, il giovane inglese si era legato molto a Corradini e, dagli scambi epistolari, si può intuire come questa ammirazione fosse, in realtà, reciproca. Una lettera del 18 novembre 1907 ci rivela un Craig sorprendentemente lusinghiero:

I hope you will come up and see me again soon when I will show you some scenes set on the little stage which you were only able to see for a moment, if that will interest you. I hope I learned much from my conversation of the other day. I cannot tell you how conscious I am of the fact that I have all to learn⁷⁶.

Il rapporto con Corradini proseguì a lungo, anche dopo che quest'ultimo entrò in politica fondando, nel 1910, l'Associazione Nazionale Italiana e poi schierandosi apertamente a favore dell'intervento italiano in guerra.

⁷⁵ Enrico Corradini, *E. Gordon Craig*, «Vita d'arte. Rivista mensile illustrata d'arte antica e moderna», v. I, fascicolo 3, marzo 1908, p. 185.

⁷⁶ Gordon Craig, lettera a Enrico Corradini del 18 novembre 1907, conservata nel Fondo Craig della BnF. La lettera si trova all'interno delle 15 scatole, non catalogate, che conservano le corrispondenze legate alla realizzazione della rivista «The Mask». La scatola in questione è la numero "zero", perché comprende gli scambi epistolari precedenti al primo volume della rivista. La cartella che contiene le lettere è contrassegnata dalla dicitura *Edward Gordon Craig. Correspondance 1907. A-S*.

Ma c'era anche un altro giovane uomo d'azione che era stato, negli stessi anni, profondamente influenzato da Corradini, si tratta di Benito Mussolini:

Corradini, che fu mio amico dal 1915 fino alla morte, era l'ideologo, il critico, alle cui parole io maggiormente offrivò attenzione [...]. Il fascino che questo scrittore solitario ha esercitato su di me è della medesima natura di quello con cui Alfredo Oriani ha influito sulla mia preparazione all'oratoria politica⁷⁷.

In occasione delle elezioni del 1921 Corradini fece confluire la sua Associazione Nazionalista nel Partito Nazionale Fascista di cui avrebbe in seguito scalato le gerarchie, diventando membro del Gran Consiglio del Fascismo. Fu lui a suggerire a Mussolini la riscoperta del mito di Roma antica come modello estetico e culturale dell'Italia fascista⁷⁸. Questo non gli impedì di mantenere i rapporti con Craig che, nel 1924, ne pubblica su «The Mask» una lettera sullo stato del teatro italiano, indirizzata proprio a Mussolini⁷⁹.

Si può quindi ipotizzare che, negli anni precedenti al primo conflitto, Corradini sia stato – se non un ponte – una matrice intellettuale comune tra Mussolini e Craig. E probabilmente fu anche colui che ha tenuto quest'ultimo al corrente sulle prime imprese di un agitatore romagnolo, abbeverato alle letture di Nietzsche, che riusciva a farsi largo nel vecchio mondo politico grazie a una rivista da lui fondata e diretta. Iniziava così a prender forma un tremendo gioco di simmetrie.

Con l'approssimarsi del conflitto, però, Craig assunse una posizione non solo estranea, ma addirittura opposta a quella di gran parte degli intellettuali con cui veniva a contatto. Progressivamente, infatti, il campo largo dell'interventismo aveva riunito una buona parte delle istanze antigiolittiane dell'epoca e la guerra appariva come l'unico modo per dare protagonismo politico alle nuove forze politiche e cul-

⁷⁷ Yvon De Begnac, *Taccuini mussoliniani*, a cura di Francesco Perfetti, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 243 e 244, citate da Paola Salvatori, *La Roma di Mussolini dal socialismo al fascismo*, «Studi Storici», a. 47, n. 3, luglio-settembre 2006, p. 769.

⁷⁸ Cfr. Paola Salvatori, *Mussolini e la storia. Dal socialismo al fascismo (1900-1922)*, Roma, Viella, 2016, in particolare il capitolo *E apparve Roma. Enrico Corradini e la sacralità del passato*.

⁷⁹ Articolo non firmato, *On an Italian Theatre*, «The Mask», v. X, n. 1, January 1924, p. 46.

turali. In questo panorama Craig rigettava ogni tipo di allineamento, ostentava la sua anomalia e definiva se stesso come «anarchico»⁸⁰. Si presentava come un rivoluzionario che si opponeva alle rivolte, caldeggiando l'idea di rivoluzione imperniata sull'obbedienza e la lealtà a un leader: «I'm bit of a Revolutionary myself. Not to be in the fashion, I revolt against Revolt. I believe I want Order, and Obedience to be as natural as chaos and disloyalty»⁸¹.

Con l'inizio della guerra, bisognava fare i conti con le conseguenze materiali dell'interventismo. I finanziamenti della scuola si interruppero dopo appena nove mesi dalla sua apertura. Gli allievi, che erano giunti da diverse parti d'Europa, furono costretti a lasciare Firenze per recarsi al fronte, con il rischio concreto di trovarsi, dopo qualche settimana, armati l'uno contro l'altro. Quattro di loro avrebbero perso la vita⁸².

La reazione di Craig a questi profondi stravolgimenti fu particolarmente simbolica. Il palcoscenico dell'Arena Goldoni, che fino a poche settimane prima era stato la cornice dentro cui si muoveva un ensemble cosmopolita di futuri “artisti del teatro”, era rimasto desolatamente vuoto: Craig decise di trasferirsi lì, abbandonando la casa dove abitava e costruendo sul palco una capanna di legno⁸³. Mai come in questo

⁸⁰ «On the last evening the Director invited us to supper and the sight would have encouraged even a socialist, although up to the time of going to print the Director has not declared for that specialism, being content with being a downright anarchist», John Balance (pseud. Gordon Craig), *The Gordon Craig School*, «The Mask», v. VI, n. 2, October 1913, p. 176.

⁸¹ Gordon Craig, *On futurismo and the theatre. Some notes*, v. VI, n. 3, January 1914, p. 198.

⁸² Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig*, cit., p. 67.

⁸³ «In July 1914 [...] the School broke up for the summer vacation, and the first day of August war was declared: a bomb shell thrown into the midst of all projects and plans, disrupting all. E.G.C. was in Florence, and stayed on. He had previously had a small wooden two-story house, ...wooden frass-work, and sliding panels filled in with opaque paper... erected on the stage; and he begun to use that for sleeping, and had his midday meal there at the Arena, prepared for him by Virginia, an old seamstress who had been employed for the School. This he did partly from choice, and partly for economy», *ivi*, pp. 64-65. Una foto di Craig che si affaccia dalla capanna è stata pubblicata anche da Alessandro Sardelli, nel suo articolo *Sull'Arena Goldoni in Oltrarno dove EGC creava l'Arte del Teatro*, «Biblioteca Teatrale», n. 125-126, numero monografico *Per Edward Gordon Craig. Nel cinquantenario dalla morte (1966-2016)* a cura di Renzo Guardenti, 2018, p. 233.

momento il contatto fisico con la scena era un modo per proteggersi dalla sconcertante realtà.

Con l'approssimarsi delle stagioni fredde fu costretto ad abbandonare l'Arena e a interrompere le pubblicazioni di «The Mask». Dopo qualche mese si sarebbe trasferito a Roma, dove sarebbe stato raggiunto da un giovane studente statunitense, Henry Furst.

Una lettera da Fiume, 1919

Assistente personale di Craig dal 1916 al 1918, Henry Furst giunse a Roma dopo aver studiato a Oxford e prestato servizio durante la guerra all'ospedale militare di York. I primi contatti col regista risalgono al 1912, quando gli scrisse chiedendo di aderire alla «Society of Marionette» propagandata da «The Mask». Nel 1916 iniziò collaborare con Craig nell'atelier di via Margutta, alternando le attività artistiche a un impiego da infermiere⁸⁴. Il suo ruolo fu determinante nella creazione del periodico «The Marionette» di cui Furst organizzò la parte amministrativa e tradusse numerosi saggi. Il primo numero venne pubblicato nell'aprile del 1918, ma le pubblicazioni cessarono dopo appena un anno⁸⁵. Nel frattempo, Craig aveva abbandonato la speranza di aprire una scuola a Roma⁸⁶ e si era trasferito con la famiglia in Liguria dove decise che il figlio Teddy (ovvero Edward Craig, autore della più completa biografia del padre), di appena quattordici anni, sarebbe diventato il suo assistente.

Furst, conclusa l'esperienza romana, decise allora di aderire all'impresa fiumana:

⁸⁴ Furst sarebbe tornato a collaborare con Craig negli anni Trenta. Nel secondo dopoguerra diventò un importante traduttore e giornalista per numerose testate, tra cui «L'italiano», grazie anche alla forte amicizia che lo legava a Giovanni Comisso, conosciuto proprio a Fiume. In seguito, collaborò anche con Leo Longanesi e lo aiutò a fondare la rivista «Il Borghese». Un racconto dettagliato dell'avventurosa vita di Henry Furst è stato realizzato da Mario Soldati, *L'ultimo Don Chisciotte. Ricordo di Henry Furst*, in *Il meglio di Henry Furst*, a cura di Orsola Nemi, Milano, Longanesi & C., 1970.

⁸⁵ Spiega Edward Craig che anche se la data dell'ultimo numero è quella dell'agosto 1918 questa venne pubblicata realmente nel luglio 1919.

⁸⁶ Sui progetti di scuola che Craig ha realizzato o anche solo progettato, cfr. Monica Cristini, *Nell'attesa di un terzo dialogo. Le scuole di Gordon Craig per la riforma del teatro*, Roma, Lithos, 2022.

D'Annunzio era a Fiume da pochi giorni quando un americano gli scrisse offrendogli la sua opera e professandosi disposto a disimpegnare qualsiasi mansione modesta. Il Comandante gli rispose (chissà poi perché? Lui che non risponde mai a nessuno!), gli disse: «Venite». Ed Henry Furst arrivò. Gli diedero un tavolino, e si mise al lavoro. Nessuno aveva pensato ancora alla propaganda fiumana all'estero; Furst, per primo, si diede a coordinarla, vincendo maestrevolmente ogni difficoltà⁸⁷.

Il giovane statunitense si integrò perfettamente nell'entourage di D'Annunzio, ne divenne consigliere politico e animatore della «Lega dei popoli oppressi», che portò i fiumani a riconoscere per primi l'indipendenza dell'Irlanda, provocando le ire della Gran Bretagna. Nel novembre 1919 Furst scrisse un'accorata lettera a Craig, ventilando la possibilità di realizzare degli spettacoli e implorandolo di raggiungerlo a Fiume:

Here we are face to face with reality, there is no shame, this heroic people are really ready to fight and to suffer as they have fought and suffered. There are scenes of extraordinary intensity, heroisms of perfect simplicity, sublime devotion and always action. Bureaucracy has been for once and all abandoned. [...] I implore you to come. As one of your best and sincerest and not stupidest friends (I think you will admit that) you must come here⁸⁸.

Craig, alla luce dei precedenti dissidi con D'Annunzio, non poteva che rifiutare. Ma la lettera di risposta non è priva di elementi interessanti:

My dear boy,

I'm so glad you have at least found something which really attracts you. I found it when I was 18 and have it still, so you see, alas, I have no need to go to Fiume or elsewhere. [...] It was kind of you to think of me – why have I, already, that which I love more than life... Had I been a poet or a musician or a cobbler I could have left my trust – and my last - as it is I am not able to⁸⁹.

⁸⁷ Leon Kochnizky, *La quinta stagione o I centauri di Fiume*, Bologna, Zanichelli, 1922, p. 191.

⁸⁸ Henry Furst, lettera a Gordon Craig ricevuta da quest'ultimo il 4 novembre 1919 (la data di spedizione non è indicata), BnF, AdS, coll. EGC-Mn-1192.

⁸⁹ Gordon Craig, lettera a Henry Furst, 4 novembre 1919, BnF, AdS, coll. EGC-Mn-1192.

Colpisce il tono paterno utilizzato da Craig con Furst ma anche il modo con cui viene ribadita la subalternità del livello politico a quello teatrale. Craig considera, provocatoriamente, la propria lotta per il rinnovamento del teatro alla stregua dell'impresa fiumana. Fa inoltre notare che, se fosse stato poeta, musicista o ciabattino – artisti e artigiani che producono oggetti, e che possono quindi abbandonare i loro affari per un certo periodo – avrebbe avuto tempo da investire in politica. Ma egli non produce oggetti, ha una missione da compiere e su quella si concentra ogni sforzo. Se per chi fa teatro possono esistere dei momenti di riposo, per chi invece progetta, sogna, prepara il teatro del futuro ogni istante della vita è necessario. Il teatro dell'avvenire è un'attività totalizzante, che non può essere distinta dalle azioni di chi la porta avanti. Per questa ragione non può diventare lo strumento di un progetto politico ma può solo ammettere un progetto politico al suo servizio⁹⁰.

Al di là dell'argomentazione tagliente, la prosa particolarmente disarticolata di questa lettera è dovuta agli strascichi di una malattia che lo avrebbe condizionato a lungo e che viene confessata proprio nel post-scriptum: «I had a little but with a typhoid fever for 24 days. I am better, still in bed though»⁹¹. La debolezza fisica e una fase di depressione furono le dirette conseguenze dei tragici eventi vissuti in quegli anni⁹².

⁹⁰ Su questa idea sarebbe tornato molte volte anche negli anni seguenti. Nel 1926, ad esempio, scrive: «A theatre which takes a side, which sells itself to any kind of propaganda whatever, is a contemptible theatre. Hold what opinions you like, but hold them in when you turn to your workmen's tools, which should never be the slaves but always the servants: – how? By obeying the old laws, not for time, wages, and so forth, but the laws of the good craftsman who takes his orders from one man only, the artist», non firmato, *The New Spirit in European Theatre*, «The Mask», XII, 2, July 1926, p. 120.

⁹¹ La calligrafia della lettera sembra infatti quella del figlio Teddy. Ciò significa che fu probabilmente dettata dal letto. Il figlio avrebbe definito questo episodio di febbre tifoide come «the only serious illness in his life», Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 316.

⁹² Una profonda depressione colse Craig, ad esempio, già nei mesi che seguirono la chiusura della scuola, come egli stesso confessa a Yvette Guilbert nel 1917: «So I'm here – and recovered from a year's deepest depression, I hope to re-establish my "School", to re-start "The Mask", to begin the whole game again – and better», Gordon Craig, lettera a Yvette Guilbert, aprile 1917, BnF, AdS, non catalogata.

Rapallo, 1922

Gli anni successivi alla Prima guerra mondiale furono i più difficili della vita di Craig. Proprio il figlio racconta come il crescente interesse internazionale verso i suoi lavori (nel 1922 i suoi disegni avevano avuto un posto d'onore alla Mostra Internazionale di Teatro di Amsterdam) e le continue sollecitazioni gli procurarono grandi soddisfazioni ma anche improvvisi crolli nervosi, acuiti da una sempre crescente paura paranoide che le sue idee venissero plagiate.

Progressivamente, si rese conto che la strada meno dolorosa per tener testa alle sue nevrosi era quella dell'auto-isolamento, che aumentò il distacco con il turbolento contesto politico e sociale che lo circondava: «Craig was only forty-six in 1918 but he felt quite out of touch with the new world that was emerging around him»⁹³, scrive ancora il figlio, che ricorda come «he no longer had the same desire to write about the Theatre of the future; so many of his younger followers had been killed, or had lost touch – he felt very much alone»⁹⁴.

Nel 1922, Herry Kessler, amico, impresario e collaboratore di Craig, andò a trovarlo nell'abitazione di Rapallo:

Thursday, 21 September 1922, Rapallo - Arrived here early to visit Gordon Craig, whom I had not seen since 1914. He seemed hardly aged at all as he came with his son, almost grown up now, down the country road to meet me. We went back to his little house, steep above the sea, from which it is separated only by the road and the olive trees. Very simple, but a bower of flowers. [...] Light and spare, dedicated with almost religious fervor to a single purpose in life, the rooms are like monastic cells. I cannot help feeling that this single-mindedness is, somewhat childish. It was like paying a visit to a nursery, particularly when Mrs Craig and the son Teddy suddenly came out with some bloodthirsty Fascist opinions⁹⁵.

Dalle parole di Kessler si evince già come egli riscontrasse un qualche tipo di legame tra l'isolamento, la confusione – nervosa e fisi-

⁹³ Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 318.

⁹⁴ *Ivi*, p. 319.

⁹⁵ Harry Kessler, *Berlin in lights: the diaries of Count Harry Kessler 1918-1937*, edited by Charles Kessler, New York, Grove Press, 1920, pp. 193-194 (corsivo nell'originale).

ca – di Craig e le crescenti opinioni fasciste “assetate di sangue” esternate dalla compagna e dal figlio Teddy. Continua Kessler:

However that may be, Craig, his wife, and their two children have been living here for the past five years, since the Theatre School failed, with all their thoughts and hopes fixed on a non-existent theatre, their project for an ideal theatre enterprise for which they only need to find a patron. I said that, if I had to live and work here, I would feel that the instrument I was playing had some strings missing. Craig laughed and retaliated that, on the contrary, this is an experiment in playing on two or three strings ‘with the rest of the piano left out’⁹⁶.

Alla provocazione di Kessler che, avvertendo il clima disfunzionale di quella casa aveva evocato l’immagine dello strumento a cui manca qualche corda, Craig rispose con spiazzante e geniale lucidità: non si trattava di un piano dalle corde mancanti, ma del tentativo di suonare due o tre corde rinunciando all’abituale integrità dello strumento. È un’immagine esemplare, che potrebbe ritrarre in maniera efficace il modo in cui Craig percepiva se stesso in quegli anni, ostinatamente aggrappato a ciò che rimaneva dei suoi progetti, lottando per salvaguardarne l’elemento essenziale, nudo e indispensabile. Non il segno di una resa, ma un nuovo esperimento. Un’improbabile fuga in avanti, precaria, claudicante, afona ma determinata.

Ma l’«esperimento delle tre corde» è, in qualche modo, anche la prosecuzione di quel moto di semplificazione che parte da lontano, dalla ricerca dell’attore depurato dalle emozioni, dalla rinuncia agli orpelli rappresentativi della scena per ritrovare l’essenza di un movimento stilizzato e di una musica fatta di silenzio.

Sarebbe senza dubbio sbagliato individuare un legame rigidamente causale tra questa fase di straniamento e l’adesione alle idee del fascismo. Ma potrebbe essere altrettanto fuorviante non tener conto dello stato fisico ed emotivo in cui si trovava Craig quando apparve “l’uomo della provvidenza”.

Nel 1923, pochi mesi dopo la visita di Kessler, Craig riallacciò i rapporti con Dorothy Nevile Lees, da cui aveva avuto un figlio nel

⁹⁶ *Ivi*, p. 194.

1916⁹⁷ e da cui si era allontanato abbandonando Firenze⁹⁸. Ripresero così le pubblicazioni di «The Mask».

La rivolta e la disciplina

Agli occhi di Craig, l'avvento del fascismo sembrò realizzare quello che era il suo ideale di rivolta nel segno dell'ordine:

I WAS once ardently pro-fascist and ardently pro-Mussolini. [...] When first I heard of Mussolini, I said to myself: "Someone at last to put things in order" *In Italy was the great disorder*. [...] Into a million or so Italians who are depressed after too many years of hard work and little pay, and those who were faint-hearted, he seemed to blow power.

I later came to see that he was kind as well as strong – clever and moderate, as well as inspired and extreme. Still later, I grew so excited about his existence, that I marvelled at all he did, for all he did seemed marvellous⁹⁹.

Negli anni Venti, tra le pagine di «The Mask», appaiono sempre più numerosi degli apprezzamenti verso il fascismo. Dopo la marcia su Roma, Craig cita subito Mussolini a proposito di un incontro con Eleonora Duse¹⁰⁰ e, sempre nello stesso numero, scrive con speranza: «In

⁹⁷ Si tratta di David Lees, che avrebbe avuto una brillante carriera da fotografo fino al 2004, anno della sua morte.

⁹⁸ Il lavoro di Lees era stato imprescindibile per i primi otto anni della rivista. Fu lei a gestirne tutti gli aspetti organizzativi ma non solo, scrisse diversi articoli e interventi a nome suo o sotto pseudonimo, e realizzò la quasi totalità delle traduzioni. Un lavoro approfondito sulla rivista è stato realizzato grazie a due Dossier a cura di Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi e Gabriele Sofia: «*The Mask*». *Strategie, battaglie e tecniche della «migliore rivista di teatro al mondo»*, «Teatro e Storia», n. 40, 2019; *Dentro e fuori «The Mask». Craig e il teatro del suo tempo*, «Teatro e Storia», n. 41, 2020.

⁹⁹ Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 61.

¹⁰⁰ «It is reported though how true the report may be, I will not vouch for that Signor Mussolini's visit to Madame Eleonora Duse to discuss with her the best way to bring the Italian stage into the service of the nation, was anticipated by exactly three days by our then English Premier, who, it is reported, sent his representative, a distinguished Minister, to call upon Miss Ellen Terry with precisely the same idea as that with which Signor Mussolini called three days later on Madame Eleonora Duse. It is understood that the Minister counselled caution to the great English actress», John Bull (pseud. Gordon Craig), *The theatre and the state*, «The Mask», v. IX, 1923, p. 25.

Italy, they will perhaps make, one day, something heroic from the coming of Mussolini. But that, too, will take time»¹⁰¹. Nei numeri seguenti i riferimenti a Mussolini si fanno sempre più frequenti. Craig prova tirar fuori Mussolini dalla cerchia dei politici per inserirlo nel pantheon delle grandi personalità: «If the Duce were one of the politicians we should not venture to say anything. But this is no politician, and he has no “politics”: he is a great man of common sense, and the only one in Europe who has what we call vision and is in power»¹⁰². Qualche numero dopo sarebbe tornato su questo tema, ribadendo: «They who live in England and only hear vaguely about the new Italy, cannot be expected to understand that the Mussolini renaissance is something outside and very far beyond politics»¹⁰³.

Questi apprezzamenti devono essere letti anche all'interno di un quadro geopolitico non ancora coincidente con gli assetti che avrebbero portato al secondo conflitto mondiale. Il favore con cui Craig guardava al regime fascista era infatti perfettamente in linea con una parte del mondo culturale anglofono. Numerosi esponenti, anche di primissimo piano¹⁰⁴, sostennero pubblicamente Mussolini, apprezzandone soprattutto l'antibolscevismo e la capacità di dare stabilità al paese. Fino

Nell'articolo viene indicata come data dell'incontro tra Mussolini e Duse il 4 dicembre 1922. Nello stesso numero della rivista, Craig racconta dell'incontro che sarebbe avvenuto a Roma prima di uno spettacolo: «Madame Eleonora Duse was acting here lately in Ibsen's *Ghosts*, D'Annunzio's *Citta Morta* and Praga's *Porta Chiusa*. On the first night's performance Signor Mussolini paid a visit to the great actress before the play began, and discussed with her the best means of bringing the Italian Theatre to represent the spiritual life of the nation», articolo non firmato, *Roma*, «The Mask», v. IX, 1923, pp. 42.

¹⁰¹ Articolo non firmato, *The Noh plays of Japan by Arthur Waley*, «The Mask», v. IX, 1923, p. 34.

¹⁰² Articolo non firmato, *Incorrect*, «The Mask», v. XI, n. 3, July 1925, p. 149.

¹⁰³ Articolo non firmato, *Man. An indictment, by A. M. Ludovici*, «The Mask», v. XIII, n. 3, July 1927, pp. 123-124.

¹⁰⁴ Tra i difensori di Mussolini c'è George Bernard Shaw, che nel 1925 aveva vinto il premio Nobel per la letteratura e che avviò sul «Manchester Guardian» una celebre diatriba con Gaetano Salvemini. Pur essendo in perenne conflitto con Craig, è probabile che in ambito più strettamente politico il celebre scrittore irlandese esercitasse comunque una certa influenza su di lui: cfr. James Fisher, «Colossus» versus «Master Teddy». *The Bernard Shaw / Edward Gordon Craig feud*, «Shaw», vol. 9, *Shaw offstage. The non-dramatic writings*, State College, Penn State University Press, 1989, pp. 199-221.

alla metà degli anni Trenta, le notizie riguardanti gli orrendi metodi di repressione e di riduzione delle libertà individuali vennero spesso minimizzate anche sui giornali stranieri, e lo stesso Craig ammette di aver volontariamente ignorato in più occasioni gli artisti e collaboratori che provarono a metterlo in guardia sulla reale natura del regime¹⁰⁵. Con l'invasione dell'Etiopia e la guerra di Spagna l'ambiguità con cui il mondo anglosassone guardava al fascismo italiano lasciò spazio a un'opposizione più decisa. Non a caso furono gli stessi anni in cui le posizioni politiche di Craig cambiarono repentinamente.

Ma, al di fuori delle questioni storico-politiche, esiste forse un altro fattore di grande importanza che si colloca su un livello più prettamente artistico, quindi personale: Craig vedeva in Mussolini ciò che egli non era stato in grado di essere: un leader, un condottiero capace di avere dei seguaci ordinati e compatti. Il despota viene infatti paragonato a grandi personalità dell'arte e della filosofia, in maniera particolare a Lord Byron, celebre poeta romantico inglese, prototipo dell'artista-condottiero di un popolo, morto in Grecia per combattere contro l'invasione turca:

I'm as fond of the notion Byron and the notion Mussolini as any man, and that's all I ever mean. I like the swing of the first and the stride of the second. Two doctors, —one smiles, the other frowns. And if a frown in England would rid us of these great financiers and save them from committing suicide, it seems to me it would be better for us all. Assuredly better for our Theatre¹⁰⁶.

¹⁰⁵ «There were many artists I came into touch with, who did not believe in him. This struck me as fearfully blind – and grievously mad – for is so noble a man comes to awaken Italy and you Italian artists reject him?? I was speechless. When I dared (for I was only a foreigner in his lovely land). I suggested that in time they would come to see how great and noble were all his motives – how fine and delicate his technique, as he put his ideas and reforms into practice – and how, of all people and things in Italy, the artists and their art would benefit more greatly than any others. Not in “soldi” – in freedom and larger possibilities... and before any other nation», Gordon Craig, *Italy and Russia 1934-1935*, cit., pp. 61-62.

¹⁰⁶ Articolo non firmato, *Money. Real and fantastic*, «The Mask», v. XIII, n. 3, July 1927, p. 100. Un altro paragone con Byron era stato fatto qualche mese prima: «‘If there is anyone who believes that, to be a true Liberal, it is necessary to give some hundreds of irresponsible people, fanatics and scoundrels, the power of ruining forty millions of Italians, I refuse absolutely to give them this power’ (Mussolini Nov. 27 1922). Which seems to me more or less the way Byron liked to hear people speak even if he objected to have his own words so translated; but he unfortunately died some

Il parallelismo Byron/Mussolini viene ripetuto a più riprese. In alcuni articoli viene aggiunto anche Napoleone – che Byron stesso ammirava moltissimo – così da creare un chiasmo che prevedeva Napoleone e Byron da un lato, Mussolini e Craig dall'altro.

Quello della leadership rimaneva però il grande problema, che provocava il senso di frustrazione di Craig e alimentava l'attrazione verso Mussolini: «Fascism is not easy to define, but what is perfectly easy to see is that the Fascisti are men who work shoulder to shoulder, with mind to mind, and follow a leader»¹⁰⁷. Questi concetti diventano espliciti in un breve ma incisivo paragrafo, *Revolt but with discipline*:

And why that exaggerated cry of *Liberty* – why then the excessive show of *independence*, and the unnecessary *Manifesti*. Revolt without discipline – revolt from intolerable restraint – revolt from unendurable conditions – revolt from a slow death: maybe these are good reasons for revolt. But because this revolt is without discipline it is worthless. Fascism was revolt with discipline; was human, – man against machinery; and therein lies all the difference¹⁰⁸.

Le parole pubblicate dallo stesso Craig in corsivo non sono casuali. *Libertà* è un riferimento ai tanti teatri “liberi” che erano nati tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, da quello parigino di Antoine, a quello moscovita di Mardjanoff. *Indipendenti* è invece un chiaro riferimento al Teatro degli Indipendenti fondato da Anton Giulio Bragaglia nel 1922 e attivo fino al 1931¹⁰⁹. Gli «inutili *Manifesti*» sono quelli delle avanguardie storiche, a partire proprio da quello dei futuristi che era stato tradotto in inglese e pubblicato su «The Mask» negli anni Dieci. Craig vuole sbarazzarsi di tutto questo e dare vita all'unica rivolta che ai suoi occhi ha senso, quella accompagnata da una formidabile disciplina. Inebriato dalla propaganda fascista, aveva avuto l'illusione che Mussolini fosse davvero riuscito a realizzarla in ambito

hundred years too early to do so. And who in our land troubles about what Byron liked to hear – or Blake either», Gordon Craig, *Mussolini. His political speeches. 1914-1923*, «The Mask», v. XII, n. 1, January 1926, pp. 42-43.

¹⁰⁷ Articolo non firmato, *Antoine and the Theatre Libre*, «The Mask», v. XIII, n. 1, January, 1927, pp. 35-36.

¹⁰⁸ Gordon Craig, *Machine*, «The Mask», v. XIII, n. 4, October 1927 (l'articolo è datato agosto 1927), p. 152.

¹⁰⁹ Craig dedica a Bragaglia un altro articolo polemico dal titolo, non firmato, *The Italian theatre*, «The Mask», v. XI, n. 1, January 1925, p. 50.

politico, tanto da aver trasceso la dimensione della politica stessa ed esser diventato un modello di leadership *tout court*. Sarebbe toccato a Craig fare la stessa cosa nel campo del teatro.

Con queste aspettative egli affrontò l'incontro con Mussolini del 1934 che, come abbiamo visto, si scontrarono con una realtà ben diversa.

Mosca 1935

Riflettendo con Francesco Orestano sul fallimentare incontro con Mussolini, Craig gli chiede: «Have you thought about “Macbeth”?»¹¹⁰. Dopo il crollo della fiducia nel regime fascista, le vicende, i personaggi, gli intrighi del *Macbeth* vengono assunti da Craig a griglia di lettura della politica europea. Scrive, qualche mese dopo a Maria Signorelli: «I am non-political [...] I am reading *Macbeth* continually: I have done so for some 2 years. It's a play written by a useless man for all artists are useless, *non è vero?* The whole of the last 20 years of European life is in this useless man's play»¹¹¹.

Quando, subito dopo il Convegno Volta, viene invitato a Mosca da Sergej Amoglobeli, direttore del teatro Maly, Craig fa una strana richiesta: «I should like to see a performance of the first five scenes of *Macbeth* (they are not long scenes) done by some Studio or group in Moscow when I arrive»¹¹². Amoglobeli ritiene tale richiesta irricevibile: «Under the extremely depressive influence of *Macbeth* the spectator loses hold on reality and his optimistic conception of wordly things and thus becomes indifferent to the performance»¹¹³. Craig è sconcerato dalla risposta, ma sarà solo la prima di un gran numero di contraddizioni di cui si sarebbe reso conto durante il suo viaggio a Mosca nei mesi di aprile e maggio del 1935.

¹¹⁰ Gordon Craig, lettera a Francesco Orestano del 26 novembre 1934, conservata nella cartella *Mussolini (entretien avec)*, 20-XI-34, cit.

¹¹¹ Gordon Craig, lettera a Maria Signorelli del 29 giugno 1935, in *Carteggio Craig-Signorelli*, a cura di Maria Signorelli, fascicolo unico di «Teatro Archivio», n. 12, gennaio 1989, Roma, Bulzoni Editore, p. 30.

¹¹² Gordon Craig, lettera a Sergej Amoglobeli del 14 dicembre 1934, in *Carteggio Craig-Signorelli*, cit., pp. 9-10.

¹¹³ Sergej Amoglobeli, lettera a Gordon Craig del 7 gennaio 1935, in *Carteggio Craig-Signorelli*, cit., p. 18.

In questo periodo è l'ospite d'onore di molti spettacoli e incontra tutti i grandi maestri dell'epoca: Mejerchol'd, Tairov, Ejzenstein, Nemerovič-Danchenko, e lo stesso Stanislavskij¹¹⁴. Ammira gli attori di Mejerchol'd e la loro padronanza del corpo, e rimane letteralmente esterrefatto dalle compagnie di teatro Yiddish, in special modo il Teatro Habima (che presentava degli spettacoli prodotti quando Vachtangov era ancora in vita) e il Teatro Ebraico di Stato diretto da Solomon Michoels. L'antisemitismo strisciante che compariva a volte sui diari e tra le pagine della rivista¹¹⁵ si converte in un impegno esplicito contro il razzismo e l'intolleranza. Riflettendo proprio sul Teatro Ebreo di Mosca, Craig scrive:

Intolerance and malice against the Negroes, the Jews, the Christians, the artists, the "illegitimates"... who are these intolerants ones – these people who consider themselves so superior – these terribly poor people¹¹⁶.

Macbeth rimane al centro delle sue riflessioni. La pièce è per Craig un laboratorio di riflessioni sulla difficoltà di gestire il potere, sulla capacità di esercitare una leadership. Dai diari emerge una questione ossessiva: come essere leader? Come dirigere un gruppo di artisti? Come ottenere credito e fiducia da chi ti sta di fronte? Ciò si traduce in un singolare angolo di osservazione sulle sue serate nei teatri moscoviti: egli si concentra molto raramente sugli spettacoli ma descrive con grande attenzione il modo con cui i registi si rivolgono ai membri delle loro compagnie e al pubblico.

¹¹⁴ Sull'incontro con Stanislavskij del 1935 e più in generale sul rapporto tra Craig e il teatro russo rimando al mio articolo *Craig intempestivo. Il teatro russo e l'Übermarionette*, «Teatro e Storia», n. 41, 2020.

¹¹⁵ In una nota del 15 settembre 1933, ad esempio, Craig fa l'elenco di tutte le persone di origine ebraica che hanno tradito la sua fiducia, tra cui Max Reinhardt, *Gordon Craig's Paris Diary 1932-1933*, cit., pp. 130-131.

¹¹⁶ Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 131. Subito dopo Craig aggiunge un riferimento a un articolo che deve averlo colpito molto. Si tratta del racconto della cantante e danzatrice franco-americana Josephine Baker che, tornata a New York dopo dieci anni di vita a Parigi, viene continuamente rifiutata dagli hotel della Grande Mela per il fatto di essere nera: «Nous allons d'un hôtel à l'autre. Toujours la même courtoisie, le même sourire froid, le même haussement d'épaules, le même refus formel, indiscutable, atroce», Josephine Baker, *Dix ans après ou Harlem 1936*, «Paris-soir», 5 janvier 1936, p. 5.

È colpito – ma anche impaurito – da Tairov, che lo aveva invitato a parlare con gli attori prima dello spettacolo:

So round I went – but all was still as death. No jolly carpenters bustling around – instead, a new scene of immense proportions, and in chunks, was filled with actors and actresses in military formulation, drawn up like an army of frozen soldiers and it seemed to salute me.

I've never reviewed troops, not being a General or a Colonel: but Sergeant Taiorff sprang forward and made his troops a harangue which made me shudder. What he said I can't guess; but it as the sound (that old thunder which I heard at the Convegno Volta in Rome when Taiorff spoke there) which removed all doubts.

He was telling his troops that I had come ten thousand miles at the speed of thirty miles a minute, to see them, and that there were but forty-five seconds before the curtain would rise, and they were there and there to cry "Heil!" and I was there and then to reply¹¹⁷.

Di fronte a un tale "eccesso" di organizzazione Craig non riesce a proferire parola. Ma la sua paura più grande è che Tairov abbia considerato questa disciplina militare come ciò che egli aveva teorizzato con l'*Übermarionette*:

The collectively cried "Heil!" but as I had no megaphone handy, I let the reply rip. I had no notion how to address actors, trained to stamp a great deal, to shout too much, and, when the curtain is down, to look like frozen, inhuman beings.

That is not my idea of uber-marionettes – perhaps Taiorff thought it was¹¹⁸.

La «rivolta con disciplina» sognata da Craig non era dunque una formula magica, ma un delicato, difficile, tormentato equilibrio tra i due elementi, perché l'eccesso di uno va inevitabilmente a discapito dell'altro.

Di tipo del tutto diverso era il modo di esercitare la propria leadership mostrata da Stanislavskij:

Stanislavsky comes onto his stage so quietly, so solemnly: no word said, but every movement, every shade of facial expression, saying: "I am the truth – I may

¹¹⁷ Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 122.

¹¹⁸ *Ibidem*.

not succeed as I would wish – I may not convince you – you may condemn me; but whatever be the upshot, remember this: I have sought for the truth day and night and what I say is true – ‘I am the truth’... for if I am not, what else can be?¹¹⁹

Insofferente verso il credito che Stanislavskij aveva ottenuto negli anni, ancora amareggiato da ciò che il russo aveva scritto ne *La mia vita nell'arte*, Craig non gli perdona niente e paragona il suo modo di interagire con gli attori a quello del direttore di circo con le belve:

As a stage-director he is admirable, being a very patient and kindly teacher. He begs his students to trust him, and he teaches them according to his system. Young men and women without much natural talent respond to his persuasive logic: yet over some of us there creeps the suspicion that here is a stage-manager who is using the curious gift possessed by the trainer of elephants and seals – creatures only to be trained by kindness – creatures who after a few years of training acquire a capacity to do clever tricks which seem more extraordinary than they actually are¹²⁰.

Agli occhi di Craig, la leadership di Stanislavskij è fondata su una subdola persuasione, sull'inganno di un sistema efficace, che illude i giovani attori di poter ottenere un talento che forse non hanno. È un modo di dirigere un gruppo agli antipodi rispetto a quello di Tairov, ma ugualmente lontano da ciò che Craig desidera. In entrambi i casi, la volontà creativa dell'attore sembra andare in secondo piano rispetto a quella del regista.

Su Mejerchol'd il discorso è diverso, il giudizio di Craig è meno netto. La personalità spigolosa del grande maestro russo lo spiazza. Descrive nel dettaglio il modo con cui appare in scena alla fine dello spettacolo:

Meyerhold barges on, looking down. He comes at full speed round a corner or central entrance – not down close to the footlights, but far up at the back. He seems to be hurrying; he has his overcoat on – its collar seems to be turned up – his neckerchief on – his cap in his hand, as though hurriedly pulled off: his face is without expression – is the face of a man hurrying to catch a train or an omnibus. He shows no sense of repose, though he may have large reserves of it: to the public he shows no char of manner – not a smile, not a nod to them, though he may have a lot to give.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 104.

¹²⁰ *Ivi*, p. 97.

He is a man who can dance well, but he seems gawky when before the public. In fact his entrance and bow (such it is) is angular, rough, one would imagine unwilling, forced – not contemptuous, but “Well there” he seems to say¹²¹.

Schivo, sfuggente, il Mejerchol'd incontrato da Craig non è più il leader rivoluzionario di dieci o quindici anni prima, colui che aveva abbattuto gli steccati tra arte e politica facendo convergere entrambe nella sua avventura umana. È un Mejerchol'd decisamente meno spavaldo, probabilmente già consapevole del cappio che il regime stalinista voleva stringergli attorno al collo. Craig, in quel momento, non ha ancora gli elementi necessari per capire ciò che stava accadendo al grande regista russo; rimane semplicemente confuso.

Ma non torna a casa a mani vuote. La sua ricerca di un modello di leadership viene soddisfatta, ancora una volta, da Solomon Michoels, direttore del Teatro Ebraico di Stato:

After the first or second act I go round to see Mikhoels. No speech to the company is asked for – none necessary, since we all understood ourselves, our aims, hopes and wishes, too well for “speeches.”

Here I was at home¹²².

Nel silenzio del regista, nell'immediata comprensione degli artisti, nella complicità del silenzio che non impone ma che vigila, Craig trova la sua leadership, il suo equilibrio tra rivolta e disciplina. Si sente finalmente a casa.

L'esperimento delle tre corde, che non suonano nel silenzio ma che suonano *il* silenzio, ha nella persona di Michoels il punto di arrivo. Craig sembra finalmente riconciliato con una parte di se stesso, o forse con una sua idea di teatro. Si sente pronto per fare delle scelte radicali: l'anno seguente abbandona l'Italia fascista e si trasferisce in Francia¹²³.

¹²¹ *Ivi*, p. 108.

¹²² *Ivi*, p. 148.

¹²³ Il 30 dicembre 1935, in una lettera a Maria Signorelli, Craig scrisse con tono amaro: «And now (this 1935) to be told clearly that all that was useless – and not wanted. That I can only be considered a friend if I shout loudly, if I advertise to all positively that I do love Italy more and more and more and that unless I do so I cannot be held as a friend of Italy. This is my big disappointment. For it is at the same time a criticism of artistry, which we know seldom states in a loud voice and always comes gradually and appears unexpectedly and always more or less in disguise», Gordon

Michoels non ebbe la stessa fortuna. Nel 1942 venne chiamato a presiedere il Comitato Ebreo Antifascista e si impegnò per la causa degli ebrei russi. Nel 1948 Stalin gli ordinò di recarsi a Minsk per giudicare alcune opere del Teatro Ebraico di Stato e lo fece uccidere, inscenando un incidente d'auto¹²⁴.

Negli anni Cinquanta, rileggendo i suoi appunti sul viaggio a Mosca, Craig annota in prima pagina:

For, after all who am I?
 I am not yet among the celebrated dead, or among the boomed dead-alives
 who are still living.
 The world knows there was a Stalin, a Mussolini, a Shaw & a Mr Maple.
 But who is EGC?
 Reply is: "I thought he was dead years ago"
 But no, he is not yet dead [...] Irving – Stanislavsky – Rehinardt & Meyer-
 hold are dead & gone.
 I am last at carry on¹²⁵.

Craig, lettera a Maria Signorelli del 30 dicembre 1935, in *Carteggio Craig-Signorelli*, cit., p. 40.

¹²⁴ Cfr. Natalija Vovsi-Michoels, *Mon père Salomon Mikhoëls. Souvenirs sur sa vie et sur sa mort*, Montricher, Les Editions Noir sur Blanc, 1990 (prima edizione russa 1983); Antonio Attisani, *Solomon Michoels e Vaniamin Zuskin. Vite parallele nell'arte e nella morte*, Torino, Accademia University Press, 2013.

¹²⁵ Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 1.