

«THE MASK»
STRATEGIE, BATTAGLIE E TECNICHE DELLA
«MIGLIORE RIVISTA DI TEATRO AL MONDO»

DOSSIER

A cura di Matteo Casari, Monica Cristini,
Samantha Marenzi, Gabriele Sofia

Matteo Casari - Monica Cristini - Samantha Marenzi - Gabriele Sofia,
Introduzione

Gabriele Sofia, *L'isola fantasma di «The Mask»: la collaborazione
Craig-Lees e le strategie di diffusione della rivista*

Matteo Casari, *«The Mask» e il Giappone. Un percorso tra lettere, imma-
gini, libri, riviste e persone*

Scheda: Cinzia Toscano, *The Holy East. Articoli, note, recensioni e imma-
gini sul teatro orientale in «The Mask»*

Samantha Marenzi, *Le figure danzanti in «The Mask»*

Scheda: Samantha Marenzi, *Gordon Craig, Edward Steichen e la fotografia*

Marco Consolini, *Una rivista-cervello in un panorama di cronache*

Scheda: Samantha Marenzi, *La difesa del teatro. Craig e le riviste lettera-
rie «Rhythm» e «Montjoie!»*

Lorenzo Mango, *Il dialogo con la storia. Craig, il documento e la cultura materiale del teatro*

Scheda: Cinzia Toscano, *A History of puppets by Yorick per «The Mask» di Edward Gordon Craig*

Monica Cristini, *La Scuola d'Arte del Teatro tra le pagine di «The Mask»*

Scheda: Simona Silvestri, *Un microcosmo invisibile in «The Mask»: «Society of Wood Engravers of San Leonardo»*

Scheda: Monica Cristini, *«The Mask» e il dialogo tra scena e incisione*

Patrick Le Bœuf, *«The Mask» après «The Mask»*

Scheda: Samantha Marenzi, *Gordon Craig e Sarah Bernhardt: progetto per un Hamlet*

Matteo Casari - Monica Cristini -
Samantha Marenzi - Gabriele Sofia

INTRODUZIONE

Da qualche anno è accessibile online l'intera collezione della rivista «The Mask» di Edward Gordon Craig grazie al Blue Mountain Project (Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research) che ne ha scansionato gli originali¹. La disponibilità di una tale risorsa ha un grande valore, ma anche un prezzo, quello della smaterializzazione di un periodico frutto di grandi visioni, di ricerca, e delle abilità grafiche e artigianali che ne hanno fatto un oggetto d'arte e di cultura oltre che il veicolo di idee rivoluzionarie sul teatro. Il Dossier, nel mettere a frutto l'accessibilità della rivista creando percorsi tematici all'interno del corpus, ha voluto restituirle consistenza e materialità, sia studiando la sua storia, la sua diffusione, le tecniche di produzione delle immagini o la loro provenienza da libri, collezioni e documenti, sia indagando le relazioni che ne hanno reso possibile la realizzazione quasi ventennale e la diffusione internazionale. Tale ricostruzione della vita e della vitalità di quella che Craig definisce «la migliore rivista di teatro al mondo» è stata possibile per mezzo di un confronto con la produzione teorica di Craig e i materiali, perlopiù inediti, che ne documentano il lavoro di ideazione, produzione e divulgazione.

La pubblicazione di «The Mask» copre un arco cronologico di circa venti anni, rappresentando non solo lo strumento di diffusione delle idee di Gordon Craig, più capillare ed efficace di qualunque altro mezzo, ma anche una sorta di modello: la concretizzazione di un orizzonte mentale dove prendono corpo i temi e i problemi che

¹ I numeri sono scaricabili al link <<http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=cl&cl=CL1&sp=bmtnaau&>> (28/06/2019).

preoccupavano tutti coloro che vivevano il teatro “moderno”. La danza, la Commedia dell’Arte, l’Oriente, le tecniche delle arti del teatro, i metodi di traduzione dell’azione scenica come la scrittura e il disegno, sono argomenti, a volte anticipati a volte captati nella cultura teatrale coeva, che fanno di «The Mask» un repertorio condiviso del teatro del primo Novecento, quel teatro fatto di spettacoli ma anche di idee, di pedagogia, di libri, di immagini.

I 70 numeri della rivista escono tra il 1908 e il 1929 con alcune interruzioni. La prima fase (1907-1915) è caratterizzata dal lungo lavoro di disseminazione delle idee, dalla riscoperta, o reinvenzione, della Commedia dell’Arte e dell’apertura all’Oriente. Corrisponde al periodo fiorentino di Craig iniziato dopo la collaborazione con Eleonora Duse. Craig aveva alle spalle l’esperienza del Lyceum Theatre (dove era stato attore e figlio d’arte, destinatario dei saperi trasmessi tradizionalmente nelle famiglie d’attori fino alla fine dell’Ottocento), gli allestimenti per la Purcell Operatic Society (in cui aveva mostrato il suo genio di *metteur en scène*), l’attività grafica e la traduzione delle sue visioni teatrali in immagini, le mostre e i progetti di collaborazione con diversi registi tedeschi, l’incontro-illuminazione con Isadora Duncan e la danza, la pubblicazione del celebre *The Art of the Theatre* (1905), che inaugurava la sua produzione “teorica” e che lo imporrà più tardi come uno dei primi maestri del teatro di regia.

Se tra il marzo 1908 e il marzo 1909 «The Mask» esce a cadenza mensile, tra il 1909 e il 1914 diventa un trimestrale; tra il 1914 e il 1915 escono solo due numeri con un’interruzione fino al 1918, quando le pubblicazioni riprendono per un anno con dodici opuscoli di formato più piccolo e un impianto grafico drasticamente ridotto, distribuiti come inserto allegato all’altra rivista di Craig, uscita solo in quell’anno, «The Marionnette». Questo periodo coincide anche con la pubblicazione di tre importanti libri di Craig, che in parte raccolgono materiali pubblicati sulla rivista e ne usano l’impianto grafico rappresentandone una sintesi teorica: *On the Art of the Theatre*, che espande il volume del 1905, esce infatti nel 1911, e del 1913 sono sia il celebre *Towards a New Theatre* sia *A Living Theatre*, l’opuscolo che esplicita il legame tra la rivista e la scuola ancora in fase progettuale all’Arena Goldoni. Sono anche gli anni

delle mostre di disegni con le quali Craig afferma le sue visioni della scena e delle sperimentazioni pratiche dei suoi *screens*, i pannelli mobili che fanno danzare lo spazio e la luce creando un luogo teatrale universale e simbolico: essi vengono utilizzati nel 1911 sia dal poeta e drammaturgo William Butler Yeats nel suo Abbey Theatre di Dublino, sia nel noto allestimento al Teatro d'Arte di Mosca dove Craig, con Stanislavskij, mette in scena *Hamlet*. Del 1919 è un altro volume generato dalla rivista, *The Theatre Advancing* (che esce per il mercato americano e nel 1921 è riedito a Londra), frutto di un montaggio di temi e articoli che mostrano la coerenza della produzione teorica e dell'accumulo di materiali disseminati nella rivista, che proprio in questo anno subisce una nuova battuta d'arresto.

Dopo una lunga interruzione (1919-1923) «The Mask» riprende le pubblicazioni, seppure in modo irregolare, tornando a un formato simile a quello iniziale ma con una grafica molto diversa: nel 1923 esce un solo numero e dal gennaio 1924 all'ottobre 1929 appare a cadenza trimestrale. Questa ultima fase vede Craig lontano da Firenze e la realizzazione e diffusione della rivista del tutto affidata a Dorothy Nevile Lees. Vi predomina l'interesse per la storia del teatro e degli edifici teatrali e cronologicamente coincide con la pubblicazione di altri quattro libri: *Scene*, del 1923, uno dei piani di realizzazione delle sue invenzioni sceniche; *Woodcuts and Some Words*, una sorta di autobiografia da incisore pubblicata nel 1924; *Books and Theatres* del 1925, che dà conto dello studio degli edifici teatrali, del rapporto del teatro con lo spazio della città e i tempi della storia; *A Production 1926, "The Pretenders"* che, nel 1930, raccoglie i bozzetti per la produzione ibseniana. Segnano la fine della rivista i tre libri coi quali Craig torna alle radici della sua iniziazione teatrale: l'*Hamlet* composto di Black Figures incise a legno nell'edizione della Cranach Press di Weimar del 1929 e i due volumi su Henri Irving (1930) ed Ellen Terry (1931).

I tentativi di ripresa di «The Mask» (dal 1930 fino più o meno al 1937, e poi ancora nel 1945) recano le tracce della successiva formulazione teorica che appare progressivamente affievolirsi. Di fatto la fine della rivista segna anche la fine dei libri, salvo *Index to the Story of My Days* del 1957, che copre un arco di memorie

dal 1872 al 1907 (fermandosi proprio nella fase di progettazione di «The Mask») e per il quale Craig prevede un seguito che non vedrà la luce, ma che ha generato molti appunti e annotazioni autobiografiche.

Sebbene tutti gli studiosi che hanno affrontato la figura di Craig abbiano dovuto fare, in un modo o nell'altro, i conti con questa rivista, i contributi specifici su «The Mask» rimangono esigui. Gianni Isola si era occupato dell'argomento nel 1993 con un saggio dal titolo «*After the Theory the Profit*»: la redazione di «The Mask» (1908-1929)². Isola ha ripercorso le vicende editoriali del periodico mettendo in luce i ruoli dei collaboratori, gli intenti di Craig e le vicende che hanno portato alla pubblicazione delle traduzioni di importanti contributi come quello sulla Commedia dell'Arte. Nello stesso saggio si fa inoltre una ricostruzione dei rapporti con altre riviste italiane, sia a scopo promozionale, sia per la pubblicazione di saggi e illustrazioni.

Particolare attenzione alla rivista ha dedicato Olga Taxidou col suo volume del 1998, *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*³, nel quale l'autrice offre un panorama generale sul periodico indicando le influenze più evidenti (sia teatrali che estetiche) e gli argomenti su cui si sono addensati gli sforzi teorici di Craig. In questo primo vero lavoro di ampio respiro incentrato su «The Mask», l'attenzione è rivolta principalmente ai documenti pubblicati mentre poco spazio è dedicato agli inediti, ai manoscritti e a tutto quel territorio sommerso che rivela le tensioni interne della rivista. Non è un libro con uno scopo documentario ma un lavoro che pone Craig al centro del movimento modernista e legge «The Mask» come un piano di realizzazione della sua idea di teatro, un piano, come dice il titolo, performativo.

² Gianni Isola, «*After the Theory the Profit*»: la redazione di «The Mask» (1908-1929), in *Gordon Craig in Italia. Atti del convegno internazionale di studi Campi Bisenzio, 27-29 gennaio 1989*, a cura di Gianni Isola e Gianfranco Pedullà, Roma, Bulzoni, 1993, pp.73-100.

³ Olga Taxidou, *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998. Purtroppo la studiosa non ha potuto accettare il nostro invito a contribuire a questo Dossier.

Di tutt'altro tipo è il lavoro di Marc Duvillier, che nella sua tesi di dottorato *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig: «Un rêve mis noir sur blanc»*, discussa nel 2009 presso l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle sotto la direzione di Georges Banu, ha operato una puntuale ricognizione dei materiali presenti nel Fonds Edward Gordon Craig della Bibliothèque nationale de France compresa l'enorme mole di lettere e corrispondenze legate alla rivista. Il risultato è un lavoro traboccante di informazioni e di materiali inediti che gettano una nuova luce sia su «The Mask» che sull'operato dello stesso Craig. Come nel caso di Taxidou, anche Duvillier ha provato ad affrontare la rivista nella sua totalità; tale tentativo, a dir poco ciclopico, ha ridotto la possibilità di uno sguardo trasversale tra le tematiche non immediatamente connesse dallo stesso Craig. Le riflessioni di Duvillier rimangono ad ogni modo preziose, si pensi solo al grande lavoro fatto sulle venature politiche degli scritti craighiani⁴.

Il taglio metodologico di questo Dossier propone un approccio differente e complementare. L'obiettivo non è una visione d'insieme, ma di scegliere alcune tematiche precise, spesso anche secondarie, per leggere le pagine in profondità e conquistare un punto di vista che attraversi testi, relazioni, correnti di pensiero mettendo in dialogo materiali editi e inediti.

Lo studio da cui nasce il Dossier si è articolato sui documenti più eterogenei: dai carteggi alle prove di stampa, dagli articoli non pubblicati agli appunti annotati sui quaderni, dalle ricevute d'acquisto dei materiali ai numeri fantasma progettati da Craig e mai realizzati. Dal dialogo tra ciò che è visibile e ciò che è rimasto nell'ombra, si sono resi evidenti temi di grande interesse e si sono aperte nuove possibili traiettorie di ricerca. La base documentaria presa in esame è costituita da tre fondi europei dedicati a Craig: il parigino Fonds

⁴ Si vedano i suoi saggi *Le versant obscur des conceptions de Gordon Craig*, «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 248, 2010, pp. 441-461; «The Mask» (1908-1929) de Edward Gordon Craig: de la mise en scène de l'espace scénique à celle de la politique, in *Revue modernistes, revues engagées: (1900-1939)*, sous la direction de Céline Mansanti, Benoît Tadié et Hélène Aji, Presses universitaires de Rennes, 2011, pp. 161-172. Nello stesso volume attua una lettura politica della rivista anche Hélène Lecossois, «The Mask»: de l'art a-politique du théâtre?, pp. 173-183.

Edward Gordon Craig conservato presso la Bibliothèque nationale de France, nel Département des Arts du spectacle, e quelli fiorentini, la Edward Gordon Craig Collection del British Institute of Florence, dove si sono potute visionare le copie originali della rivista, e i Fondi Edward Gordon Craig e Dorothy Nevile Lees conservati all'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux. In questi ultimi sono stati consultati quaderni e materiali preparatori per «The Mask» (la cui sede editoriale è rimasta a Firenze nonostante la sostanziale assenza di Craig dalla città toscana a partire dal 1916), cataloghi di mostre e prove di stampa, e un diario redatto da Dorothy Nevile Lees – probabile bozza del libro di memorie mai pubblicato di cui scriveva Isola⁵ – documento di notevole importanza poiché getta nuova luce sul ruolo della collaboratrice. Infatti, oltre al già noto incarico redazionale, Lees tiene qui a specificare la sua partecipazione come autrice per «The Mask», spesso celata dietro pseudonimi condivisi con lo stesso Craig. Affiora inoltre il suo apporto non solo nella traduzione di testi ma anche nel recupero di notizie e informazioni storiche, sia con la ricerca in biblioteche e archivi, sia nell'individuazione degli autori per nuovi contributi. La consultazione degli inediti presso l'archivio fiorentino ha inoltre delineato il configurarsi – attorno a Craig e a Lees e soprattutto nei primi anni di vita della rivista – di un piccolo movimento animato da gruppi che assistono Craig e collaborano con lui nelle arti grafiche, nella costruzione di marionette e modellini di scena, nella sperimentazione della scuola, e anche nelle traduzioni per la rivista e nei carteggi con abbonati e fornitori, espandendo così l'azione dei due direttori, entrambi celati alternativamente dietro lo pseudonimo di John Semar che, come è noto, prende il nome dal personaggio comico del teatro di figura indonesiano.

Del fondo parigino sono stati scandagliati soprattutto i carteggi, i materiali relativi alla realizzazione della rivista (quattordici faldoni con documenti suddivisi in ordine cronologico), gli articoli inediti, alcuni *Notebook* e i documenti sui progetti di ripresa della pubblicazione dopo la chiusura del 1929. Al tema della ripresa è dedicato

⁵ Cfr. «*After the Theory the Profit*», cit.

l'articolo di Patrick Le Bœuf, conservatore del fondo, il cui aiuto è stato prezioso per la nostra ricerca. Il suo «*The Mask*» après «*The Mask*» fa emergere questioni nuove sulla rivista che, dopo la chiusura, continua a vivere nell'ombra di materiali non pubblicati e nel dedalo dei rapporti con possibili nuovi collaboratori ed editori.

Al saggio di Le Bœuf si aggiungono quelli di Lorenzo Mango, uno sguardo tutto interno alla rivista intesa alla stregua di un archivio della storia del teatro, di Marco Consolini, una visione esterna di «*The Mask*» in rapporto alle coeve riviste teatrali, e quelli dei quattro curatori. I saggi sono affiancati e sostenuti da sette schede, che vanno dalla ricognizione e schedatura fino alla elaborazione di saggi brevi, volte ad affrontare verticalmente argomenti ristretti o omogenei isolabili nel corpo di «*The Mask*». La scheda di Cinzia Toscano sui temi della marionetta e costruita attorno alla rubrica *A History of puppets* di Yorick, ad esempio, palesa l'approccio del Craig storico/archivista di cui parla Mango.

Sul rapporto con i periodici nei quali Craig e Lees attuano una strategia di difesa dall'invasione dei pittori e degli scrittori, sia sulla scena che nel discorso teorico, si parla nella scheda di Samantha Marenzi, incentrata sui due casi di «*Rhythm*» e «*Montjoie!*». Tale difesa costituisce l'altra faccia della strategia della *guerrilla* di cui parla Gabriele Sofia in un intervento che analizza i metodi di diffusione della rivista e di disseminazione delle idee craighiane facendo particolare attenzione all'apporto dato da Lees all'intero progetto.

Altri temi che trovano ampio spazio nel Dossier sono l'Oriente, le immagini, la scuola, connessi tra loro dalle traiettorie seguite dagli autori dei contributi che da un lato ricostruiscono le reti reali di relazioni, gli scambi con intellettuali, il rapporto tra scrittura, teatro e immagini, dall'altro evidenziano quanto la rivista abbia contribuito ad avviare dei processi di trasmissione delle arti grafiche e a valorizzare la tecnica dell'incisione come prassi per fare e pensare il teatro. I temi noti sono quindi osservati alla luce dei materiali inediti e con l'obiettivo di individuare le strategie, le battaglie, le tecniche ma anche le persone, i rapporti, i saperi, gli oggetti del teatro che fanno di «*The Mask*» quel terreno di incontro tra teatro del passato e teatro del futuro.

La preminenza del Giappone tra le tradizioni asiatiche presenti su «The Mask» ha condotto Matteo Casari a un percorso quasi esclusivamente interno ai carteggi con corrispondenti nipponici o residenti nell'arcipelago asiatico per ricostruire la rete di contatti che hanno fornito a Craig contenuti e suggestioni. Un opportuno ampliamento di tale orizzonte si rinviene nell'approfondimento critico sulla presenza delle più disparate forme teatrali del resto dell'Asia fornito da Cinzia Toscano.

Le immagini, nel Dossier, sono osservate in molti modi. In primo luogo come documenti di teatri lontani nello spazio e nel tempo coi quali Craig anima il suo studio e la sua progettualità: si vedano il citato saggio di Mango e il contributo sulle figure danzanti di Samantha Marenzi, che insegue le immagini di danza pubblicate sulla rivista per identificarne la provenienza. Ci sono poi due prospettive incrociate che individuano il rapporto tra Craig e la fotografia, ricostruito da Marenzi attraverso i carteggi con Edward Steichen, e la stretta relazione tra arti grafiche e scenografia indagata da Monica Cristini in un contributo sul dialogo tra scena e incisione. Le immagini sono studiate nel Dossier anche nel loro aspetto produttivo: la tecnica artigianale è portata da Craig al centro della riflessione teorica, e costituisce uno dei fulcri delle società da lui fondate, dei contesti di reclutamento di amici e aiutanti e di una sperimentazione sia artistica che pedagogica (si veda la scheda di Simona Silvestri sul gruppo di stampatori chiamato *Society of Wood Engravers of San Leonardo* e il suo ruolo nei primi anni della rivista).

Infine, appunto, la pedagogia, con l'idea di scuola promossa sulle pagine della rivista: il rapporto tra i due progetti – quello di «The Mask» e quello del *college* – è oggetto del saggio di Monica Cristini, che indaga la complementarità di questi due strumenti nell'ambito delle strategie attivate da Craig per la diffusione della sua riforma del teatro.

“Progetto” è un termine chiave per Craig, di cui molte idee restano in questa tensione, in questa sfera di desiderio che le rende, in un certo senso, eterne, sfumando il contorno che divide la teoria e la pratica. Tra i progetti non realizzati di Craig emerge, nel Dossier, quello di un *Hamlet* con Sarah Bernhardt (ricostruito in una sche-

da da Samantha Marenzi) che, dopo le collaborazioni con Eleonora Duse ed Ellen Terry, completa la costellazione delle grandi testimoni del teatro del passato recente con le quali Craig tenta di stabilire un filo di continuità unendo alla loro sapienza scenica le sue innovazioni, i prelude alla scena del futuro. La scheda chiude il Dossier e apre la questione del rapporto tra Craig e il teatro del Grande Attore, un rapporto col passato prossimo nutrito da collaborazioni troppo spesso lette dal verso della loro impossibilità e raramente da quello della grande novità storiografica su un teatro di regia che riparte, invece che distruggerlo, da quello della tradizione attorica, pur problematizzandola e anzi forse proprio smascherandone le debolezze e le fragilità come antidoto alla sua potenza e all'apparente immutabilità⁶.

Tale rilancio su un cambiamento di prospettiva o sull'individuazione di nuovi campi caratterizza la ricerca che ha condotto alla pubblicazione di questo Dossier, la quale ha aperto a molte nuove possibilità di studio. A partire dal patrimonio edito, sarebbe importante ricostruire i legami tra i libri e la rivista non solo per quanto concerne i contenuti, ma tenendo conto della loro realizzazione e diffusione, dell'uso che in essi si fa delle immagini, delle tracce di collaborazioni progettate e realizzate; le acquisizioni documentarie spostano infatti il punto di vista su «The Mask» facendo emergere problemi nuovi e piste di indagine ancora da esplorare.

Il lavoro affrontato ha evidenziato la forte interdipendenza tra immagini e scrittura all'interno della rivista, caratteristica che si propone come punto di inizio per una rilettura di alcuni snodi di grande interesse: a partire dall'analisi dell'iconografia di «The Mask» sarebbe interessante prendere in esame, oltre che i temi e le influenze stilistiche di Craig, le caratteristiche tecniche e produttive delle immagini pubblicate, la loro provenienza e la loro storia. In questa direzione, e alla luce della lettura di Craig archivist, sarebbe utile anche collocare «The Mask» tra le grandi riviste/repertorio e gli Atlanti delle civiltà che, all'inizio del Novecento, hanno rotto i

⁶ In riferimento a questa chiave di lettura sul teatro del Novecento si veda Mirella Schino, *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Roma, Viella, 2017.

confini tra lo studio e la produzione artistica, trasformando il collezionismo in azione performativa. La materialità della rivista, la sua molteplice natura di supporto, contenuto e contenitore, potrebbe mostrare connessioni nuove sia con le riviste dalla natura simile, sia con i tanti periodici su cui Craig scrive, o su cui gli *alter ego* suoi e di Lees difendono «The Mask».

La consultazione dei carteggi pone un'altra importante questione: lo scambio fecondo che Craig instaura con personalità apparentemente distanti dalla sua idea di teatro, di danza e di arte grafica, problematizza la sua figura e amplia il raggio delle sue influenze e suggestioni permettendo una visione meno frontale di quella che egli propone con la sua rivista, la quale, alla luce delle lettere, svela tra le sue stesse pagine canali inaspettati, e del tutto inesplorati. Questi materiali inediti incoraggiano anche a un approfondimento dei rapporti personali e artistici con interlocutori affini: tra i più interessanti, che non hanno trovato il giusto spazio in questo Dossier, quelli di Craig con William Butler Yeats, con Arthur Symons e con Adolphe Appia.

Anche la fascinazione per l'Oriente, condivisa da Craig con artisti e intellettuali a cavallo dei due secoli, andrebbe riletta guardando ai rapporti reali e al dialogo con figure chiave nella relazione tra i due mondi: a differenza di molti maestri del Novecento che hanno visto nei teatri asiatici le risposte alle loro domande sui principi della scena, Craig non assiste agli spettacoli, ma entra in contatto con i teatranti condividendo con loro problemi e aspetti pratici che si rivelano essere veicolo del contagio delle idee. Insieme a questo, altro tema cruciale in «The Mask», che segna un ponte tra Oriente e Occidente e che andrebbe ulteriormente indagato, è quello della marionetta e delle diverse forme in cui il teatro di figura è portato all'attenzione sulla rivista.

Questo Dossier avrà una seconda tappa nel prossimo numero di «Teatro e Storia», un ritorno che si propone di tirare le fila dei problemi sollevati dai documenti e dai cambiamenti di prospettiva, e che, grazie alle ricerche portate avanti dai curatori e da altri studiosi invitati, percorrerà le traiettorie emerse come possibilità di ricerca, avvalendosi anche della consultazione di alcuni fondi custoditi negli archivi statunitensi.

Nell'arco del Dossier la rivista sarà indicata col volume in numero romano, il numero con la numerazione araba tradizionale, il mese e l'anno per esteso (ad esempio I, 1, March 1908). I Fondi d'archivio verranno abbreviati come segue: Fonds Edward Gordon Craig, Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle in BnF, ASP, seguito dalla collocazione; Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux in Gabinetto Vieusseux seguito dall'indicazione del fondo (EGC per Edward Gordon Craig e DNL per Dorothy Nevile Lees) e dal codice di collocazione.

Gabriele Sofia

L'ISOLA FANTASMA DI «THE MASK»:
LA COLLABORAZIONE CRAIG-LEES E LE
STRATEGIE DI DIFFUSIONE DELLA RIVISTA

A novant'anni dalla pubblicazione dell'ultimo numero di «The Mask», resta ancora aperto l'interrogativo sul modo in cui una rivista prodotta in maniera semi-artigianale e in perenne precarietà finanziaria sia riuscita a sopravvivere così a lungo e a irrigare in profondità le culture teatrali dell'epoca.

Buona parte del merito è certamente imputabile all'inedito approccio al fatto teatrale che Craig e i suoi collaboratori hanno proposto attraverso le pagine del periodico, assumendo un punto di vista radicale sulle culture performative europee ed extraeuropee. Eppure il successo, in termini di diffusione, di queste nuove idee sembrerebbe strettamente legato anche al modo con cui il periodico è riuscito ad arrivare materialmente tra le mani di numerose personalità, dislocate da un lato all'altro del pianeta, dagli Stati Uniti al Giappone. Se, dunque, una riflessione sulle strategie di diffusione di «The Mask» non può essere slegata da un'analisi sui suoi contenuti, è vero anche l'inverso: per comprendere la genesi di alcune scelte editoriali non si possono ignorare le dinamiche di disseminazione messe in campo da Craig e, più in generale, le condizioni materiali in cui la rivista è stata prodotta.

L'isola di «The Mask»

Cosa spinse Craig a fondare una rivista? Le risposte sono molteplici. Forse è proprio immaginando una domanda del genere che Craig imposta il suo editoriale non firmato e collocato alla fine del

primo numero. Si tratta del primo tentativo di presentare la rivista, di delinearne l'identità, operando, come Craig era solito fare, per contrasto rispetto al panorama a lui attuale¹.

A differenza di tutte le altre riviste sul teatro che hanno come «guiding spirit» un «gentlement without any practical experience»², la personalità guida di «The Mask» era individuata esplicitamente in Gordon Craig. La sua esperienza pratica avrebbe offerto un'analisi nuova e originale. Fin dal primo editoriale Craig opera quello sdoppiamento che avrebbe caratterizzato tutta l'impresa: egli sarebbe dovuto apparire come l'ispiratore, ma non come l'editore o il direttore della rivista. Si doveva, insomma, dare l'impressione che attorno alla sua figura carismatica si riunisse un gruppo di artisti e intellettuali, di animatori di un «New Movement» del teatro, come l'aveva definito Craig stesso. Sempre nell'editoriale, Craig stabilisce un altro contrassegno identitario: a differenza delle altre riviste, «The Mask» non avrebbe esaurito la sua critica a ciò che è stato fatto, ma avrebbe indirizzato lo sguardo verso ciò che si sarebbe potuto fare: «It should not only announce what has been but what is to be»³. Non era quindi il passato recente del teatro ad avere la priorità, ma ciò che il teatro sarebbe potuto diventare. Gradualmente questa tendenza si sarebbe radicalizzata, indirizzandosi parallelamente al più utopico futuro e alle forme performative dei secoli passati. La stretta contemporaneità della scena appariva nei dibattiti o nelle inchieste, ma rimaneva un elemento secondario, fino a quasi scomparire con il passare degli anni.

Nell'obiettivo di una riforma definitiva del teatro, lo strumento-rivista aveva un ruolo strategico importante poiché la pratica di scrittura e di pubblicazione di saggi possedeva un'agilità di diffusione che uno spettacolo, anche il più ben riuscito, non poteva avere. La lotta ingaggiata da Craig per un'arte del teatro radicalmente diversa non poteva, paradossalmente, avere come obiettivo la sua realizzazione, ma doveva generare una presa di coscienza globale

¹ Editorial note, «The Mask», I, 1, March 1908, p. 23.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

delle culture teatrali nella loro totalità: «through that publication I might in time come to change the whole theatre – not plays alone, but playing sceneries, construction of theatres – the whole thing»⁴. Eppure, in questo processo di slittamento dell'attenzione verso il teatro da realizzare, il pericolo peggiore era quello di affrontare la questione in modo esclusivamente teorico. La sfida, paradossale anch'essa, era dunque quella di operare una riflessione *pragmatica* su ciò che ancora non esisteva.

Questo indirizzo programmatico della rivista era anche il risultato di alcune condizioni materiali. Presa la decisione di stabilirsi a Firenze, Craig limitò la frequentazione personale dei grandi centri culturali europei, delegando a «The Mask» il compito di mantenere un presidio intellettuale all'interno dei dibattiti sul teatro dell'epoca. Fu probabilmente per questa ragione che la rivista optò per una certa ambiguità geografica: sebbene fin dal primo numero l'incoraggiamento fiorentino fosse esplicito, l'immagine che il periodico provò a restituire di sé fu quella di apolide in un territorio fluttuante, dove convergono le proposte più interessanti del teatro europeo. Esempio è, in questo senso, il caso della sezione Foreign notes, presente nella maggior parte dei numeri, che raccoglie tutta una serie di fatti e notizie provenienti “dall'estero”; ma dall'estero rispetto a quale luogo? Non è mai chiaro. Le notizie pubblicate provengono sia da Firenze che dalle altre città d'Italia, ma anche da Londra, Parigi, Budapest o Berlino. Praticamente, ogni notizia riguardante la vita teatrale dell'epoca era considerata una notizia “dall'estero”.

«The Mask» appare dunque ai nostri occhi come un'isola fantasma, che fluttuava liberamente al di fuori della geografia e dell'attualità, volteggiando sugli eventi contingenti per spingersi in territori inusuali. Ancora una volta, però, quello che sembra il frutto dell'instancabile curiosità di Craig era anche l'ingegnosa risposta a un'esigenza molto concreta. Il periodico, non avendo a disposizione inviati che potevano riempire le colonne con cronache e resoconti dei vari spettacoli, doveva elaborare un approccio alternativo

⁴ Gordon Craig, *Daybook 1, 1908-10*, p. 53, citato in Christopher Innes, *Edward Gordon Craig. A vision of theatre*, London-New York, Routledge, 1998, p. 210.

a quelli delle riviste teatrali dell'epoca, che traevano materiale dal succedersi degli eventi culturali. Per Craig, invece, lo *spettacolo* era un'entità assoluta, disgiunta dall'*evento spettacolare*, e analizzata nelle sue leggi interne, considerate universali e quindi riconoscibili anche in altre forme d'arte, dalla danza alla musica all'architettura. L'«espansione» dell'oggetto teatro, l'approfondimento delle sue dimensioni culturali, storiche, antropologiche o addirittura spirituali, permetteva di concentrare in poche mani il lavoro che – in una rivista tradizionale – avrebbe necessitato numerosi collaboratori, mantenendo così un ritmo di pubblicazione paragonabile a quello degli altri periodici. Il progetto iniziale subì, chiaramente, numerosi riassetamenti; dopo il primo anno, ad esempio, la frequenza di pubblicazione passò da mensile e trimestrale, ma la scommessa di uno sguardo espanso al fatto teatrale, dove l'evento spettacolare perde la sua centralità assiomatica, fu vincente.

Le strategie della guerrilla

In seguito all'interruzione delle pubblicazioni nel 1929, vi furono diversi tentativi di ripresa di «The Mask» negli anni Trenta. Uno di questi è testimoniato da alcuni appunti di Gordon Craig probabilmente indirizzati a chi, per lui, stava trattando con il celebre editore di riviste d'arte londinese Curwen Press, per una ripresa della pubblicazione. Dopo aver sottolineato il carattere intransigente della rivista, l'originalità e la totale estraneità al mondo del cinema, Craig chiosa con un'ultima considerazione di carattere più generale:

«The Mask» has made guerrilla on this, that and the other, and it has done it quite well, in a way – and it can go on doing it.

I doubt whether it can put a large enough regular army into the field, to achieve the same result as effectively as it did with its scouting and skirmishing and being here, there and everywhere. The standing army needs the capital.

So this being in London is the first step towards a standing army, because in guerrilla warfare you hardly find a single soldier in the city – in fact, everything is secret, in guerrilla warfare.

Hence the name, «The Mask».

Don't let the original thought behind the whole enterprise be lost, simply for the sake of Mr. Curwen, printer.

The original thought was to fight to the death, never give in – therefore, never let anyone know who was fighting, how many the numbers, who were the assistants, and what exactly was the cause.

For the moment anything is KNOWN – exactly known – that moment can that thing be attacked.

But surely this is easy to understand: and it goes without saying that the skirmishing and secret method I used was the one and only way to do the thing and continue for any considerable period⁵.

Anticipando di oltre cinquant'anni il celebre saggio di Jay Conrad Levinson *Guerrilla Marketing*⁶, Craig riassume con la metafora della *guerrilla* i fattori e le strategie che hanno fatto la fortuna della rivista, durante i ventidue anni di pubblicazione.

Prima di tutto «everything is secret, in guerrilla warfare». Nessuno deve conoscere chi sta combattendo, il numero di soldati in campo o il loro fine. La maschera, inizialmente celebrata come strumento di perfezione che non permette al volto dell'attore di essere in balia delle emozioni, diventa qui la metafora di questa cospirazione sotterranea. L'immagine della *guerrilla* ridefinisce «The Mask» come un'operazione finemente congegnata, in cui l'attenzione principale non si concentrava sull'attacco frontale al nemico, ma sul raggiungimento di alcune posizioni, sulla conquista di certi punti strategici della battaglia.

A tal fine l'utilizzo di molteplici pseudonimi ebbe un impatto decisivo, perché dava al «New Movement» l'apparenza di una compagine ben nutrita di artisti che aveva scelto il periodico come piattaforma di incontro e di contaminazione. Si poteva così evitare di far coincidere le istanze di «The Mask» con quelle di Craig, pur

⁵ Gordon Craig, dattiloscritto intitolato «*The Mask*», conservato nel Fondo Craig della Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle (d'ora in avanti BnF, ASP), collocazione EGC-Ms-B-1100.

⁶ Jay Conrad Levinson, *Guerrilla Marketing. Secrets for making big profits from your small business*, New York, Houghton Mifflin Company, 1984.

mantenendo per quest'ultimo il ruolo di leader. Racconta a tal proposito Dorothy Nevile Lees, principale collaboratrice di Craig in quegli anni:

The object was always, save where E.G.C. wanted to make authoritative pronouncement in his *own* name, to keep the things as mysterious and impersonal as possible; to put the people off the track who tried to say "it is just all E.G.C. writing about himself; or also "all D.N.L. acting as E.G.C.'s mouthpiece". It kept everyone guessing for years, and was good fun too⁷.

Bisogna però fare attenzione a non pensare che l'astuzia degli pseudonimi fosse escogitata solo per fingere l'esistenza di un movimento inesistente. Ciò che Craig definiva «New Movement» aveva una sua reale consistenza⁸, e buona parte dei protagonisti aveva già avuto la possibilità di interagire col regista inglese. Ciò che non esisteva era il modo per associare le diverse personalità attorno a un progetto condiviso; «The Mask» aspirava a questo ruolo ma non disponeva dei mezzi (economici, soprattutto) per assumerlo. L'unica opzione percorribile fu dunque quella di fingere una rete già esistente di persone, con la speranza, da un lato, di attirare mecenati o finanziatori, dall'altro di arrivare ad altri artisti o intellettuali che si riconoscevano nelle parole d'ordine del «New Movement». Era un'operazione che fu tentata in qualche modo anche da Jacques Rouché con il suo *L'Art Théâtral Moderne*⁹, ma che la rivista provò a sviluppare in maniera interattiva, invogliando i protagonisti stessi a contribuire all'operazione.

In questa prospettiva la funzione dei *symposia* era particolar-

⁷ Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence* (1961), dattiloscritto conservato presso il Fondo Dorothy Nevile Lees, Cartella DNL II.5.2, Firenze, Biblioteca Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, p. 54.

⁸ Mirella Schino ha utilizzato la metafora della «rete d'Indra» per descrivere i collegamenti invisibili che mettevano in connessione i grandi maestri. Mirella Schino, *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Roma, Viella, 2017.

⁹ Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne*, Paris, Édouard Cornély, 1910.

mente importante. Questi si conformavano come delle vere e proprie inchieste, all'epoca molto di moda nelle riviste culturali, in cui intellettuali e artisti dibattevano attorno alcuni temi. Il primo numero di «The Mask», che venne inviato gratuitamente a un copioso elenco di registi e personalità del mondo del teatro, era infatti accompagnato da una lettera di John Semar (pseudonimo co-utilizzato da Craig e da Lees) che invitava l'interlocutore a riempire un foglio annesso, in cui erano già prestampate le domande del primo *symposium*, dal titolo *Realism and the Actor*. Questa prima inchiesta, di gran lunga la più estesa (venne riproposta per quattro numeri della rivista: maggio, luglio, agosto, ottobre e novembre 1908)¹⁰ aveva come scopo quello di aprire un grande dibattito su quello che, all'epoca, era uno dei bersagli privilegiati delle invettive di Craig: il realismo.

Il simposio seguente (ottobre 1909) si intitolava *National Theatre* e intendeva generare un confronto a proposito della funzione dei teatri nazionali in Inghilterra o negli altri stati europei¹¹. Il terzo aveva come titolo *The Position of the Theatre* (ottobre 1911) e nasceva come risposta alle critiche che la rivista «The Referee» aveva mosso proprio a «The Mask»¹². A quattordici anni di distanza venne invece pubblicato l'ultimo *symposium*, in cui si invitavano architetti, scenografi e disegnatori a esprimersi a proposito di un disegno scenico di Antonio San Gallo per ipotizzarne gli utilizzi teatrali¹³. Pur senza etichettarla come *symposium*, un'ulteriore inchiesta è stata realizzata nel 1927, quando diversi studiosi vennero invitati a commentare le piante di alcuni teatri italiani¹⁴.

¹⁰ Tra i sedici intervistati vi erano Tommaso Salvini, Loïe Fuller, Ellen Terry, André Antoine, Herbert Beerbohm Tree e Yvette Guilbert. Craig partecipò all'inchiesta sia con il nome proprio che utilizzando due pseudonimi: Jan Klaassen e John Semar.

¹¹ Pubblicato nel solo numero dell'ottobre 1909, il *symposium* contenne dodici commenti tra cui quello di George Bernard Shaw, uno dei grandi rivali di Craig. Quest'ultimo intervenne tre volte, una a suo nome e due con gli pseudonimi di Jan Klaassen e Allen Carric.

¹² Tra i nove intervistati, Craig appare tre volte, una volta a nome suo e due sotto pseudonimo (John Balance e Allen Carric).

¹³ Sono due, questa volta gli interventi di Craig, uno a nome suo e l'altro sotto lo pseudonimo di François Florian.

¹⁴ Gordon Craig, *Some Old Theatre Plans with accompanying comments and*

La creazione di questi *symposia* aveva lo scopo di fidelizzare un certo numero di lettori rendendoli protagonisti della rivista e definendo allo stesso tempo alcune questioni come prioritarie nel dibattito artistico. L'utilizzo di alcuni pseudonimi "infiltrati" tra coloro che partecipavano alle inchieste permetteva di pilotarle in maniera funzionale al disegno complessivo di Craig. Inoltre, i nomi fittizi scelti da Craig servivano anche ad alimentare l'aura internazionale della rivista (e quindi del «New Movement»)¹⁵. Senza dubbio, almeno nel primo periodo, la macchinazione dell'inglese rimase ben nascosta, tanto che i contributi dei *symposia* ebbero una certa risonanza anche su altri periodici teatrali¹⁶.

I *symposia*, come anche altre operazioni più estemporanee (ad esempio i tentativi di creare delle associazioni di artisti come la *Society of the Theatre*¹⁷ oppure la *Society of Marionette*¹⁸), ci mostrano come la *guerrilla* di «The Mask» mirasse "ai fianchi" delle culture teatrali d'inizio secolo provando a coalizzare certi artisti attorno alle parole-chiave di Craig – oppure in contrapposizione a un nemico comune – e affrontando alcune questioni largamente dibattute secondo delle modalità anomale. Come tutti gli esempi di *guerrilla*, il segreto risiedeva nella pazienza: la vittoria si costruisce un metro dopo l'altro, che nel caso di «The Mask» corrispondeva agli abbonamenti venduti; ogni copia era un'esca lanciata tra le correnti dell'editoria teatrale d'inizio secolo, realizzata – anche dal punto di vista grafico – in modo

historical notes from international sources. Where the Plans are preserved. An introductory word, «The Mask», XII bis, 4, October-December 1927, p. 134.

¹⁵ Craig dava infatti ai suoi pseudonimi dei connotati geografici che volevano supplire la mancanza di contributi dalla Francia o dal Nord Europa, come nel caso di Jan Klaassen, per il quale Craig indica come città di provenienza Emmerick, località inesistente ma che evoca immediatamente le sonorità tipiche delle località scandinave o nordeuropee.

¹⁶ È il caso del quotidiano francese «Comœdia», che nel numero del 14 luglio 1908 cita alcuni interventi di «The Mask» nella rubrica *Departements étrangers* (p. 3).

¹⁷ La *Society of the Theatre* è un'iniziativa che Craig prova a pubblicizzare in alcuni numeri tra il 1913 e il 1914, in corrispondenza con l'apertura della scuola all'Arena Goldoni.

¹⁸ Della *Society of Marionette* Craig dà notizia in «The Mask», V, 2, October 1912.

da farsi notare immediatamente. Bisogna infatti tenere conto che i numeri venivano spediti ai lettori prima che questi avessero regolarizzato l'abbonamento, al fine di incentivarne la sottoscrizione o il rinnovo da un anno all'altro. Questo sistema, sebbene facilitasse una diffusione anche serendipica dei contenuti, aveva come controindicazione il moltiplicarsi delle corrispondenze tra la rivista e i potenziali abbonati, come dimostra l'enorme mole di carteggi conservati ancora oggi nel Fondo Craig della BnF. Consultandoli ci si rende conto del lavoro quotidiano necessario per mantenere le relazioni con i vari sottoscrittori o potenziali tali. Lavoro che, in massima parte, gravava sulle spalle di Dorothy Nevile Lees, scrittrice e collaboratrice di Craig, il cui ruolo nella rivista possiede tutt'oggi dei confini non ben definiti.

Il dispositivo Craig-Lees

The Actor and the Über-Marionette è un saggio che è stato scritto camminando. Nel vero senso della parola: Gordon Craig girovagava per la camera o per la terrazza della villetta in cui aveva trovato residenza nel 1907 e Lees batteva il testo a macchina. Lo narra lei stessa, in un libro-racconto – tutt'oggi inedito – che ripercorre gli anni di lavoro su «The Mask»:

It was a radiant day in February 1907 when I first went. The little house was nice, standing among olives, – none of the houses up there around it had then been built. It was white inside and cute, very scantily furnished, and full of light and air.

It was there, – indoor when wet or cold, outside on the terrace when fine – that he dictated all those articles, ... the Actor and the Über-marionette, Open letter to Elle Terry, Duse, etc. etc. which come out in the first volume of *The Mask* and were later collected in the book “On the Art of Theatre” published in 1911 by Hartmann. He generally walked up and down while dictating, and it come after rather erratically and brokenly at first as if he found it hard to coordinate and express his thoughts¹⁹.

¹⁹ Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence*, cit., pp. 10-11.

Giornalista per «The Italian Mail» e autrice di due libri sulle tradizioni sacre toscane²⁰, Lees aveva conosciuto Gordon Craig tramite Louise Creed, editrice della rivista per cui Lees lavorava. Fin dal primissimo incontro, Craig esibì nei suoi confronti una postura spiazzante:

He had some copies of the *Italian Mail* on the bed, and said almost at once that he was afraid Mrs Creed had made a mistake. He wanted to find someone who would work hard, and he saw from my writings that I was “an artist” and couldn’t be expected to be dictated to and type and so on²¹.

Una cosa doveva, difatti, essere chiara: nella nascente «The Mask» c’era spazio per un solo «artista». D’altronde, la tendenza a immaginare l’opera perfetta come il risultato di una mente unica che dispone di un materiale preciso e obbediente era riscontrabile già nelle prime teorie craighiane, sebbene egli stesso la rimetta continuamente in discussione.

La ricostruzione che Lees fa dei suoi anni dedicati a «The Mask» è estremamente puntigliosa e dettagliata²². Non si fa fatica,

²⁰ Dorothy Nevile Lees, *Scenes and Shrines in Tuscany*, London, J. M. Dent, 1907; *Tuscan Feasts and Tuscan Friends*, London, Chatto & Windus, 1907.

²¹ Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence*, cit., p. 9.

²² Si rimane stupiti dal modo in cui la scrittrice resistette al tentativo di “romanzare” gli eventi, utilizzando un registro generalmente privo di particolare enfasi. La descrizione del modo con cui Craig le dettava i saggi, ad esempio, è testimoniata anche dal figlio di Craig, Edward, nel suo *Gordon Craig. Storia della sua vita*, a cura di Marina Maymone Siniscalchi, Milano, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996 (ed. orig. *Gordon Craig. The Story of his Life*, New York, Limelight Edition, 1985). In realtà le ricerche di Marc Du villier e Gianni Isola mostrano come, una volta consumata nel 1916 la rottura tra Craig e Lees, la scrittrice minacciò di scrivere un libro dove raccontava in che modo è stato realmente organizzato il lavoro di «The Mask». Forse il racconto in questione potrebbe essere il promemoria per questo libro, o addirittura il libro stesso. Ne accenna Gianni Isola in «*After the Theory the Profit*»: la redazione di «The Mask», in *Gordon Craig in Italia*, a cura di Gianni Isola e Gianfranco Pedullà, Roma, Bulzoni, 1993, dove fa riferimento a una lettera del 1937 in cui Craig le pone domande sulla possibile pubblicazione. Cfr. anche Marc Du villier, *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig. «Un rêve mis noir sur blanc»*, tesi redatta sotto la direzione di Georges Banu e discussa all’Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle l’8 dicembre 2009.

tra l'altro, a immaginare l'allora trentaseienne Craig muoversi freneticamente sulla terrazza immersa tra gli olivi, dettando quello che sarebbe diventato uno dei saggi più influenti delle culture teatrali del Novecento. Si ha quasi l'impressione di intravedere una traccia di questa modalità peripatetica all'interno della struttura stessa del testo: il suo avanzare per immagini successive, l'avvicinarsi di atmosfere e figure restituisce la dimensione di un percorso. Il suo portato semantico emerge grazie a un attraversamento del pensiero di Craig, piuttosto che a una sua geometrica comprensione. Il movimento costante di allontanamento e riavvicinamento al soggetto di partenza, sembra ripercorrere le ritmiche irregolari dei suoi passi:

Sometimes it was a nervous struggle for me to keep up with him when he got very rapid; and sometimes, out of doors, walking up and down, he went so far I could scarcely hear; but the proof that somehow or other I got it all down correctly is in the articles themselves, which are all as dictated to and transcribed by me²³.

Lees non aveva solo il compito di trascrivere a macchina, ma faceva un lungo lavoro di revisione e di rilettura dei saggi. Lei, che aveva abbandonato la carriera di scrittrice e di giornalista per dedicarsi a «The Mask», aiutò Craig a maturare una maggiore finezza nella scrittura:

Sometimes he would say "I will teach myself to write, I WILL" and he certainly did; and soon, as he get accustomed to giving it out, and accustomed to me taking it down he became more and more fluent and coherent²⁴.

Alcuni studi hanno messo in evidenza la posizione cruciale che ebbe Lees per la rivista²⁵, sebbene il perimetro del suo ruolo venga

²³ Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence*, cit., p. 10.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Cfr. Ilaria B. Sborgi, *Behind The Mask, Dorothy Nevile Lees' Florentine contribution to Edward Gordon Craig's «New Theatre»*, in *Otherness, Anglo-*

generalmente limitato a quello dell'assistente, o addirittura della segretaria di Craig. Gianni Isola la definisce come «l'anima» di «The Mask»²⁶, è una definizione che ne vuole descrivere la presenza invisibile, ma forse più che l'«anima», Lees è stata il sudore della rivista, la lotta quotidiana per la sua sopravvivenza. Era lei che ne curava il lato amministrativo e finanziario, la corrispondenza con gli abbonati, con i collaboratori e con gli stampatori. Non solo: oltre a trascrivere e correggere gli articoli di Craig, si occupava anche della traduzione in inglese di tutti i testi italiani o francesi.

Forse bisognerebbe iniziare a considerare Lees non solo come un'assistente di Craig, ma come la più importante collaboratrice con cui egli abbia mai lavorato su un lasso temporale esteso. Si fa fatica a trovare, nell'intera biografia del regista, altri individui che interagirono con lui con la stessa intensità e per così tanto tempo, come è difficile trovare qualcuno che aderì in maniera così assoluta alla lotta per il teatro del futuro nelle modalità proposte dal regista. Nonostante ciò Craig non volle mai riconoscerle questa importanza anche se, osservando la collaborazione nel dettaglio, sembra che sia stato più lui ad aver bisogno del lavoro di lei che il contrario: la scrittrice era infatti l'unica porta d'accesso all'ambiente culturale italiano non anglofono. È grazie a lei che, ad esempio, Craig poteva colloquiare con Tommaso Salvini:

During that summer [1914] I went up one day to visit the great actor Tommaso Salvini on E.G.C.'s behalf and take him a gift copy of "Towards a New Theatre". Salvini was then up at his villa at Trespiano out-

American women in 19th and 20th Century Florence, a cura di Bruno P.F. Wanrooij, Fiesole, Cadmo, 2001; Marc Duvillier, *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig*, cit.; Beth Carroll-Horrocks ha fatto un interessante resoconto dei documenti sulla collaborazione tra Lees e Craig presenti all'Harvard Theatre Collection: *A Working Relationship: the Dorothy Nevile Lees Papers Relating to Edward Gordon Craig and The Mask, at the Harvard Theatre Collection*, «Theatre Survey», vol. 46, n. 1, May 2005. Recentemente è stato invece Almir Ribeiro da Silva Filho a realizzare un importante studio su «The Mask» che prende in larga considerazione l'apporto di Lees al progetto: *The Mask. A performance documental de Edward Gordon Craig e Dorothy Nevile Lees*, «Sala preta», vol. 17, n. 2, 2017.

²⁶ Gianni Isola, «*After the theory, the profit*», cit.

side the city. It was the first of a good many visits which I either made for E.G.C., or at which I acted as interpreter between them when Salvini came to visit him²⁷.

Progressivamente il raggio d'azione di Lees si allargò anche a tutti gli altri progetti artistici del regista. Singolare fu il caso degli incontri con la compagna di Platon Keržencev, politico, artista e intellettuale russo, autore del celebre saggio *Il teatro creativo*²⁸, il quale sarebbe poi diventato negli anni Venti ambasciatore dell'Unione Sovietica in Italia²⁹:

Madame Kerjenzoff was the wife of a Russian theatre director or regisseur, and came on her husband's behalf to make proposals to E.G.C. for a production in Russia. He left me to do most of the negotiating on his behalf (a kind of go-between, to go to and from with the proposals, counter-proposal and comment of each. One night I remember his sending to call me down from my tower late at night to meet him and M.me Kerjenzoff at the Giubbe Rosse Café for a discussion [...] the negotiations unfortunately did not lead to result³⁰.

Lees ebbe un ruolo imprescindibile anche nel processo di riscoperta – o di reinvenzione – della Commedia dell'Arte da parte di Craig. Non solo ha gestito i carteggi con alcuni studiosi come Luigi Rasi e Cesare Levi, ma si è anche immersa nelle biblioteche e negli archivi fiorentini alla ricerca di documenti funzionali alla riflessione che la rivista stava portando avanti³¹. Già Alessandro Sardelli,

²⁷ Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence*, cit., p. 65.

²⁸ Platon Michajlovič Keržencev, *Il teatro creativo. Teatro proletario negli anni '20 in Russia*, a cura di Fabrizio Cruciani, Roma, Bulzoni, 1979.

²⁹ Keržencev fu tristemente noto anche per essere stato colui che negli anni Trenta fu chiamato a dirigere la Commissione delle Arti dell'Unione Sovietica, e che attraverso il suo articolo *Un teatro estraneo*, apparso sulla «Pravda» il 16 dicembre 1937, condannò, di fatto, l'operato di Mejerchol'd come anti-rivoluzionario.

³⁰ Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence*, cit., p. 47. Nei quotidiani e nelle fonti italiane il cognome di Keržencev spesso è stato traslitterato come Kergenzoff.

³¹ Le ricerche sulla Commedia dell'Arte di Dorothy Nevile Lees sarebbero

consultando i registri della Biblioteca Nazionale di Firenze aveva notato:

è significativo che, dallo spoglio in corso, emerga costantemente ed esclusivamente la presenza di Dorothy [Nevile Lees], in un periodo in cui sono molto poche le donne che frequentano la Biblioteca Nazionale³².

La riscoperta dell'antica tradizione dei comici italiani viene narrata da Lees come un momento di grande eccitazione e di intensissimo lavoro:

[July 1910] But EGC had by now begun to take a very keen interest in the Commedia dell'Arte, and as most of the writings about it were in Italian (it was not until *The Mask* had shown the way that so many began to write of it in England, France and America), this meant a great deal of work in searching out and translating what he wanted to know.

Until then I had been accustomed to go at night, after supper, to the Vieuilleux reading room to take note of forthcoming Theatre books and send cards asking for these for Review. Now for months I used to go at night to the Maruceliana Library (via Cavour), where they kept a room open for student until ten o'clock.

proseguite anche dopo la pausa della prima guerra mondiale. Descrivendo i lavori per la nona annata, pubblicata nel 1923, racconta: «During those years I did a great deal of research in the National and other libraries into documents on the *Commedia dell'Arte* and other subjects E.G.C. was dealing with specially in *The Mask*; and did a good deal of copying and translation and research and exploration of all kind, as well as, of course, all the regular offices and routine work and business, and all the personal service of copying, correspondence, book-buying and so on for E.G.C.», Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence*, cit., p. 81.

³² Alessandro Sardelli, *Craig a Firenze: tracce di una presenza*, in *Gordon Craig in Italia*, cit., p. 110. Continua Sardelli: «Non è mia intenzione annoiarvi con un lungo elenco di libri. Darò solo alcune indicazioni: nel 1910, la sua attenzione è rivolta in particolare ai teatri in Italia, si interessa alla documentazione sul Teatro Olimpico del Palladio, all'opera del Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*; consulta la *Descrizione del Gran Teatro farnesiano di Parma*, del Donati, la cui pianta del teatro verrà pubblicata in "The Mask", cinque anni dopo, nel 1915. Ed è nel 1915 che studia il trattato del Sabbatini sulla *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, di cui alcune parti verranno tradotte in inglese e pubblicate in "The Mask" nel 1926, dieci anni dopo», *ibidem*.

There I did a great deal of research. Often E.G.C. would prepare slips with questions on them for verification of names, dates, etc. and I would search out the answers. I also did an immense amount of translation for him. Sunday and week-days, day or night, when there was a possible interval, I did translation³³.

Si rimane colpiti di fronte all'abnegazione e lo spirito di sacrificio, uniti a un crescente entusiasmo verso gli argomenti trattati, mostrati da questa donna. Gli aneddoti da raccontare potrebbero essere ancora numerosi, dal suo viaggio a Venezia per studiare dal vivo una marionetta giavanese³⁴, all'astuzia utilizzata per acquistare una copia originale di un trattato di Nicola Sabatini³⁵, fino ai dolorosi anni della seconda guerra mondiale, quando Lees affrontò da sola gli occupanti nazisti che vollero requisire l'intero archivio di «The Mask».

Difficilmente le intricate vicende personali (i due ebbero un figlio nel 1917, David³⁶, che Craig non volle riconoscere) possono riuscire davvero a spiegare questo profondo e duraturo impegno. Si potrebbe invece ipotizzare che, dopo la rottura tra i due – avvenuta nel 1916 – e la partenza definitiva di Craig da Firenze³⁷, per Lees avvenne una sorta di paradossale cesura tra il progetto craighiano (di cui lei si sentiva ormai co-autrice) e Craig stesso. Poteva essere

³³ Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence*, cit., pp. 33-34. Lees fa alcuni esempi delle traduzioni più importanti: «the “Pulcinella”, vol. III, pp. 22-29, “The Commedia dell’Arte” by Dr. Scherillo, p. 108-126 (and accompanying biographical notes); “Capitan Fracassa” 149-160, and compiled, collecting data for, the accompanying biographical notes, wrote about Evaristo Gerardi (p. 164-172); sublied the Riccoboni place (175-180)», *ibidem*.

³⁴ *Ivi*, pp. 55-56.

³⁵ Nel 1923 la figlia del Re Giorgio V decide di passare la luna di miele nella Villa Medici di Fiesole. Lees ha avuto l'idea di scrivere degli articoli e fare delle foto alla villa, vendendoli poi alle riviste inglesi. Cfr. *ivi*, pp. 80-81.

³⁶ David Lees (1917-2004) divenne un importante fotografo.

³⁷ «During all that time (January 1924-December 1929) I was carrying on the work alone in Florence, E.G.C. only came once for a few days at the end of July 1925, although his Mss, letters and instructions poured in daily. I think out of the whole fifteen volumes of *The Mask*, published between 1908 and 1929, I was alone for fully eleven volumes». Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence*, cit., p. 83.

fedele al primo pur rimanendo in perenne conflitto con il secondo. Marc Duveillier, che ha fatto un dettagliato lavoro sul carteggio tra Craig e Lees, fa notare:

On peut supposer que Lees, abandonnée de Craig qui refuse de reconnaître leur fils, ne poursuit pas sa collaboration avec lui que dans la mesure où l'importance de la revue est croissante pour elle-même, et devient définitivement sa revue³⁸.

Ma ben prima dell'allontanamento di Craig «The Mask» era già, in parte, la rivista di Lees. La scrittrice condivideva con Craig l'utilizzo del famoso pseudonimo di John Semar, il fantomatico direttore³⁹, e partecipava con questo nome a una buona parte delle note editoriali e delle recensioni dei libri⁴⁰, mostrando così una spiccata capacità di far sue le istanze del regista, se non addirittura di indirizzarle⁴¹.

³⁸ Marc Duveillier, *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig*, cit., p. 338.

³⁹ Scrive Edward Craig: «Le nuove maschere dietro le quali amava nascondersi divennero quasi cento, incluse le iniziali per gli editoriali, ma lo pseudonimo più importante usato in quell'epoca fu "John Semar", redattore di *The Mask* (il nome Semar era di origine giavanese e Craig lo aveva trovato nel libro sul teatro d'ombre tradotto dalla Signora Carr; sembra che Semar fosse uno dei personaggi comici ben conosciuti al pubblico di Giava). Poi venne John Balance, Allen Carric, Jan Klassen e tanti altri; Adolf Furst era il corrispondente da Berlino, Jan van Holt scriveva dall'Olanda e altri erano inventati giorno per giorno. Piuttosto che nomi, questi finirono per essere personaggi, infatti, inventato un nome, Craig generalmente scriveva una breve nota per delineare la personalità a cui quel nome si riferiva, talvolta inventando anche per lui una particolare firma. Una volta intagliò un certo numero di figurine che rappresentavano queste creature di fantasia e la mise su uno scaffale della libreria per ricordare le loro diverse caratteristiche; di John Seymar [sic!] scrisse anche una biografia», Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 267.

⁴⁰ Non è l'unico pseudonimo utilizzato da Lees, ma a quello si aggiunge anche Antony Scarlett, Patrick Nevile, Conrad Tower, Femella Ford, Louis Lincoln, che vengono anche utilizzati su altre riviste per prendere le difese di Craig e di «The Mask». Cfr. Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence*, cit., p. 55.

⁴¹ In una nota che il figlio di Craig, Edward, scrive alla sorella Nelly, Lees viene descritta come «one of his most faithful helpers. She had been the Editor of the Mask, in all but name, since it was first published in 1907», citato da Marc Duveillier, *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig*, cit., p. 327.

«The Mask» fu, in definitiva, il risultato di un *dispositivo* che Gordon Craig riuscì a creare con Dorothy Nevile Lees. Dispositivo è una parola un po' ambigua e recentemente adottata da alcuni importanti filosofi, ma nel nostro caso ci offre la possibilità di indicare un sistema dentro cui i due protagonisti non avevano né lo stesso ruolo né la stessa importanza, ma dove le soggettività di entrambi divennero essenziali per dare alla rivista l'identità e la rilevanza che ha avuto. La loro collaborazione non era fondata sulla parità o sull'equilibrio, ma su una complementarietà in continua ridefinizione.

La nozione di dispositivo ha inoltre il vantaggio di alludere anche a una certa spazializzazione degli elementi in gioco. Come abbiamo visto, fin dalla produzione dei primi scritti teorici il rapporto con lo spazio aveva una certa rilevanza, ma soprattutto a livello organizzativo, la sopravvivenza stessa della rivista fu garantita dal fatto che durante i viaggi e gli spostamenti di Craig, Lees manteneva un presidio costante a Firenze, dove continuavano incessantemente le attività legate alla rivista.

La rivista di Craig?

In gergo militare il termine dispositivo si usa anche per indicare il modo con cui le unità proprie o nemiche occupano o organizzano il terreno di battaglia. Nella strategia *guerrillera* di «The Mask» l'obiettivo non era arrivare ovunque, ma conquistare gli alleati preziosi, che secondo il pleonastico linguaggio di Craig dovevano addirittura esser pronti a morire per il teatro del futuro: «One must be cunning – one must bring every possible means against them – and one must be prepared to die for all this»⁴². Forse nemmeno Craig, scrivendo queste parole, avrebbe mai potuto immaginare il numero di anni che Lees avrebbe effettivamente dedicato al suo progetto. Nel carteggio relativo agli ultimi numeri della rivista, il regista si mostrò particolarmente crudele, cercando in tutti i modi di mini-

⁴² Edward Gordon Craig, *Index to the story of my days*, London, Hulton Press, 1957, p. 293.

mizzare il lavoro della scrittrice. Si potrebbe addirittura ipotizzare che la fine della rivista sia stata causata sia dai problemi economici (Craig si lancia alla ricerca di un editore più solido) che dall'indisponibilità di Lees a continuare quel tipo di lavoro in maniera anonima, nascosta dietro gli pseudonimi:

Nothing that I have done for THE MASK has been recognized in even the most degree & I have allowed it all, for your sake, to go in under a name which covered a joint work – yours & mine – while everyone attributed to you the full credit of the whole journal – I kept up the Semar myth & let myself be obliterated under it for your sake⁴³.

Non è forse necessario riportare qui le risposte di Craig, che lasciano senza dubbio un po' di amaro in bocca. Probabilmente per capire a fondo la tormentata relazione tra i due si deve tener conto anche del forte dislivello di opportunità di genere che marcava l'ambito della scrittura e dell'editoria di quegli anni⁴⁴. Ma la veemenza con cui il regista si scagliò contro Lees, in quel momento di profonda crisi, è indice più che evidente della rilevanza del lavoro di quest'ultima e fa affiorare la paura dell'ormai maturo Craig di essere messo in ombra proprio da colei che, nell'ombra, gli aveva garantito le condizioni per realizzare il suo sogno⁴⁵.

⁴³ Lettera di Lees a Craig del 21 ottobre 1929, citata da Marc Duveillier, *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig*, cit., p. 344.

⁴⁴ Un altro punto di osservazione dello stesso contesto potrebbe riguardare la carriera della sorella di Craig, Edith, cfr. Roberta Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig tra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, Roma, Bulzoni, 2003.

⁴⁵ Commenta a questo proposito Olga Taxidou: «Considering his fervent anti-feminist stance, it is surprising she was allowed to be seen to participate at all. As long as Lees remained hidden behind another mask, Craig's phallogocentric notions on art and the artist weren't threatened. The assumption was that he too was only acting as a medium for the 'artistic genius'. Having succumbed to the cult of impersonality, Craig might have believed that he actually did not exist as a separate entity and was only functioning as an agent of artistic genius. His metaphorical disappearance, though, led to a very literal one for Dorothy Nevile Lees». Olga Taxidou, *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998, p. 186.

Lees non solo perdonò le meschinità di Craig⁴⁶, ma anche nel secondo dopoguerra provò ad aiutarlo in ogni modo e mantenne con lui una relazione epistolare che sarebbe durata fino al 1966⁴⁷, anno in cui entrambi si spensero a pochi mesi di distanza.

«The Mask» è quindi ancora considerabile «la rivista di Craig»? o bisognerebbe specificare «di Craig e Lees» come viene già fatto da alcuni studiosi⁴⁸? Sono delle domande che rimangono aperte, e che meriterebbero ulteriori riflessioni. Ciò che sembra chiaro è che la leggerezza su cui poteva piantare le radici l'isola fantasma di «The Mask» sarebbe stata impensabile senza lo strenuo lavoro di Dorothy Neville Lees.

⁴⁶ Marc Duvillier parla addirittura di «Traitement inhumain», cfr. *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig*, cit., p. 337.

⁴⁷ Parte di queste lettere sono conservate ad Harvard, cfr. Beth Carroll-Horrocks, *A Working Relationship*, cit.

⁴⁸ Mi riferisco al già citato Almir Ribeiro da Silva Filho e al suo articolo *The Mask. A performance documental de Edward Gordon Craig e Dorothy Neville Lees*, cit., oppure a Duvillier, che per quanto riguarda gli anni dal 1918 in poi considera Lees «L'unique maître d'œuvre de *The Mask*» (*The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig*, cit., p. 310).

Matteo Casari

«THE MASK» E IL GIAPPONE
UN PERCORSO TRA LETTERE, IMMAGINI,
LIBRI, RIVISTE E PERSONE

Il presente contributo nasce dallo scandaglio di un'ampia porzione di documenti, in buona parte epistolari e ancora inediti, che certificano il legame diretto tra Edward Gordon Craig e il Giappone. L'intento di fondo, perseguito attraverso la ricostruzione della rete di relazioni intessute da Craig con alcuni corrispondenti nipponici o occidentali ma residenti nell'Arcipelago asiatico – Yone Noguchi, Shikō Tsubouchi, Yoshikuni Ozawa e Raymond Bantock –, è mettere in luce le dinamiche che hanno dato forma e sostanza alla presenza del teatro giapponese sulle pagine di «The Mask». Ciò che l'indagine sui documenti primari ha permesso di cogliere, insomma, è il movimento sotterraneo che ha prodotto l'orografia dalla quale è poi derivata la mappa – fisica e concettuale – fissata sulle pagine della rivista alla quale Craig si è dedicato per oltre vent'anni.

Tale approccio ha acquisito all'attenzione degli studi figure trascurate o, seppur individuate, lasciate spesso ai margini o alle note a piè di pagina. Le lettere con questi corrispondenti costituiscono una stratigrafia che immancabilmente, lungo la direttrice cronologica, segna i picchi di interesse di Craig su alcuni temi che la rivista, poi, faceva propri – uno spiraglio aperto sul lavoro di bottega prima che gli scampoli fossero confezionati per essere quindi esposti nella loro foggia finale – o, ancora, evidenzia l'abilità nell'acquisire alla causa perseguita nuovi e utili sostenitori.

Il ruolo del Giappone nel più ampio disegno della riforma teatrale perseguita da Craig trova qui un più preciso inquadramento e ne marca la collocazione in merito al nesso forte con la formazione e con la tensione all'espansione della sua influenza verso Oriente: si

leggerà sulle due presenze giapponesi nell'International Committee della School for the Art of the Theatre e sulla diffusione di «The Mask» in Giappone. Su quest'ultimo aspetto si giunge per la prima volta in assoluto ad una quantificazione e a una localizzazione geografica della circolazione della rivista nell'arcipelago nipponico.

La ricerca condotta per la stesura di questo saggio, infine, ha permesso di individuare l'insorgenza di un recente interesse rivolto a Craig dagli studiosi giapponesi, una iniezione arricchente di prospettive fino a pochi anni fa assenti che aggiungono profondità alla dimensione interculturale di Craig, testimoniano la lunga durata della sua influenza in Giappone e precisano ulteriormente il ruolo della lezione giapponese nel pensiero e nell'opera del regista inglese.

La nitidezza dei dettagli – a volte minuterie del quotidiano – perseguita in queste pagine sconta, per converso, un fisiologico sfocamento del contesto generale. La focale chiusa dell'indagine, suggerita dai documenti selezionati sui quali si fonda, vuole essere un tentativo di descrivere l'interno di alcune stanze – non certo di rappresentanza – di quella magnifica architettura che studi seminali, la cui focale aperta aveva permesso visioni d'insieme di grande respiro e presa, avevano tratteggiato dall'esterno.

Una premessa

Una considerazione complessiva delle pagine dedicate da «The Mask» al Giappone, e più in generale all'Asia, restituisce una sorta di storia della teatralità e della creazione artistica orientale: oltre al teatro l'attenzione è frequentemente allargata alle arti visive, all'architettura, all'artigianato e, ovviamente, alla letteratura e alla poesia. Caratteristica distintiva di questa storia *sui generis* – non vi è un piano espositivo organico, una sistematica volontà di selezione, né una tensione alla messa in sequenza cronologica di quanto proposto – è di fondarsi su una modalità di raccolta e restituzione di informazioni e frammenti di cultura materiale dal sapore etnografico. La componente materiale del teatro è sempre stata centrale

in Craig e lo stesso ha collezionato oggetti¹ per tutta la vita e ha a lungo accarezzato la possibilità di allestire un museo, sussidio alla formazione degli uomini di teatro che avrebbero dovuto frequentare la sua scuola, negli spazi dell'Arena Goldoni.

«The Mask» è una miniera di fonti iconografiche e quelle riferite all'Asia si può dire costituiscono una concisa ma significativa galleria etnografica: i carteggi di Craig con i contatti giapponesi, di cui si dirà, cadenzano una inesausta richiesta di immagini e libri illustrati per dare tridimensionalità ai contenuti editi. L'essere fin dalle origini un artista della visione, il suo precoce approdo all'arte dell'incisione, la passione per la bellezza fattuale e tattile quali emblemi di un intrinseco valore culturale di ciò che è fissato su carta² – la raffinata fattura di «The Mask» ne è una conferma palmaria – invitano a non sottostimare l'influenza primaria della grafica, della xilografia e dell'immagine nell'appressamento conoscitivo di Craig all'Asia e più specificamente al Giappone. L'approccio segnatamente iconografico, però, può qui essere solo richiamato poiché la riflessione si orienterà su di una direttrice differente per quanto intimamente connessa.

L'etnografia craighiana – anche visuale, si diceva – è mossa da un'idea forte e posta a priori che deve trovare le più ampie e diversificate conferme: come il passato, luogo elettivo di un teatro non ancora abbruttito e svilito, così l'Asia si offre a Craig quale alterità funzionale e plausibile per dare al teatro del futuro uno specchio nel quale poter prefigurare parte del proprio soma.

L'etnografia di Craig, e lo spirito che la anima, opera analogamente all'*armchair anthropology* – l'antropologia da tavolino – che ha caratterizzato una fase importante della costruzione del sapere

¹ Parte della collezione di Craig è conservata alla Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle (d'ora in poi BnF, ASP). Il posseduto, costituito prevalentemente da stampe xilografiche giapponesi a tema teatrale e da maschere asiatiche e africane è visibile nel suo complesso tra i documenti digitalizzati della BnF, <<https://gallica.bnf.fr>>.

² Cfr. Maria Ines Aliverti, *History and Histories in Edward Gordon Craig's Written and Graphic Work*, in *Performing the Matrix. Mediating Cultural Performances*, edited by Meike Wagner, Wolf-Dieter Ernst, München, Epodium, 2008, p. 201.

antropologico occidentale sul finire del XIX secolo e agli inizi del XX. Non c'è lo spazio sufficiente per problematizzare i controversi temi e tassonomie di quel frangente storico³ – dall'evoluzionismo all'etnocentrismo, dall'oggettivismo al colonialismo fino all'imperialismo – ma è utile tale riferimento a livello euristico per mettere in luce come «The Mask» sia divenuta depositaria di un sapere plurale sull'alterità teatrale costruito per stratificazioni successive e come, questa alterità, sia stata funzionalizzata da Craig per discutere, diffondere ma soprattutto confermare le proprie idee unificandole in un pensiero internamente coerente. L'antropologo da tavolino era il terminale presso il quale confluivano dati, materiali, informazioni raccolti o prodotti da altri per essere da lui compendati, analizzati, elaborati e alla fine tesaurizzati come conoscenza utile alle proprie necessità. La lontananza, il non aver direttamente visitato i luoghi e le culture di cui si discorreva, garantiva un certo distacco e, quindi, una relativa libertà nel rielaborare quanto acquisito in un discorso tutto interno all'alveo culturale dell'antropologo.

«I have visited neither Japan nor China so I have seen no performances of either of the two stages» dichiara apertamente Craig in uno dei suoi ultimi interventi sui teatri asiatici usciti in «The Mask» (XII, 2, April 1927, p. 71) nella sezione *Five books*, dove si recensiscono *Théâtre et Musique Modernes en Chine* di Georges Soulié e *The Chinese Theatre* di Adolf Eduard Zucker. Più che un'opportunità per far conoscere il teatro cinese attraverso i due libri la recensione diviene un'opportunità per pungolare il lassismo dell'attore inglese poiché dalla discussione sugli aspetti formali e strutturali dei palcoscenici giapponesi e cinesi, a partire dal primo dei due volumi citati, si giunge a questa reprimenda:

“Tout acteur ou actrice, en Chine, doit jouer, chanter et danser...”. Did you hear that, dearly loved old British actor?... “must play, sing and dance” ... “every actor and actress must” ... “in China”. Sounds reasonable,

³ Per una analisi critica della questione si veda Renato Rosaldo, *Culture and Truth*, Boston, Beacon Press, 1989 (trad. it., *Cultura e verità. Rifare l'analisi sociale*, Roma, Meltemi, 2001).

does it not? or is hard work all High-brow nonsense? ... “doit jouer, chanter et danser”: ... Mon dieu! allons au Café de la Regence tout de suite!

Il tutto rincarato dalla sferzante chiosa di Craig che si firma con lo pseudonimo Yoo-No-Hoo, la cui lettura potrebbe essere “you know who”: «And now how about a little work – or is it still too early?». L’esempio, per quanto possa apparire banale, è emblematico del *modus operandi* adottato su «The Mask».

L’ampio interesse di Craig verso il teatro asiatico, indirizzato a fornirne una estesa presentazione e divulgazione, a farne in qualche modo *una* storia, si diceva, non è insomma del tutto disinteressato. Ciò che in parte sembra giustificare la diffusa presenza è la definizione di un altrove teatrale che possa fungere da cartina di tornasole, da ulteriore puntello per l’idea di teatro pervicacemente postulata e perseguita dal nostro. In *A Living Theatre*, nelle pagine espressamente dedicate a «The Mask», tale idea si fa letteralmente maiuscola:

We who are associated with The Mask are often asked what it is the journal stands for, why it is of such importance that it should have survived while other journals appear, live out a few issues, and then die. The answer is simple. The Mask, as has been already said, stands for an IDEA, and an IDEA is a rare thing; is, together with its exponents and adherents, of value and worthy of respect. The IDEA in obedience to which The Mask was founded was that of a New Theatre which should replace the existing one; an IDEA which, conceived rapidly, needs time to develop naturally: its purpose was to support and advance and link together that group of younger men in the European Theatre who are devoting their lives to the realisation of that Idea⁴.

Da questa vera e propria chiamata alle armi – «The Mask» è un modo per fare militanza – emerge l’attenzione centrata sullo scenario europeo⁵, sull’Occidente culturalmente e teatralmente inteso si

⁴ Edward Gordon Craig, *A Living Theatre. The Gordon Craig School. The Arena Goldoni. The Mask*, Florence, 1913, pp. 12-13.

⁵ Date le premesse poste apparirebbe scontato un riferimento all’orientalismo

potrebbe dire, e la necessità di possedere una rete di paladini pronti a combattere per questa «IDEA» al fine di diffonderla. Anche in tal senso varrà la pena seguire trama e ordito del drappo nipponico tessuto da Craig in anni di scambi epistolari e di rapporti interpersonali, per come emergono dalla messe di documentazione che è stato possibile visionare e indagare. È su questa rete di contatti che il presente contributo si concentrerà, limitandosi al caso giapponese, tentandone una ricostruzione a partire dai preziosi e cospicui carteggi e documenti – ad esempio gli elenchi degli abbonati – custoditi nei Fondi Craig della BnF di Parigi e dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze. Non ci si occuperà invece, se non tangenzialmente, della lezione giapponese rintracciabile nel pensiero craighiano o della fortuna di Craig in Giappone⁶ sempre che ciò non sia direttamente riferibile alla rivista poiché è «The Mask» il vero oggetto in questione: negli anni il Giappone diviene anche una terra di conquista culturale, un Paese chiave dello scacchiere teatrale mondiale da acquisire tra quelli votati alla causa craighiana e per questo motivo c'è un lavoro indefesso per diffondervi «The Mask», l'arma più avanzata in mano all'agguerrita compagine. Questa tensione conquistatrice reca traccia di sé in un “memo” scritto a matita blu e rossa su un foglio protocollo, contenuto nel faldone della corrispondenza con Shikō Tsubouchi (1887-1986)⁷, sul cui fronte appare scritto «JAPAN» in stampatello

postulato da Said. Tale attribuzione non può essere accolta *in toto* poiché in Craig non si riscontra, semmai è vero il contrario, il principio di inferiorizzazione dell'Altro che è ineludibile nella teoria di Said. In Craig, piuttosto, vi è una marcata tendenza essenzialista che trasforma il Giappone, la Cina, l'India come l'Inghilterra, la Francia o l'Italia in “entità assolute” dotate di specificità distintive.

⁶ Sang-Kyong Lee, *Edward Gordon Craig and Japanese Theatre*, «Asian Theatre Journal», vol. 17, n. 2, Autumn 2000, pp. 215-235; si vedano anche i vari riferimenti all'Oriente di Craig in Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

⁷ L'uso giapponese di anteporre il cognome al nome è, in ambito scientifico, sempre rispettato. In questo articolo, tuttavia, per uniformità e per non disorientare il lettore si adotterà sempre l'ordine nome-cognome usato dai molti giapponesi citati che prediligevano questa soluzione per firmarsi: solitamente giapponesi che avevano vissuto a lungo o studiato o lavorato in Occidente.

maiuscolo con l'iniziale blu e le altre lettere rosse: «We to establish School there. Not Japan; but invite Government's co-operation [...]»⁸. Non una scuola in Giappone ma un sostegno governativo per la scuola in fase di avviamento a Firenze, scuola che come si vedrà più oltre avrà nel suo comitato internazionale ben due rappresentanti giapponesi.

L'Asia in «The Mask»

Nell'*Announcement to Our Readers* che campeggia a caratteri cubitali sulla controcopertina del Volume I, numero 1 di «The Mask» sono presenti, tra i contenuti che la rivista intende proporre ai lettori nella prima annata, *The Indian Theatre* by Louis Fulipe e *Javanese Marionettes*: la presenza del teatro asiatico può ritenersi quindi programmatica. Poco importa se poi l'intervento di Louis Fulip⁹ non vedrà mai la luce e se per leggere un articolo sulle ombre giavanesi si dovrà attendere il 1914¹⁰. La dilazione temporale e la promessa non mantenuta, sotto vari aspetti, prefigurano le strategie

⁸ BnF, ASP, EGC-Mn-Tsubouchi (Shikō).

⁹ Da una seppur sommaria ricerca bibliografica non risultano testi con questo titolo a firma di Louis Fulip, anch'esso del tutto introvabile e non presente nei vari elenchi di pseudonimi usati da Craig. Duvillier individua una nota di Dorothy Nevile Lees, scritta sul retro di una lettera di A. K. Coomaraswamy, nella quale è citato un Luis Fulep. Cfr. Marc Duvillier, *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig. «Un rêve mis noir sur blanc»*, tesi dottorale redatta sotto la direzione di Georges Banu e discussa all'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle l'8 dicembre 2009, p. 305. Potrebbe quindi trattarsi di un errore redazionale ma anche sotto il nome di Louis Fulep non appaiono contributi sull'intera collezione di «The Mask». Sebbene non siano emersi legami documentati si segnala che nel 1907, anno di arrivo di Craig a Firenze, risulta risiedervi anche Lajos (Louis) Fülep (1885-1970) un critico d'arte magiaro. Cfr. József Taká, *I viaggi di Lajos Fülep in Italia*, «Rivista di Studi Ungheresi», n. 12, 2013, pp. 124-131.

¹⁰ *Javanese Marionettes. A note on their Construction*, «The Mask», VI, 4, April 1914, pp. 283-285. L'articolo è introdotto da una nota a firma J. S. (sigla dello pseudonimo craighiano John Semar) nella quale si specifica che le due immagini di ombre usate appartengono alla collezione di Gordon Craig in uso presso la sua Scuola fiorentina. Si annuncia un articolo futuro sul dramma nel quale sono impiegate, articolo mai apparso su «The Mask».

promozionali adottate da Craig per creare interesse attorno alla rivista incentivandone l'attesa e quindi il desiderio di fruirla da parte del lettore.

Le tradizioni asiatiche maggiormente rappresentate in «The Mask» sono quella cinese, ancor più quella indiana e, di gran lunga maggioritaria, la giapponese. La Cina è spesso un richiamo generico, con rimandi a Lao Tsu, Confucio, al taoismo¹¹ e gli approfondimenti più rilevanti sono confinati nella rubrica Book reviews. Il breve carteggio tenuto da Dorothy Nevile Lees in veste di editrice con Soong Tsung-faung, professore di francese e letteratura drammatica alla National University di Pechino, risalente al 1924¹² mette in luce la scarsità di fonti sul teatro cinese, almeno di quelle in lingue occidentali. Informando il professor Soong che riceverà il volume di «The Mask» richiesto e un prospetto della rivista, dopo aver caldeggiato ulteriori ordini da parte sua, avanza in un *post scriptum* questa richiesta nella missiva del 31 luglio:

Could you perhaps, when replying, kindly indicate to us some books or journals with illustrations of Chinese theatre, and the Chinese Puppet theatre, both ancient and modern? Also let us know if illustrated postcards of theatre buildings and actors are available? We should greatly appreciate this courtesy.

La risposta del professor Soong inviata il 24 agosto, che inella un misero elenco di pubblicazioni, deve aver un po' raffreddato gli auspici della rivista. La chiusura, tuttavia, prometteva un ulteriore impegno per corrispondere al favore richiesto.

Dear Sir, I am in receipt of your letter of the 31st July, but your journal has not yet come.

Re. the Chinese Theatre in general and the Puppet Theatre in China,

¹¹ Il trasporto di Craig verso la Cina è ribadito dallo pseudonimo TAO, che ricorre per la verità nella rivista solo una volta, usato per firmare un fondo a dir poco *tranchant* negli Editorial notes intitolato *Japan: Tokio* (III, 6, October 1910, pp. 96-97) su Sada Yacco e la negativa presenza delle attrici sulla scena giapponese.

¹² BnF, ASP, *The Mask Correspondance*, 1924, Q-Z.

I am sorry to say that there are very few books available on this subject; there are a few translations of Chinese plays both in English and in French. [...] perhaps I will be able to give you ampler informations [sic!] in two or three months¹³.

Dagli archivi consultati non sono emersi altri contatti diretti con studiosi o personalità cinesi se non un breve scambio di lettere con Lewis Charles Arlington per ricevere copia del suo volume *The Chinese Drama*¹⁴.

La presenza del teatro indiano, conchiusa prevalentemente tra le uscite del 1913 e del 1918, è riferibile in via pressoché univoca alle figure di Ananda Kentish Coomaraswamy¹⁵ (1877-1947) e, per suo tramite, di Rabindranath Tagore (1861-1941). *Notes on Indian Dramatic Technique* (VI, 2, October 1913, pp. 109-128) di Coomaraswamy è uno degli articoli più ponderosi mai usciti su «The Mask». È arricchito da varie immagini come l'estesa, e purtroppo adespota, recensione di *The Arts and Crafts of India and Ceylon* di Coomaraswamy apparsa tra i Book reviews nel gennaio 1914 (VI, 3). Coomaraswamy è uno snodo primario della rete asiatica di Craig, snodo che trova una connessione con quello imprescindibile riferito al Giappone, ossia Yone Noguchi (1875-1947)¹⁶, amico diretto del Premio Nobel indiano e personaggio chiave del rizoma coltivato da Craig attorno ai suoi interessi per il teatro giapponese¹⁷. Poeta, critico, scrittore e straordinario divulgatore presso l'Occidente della

¹³ Nessuna delle fonti indicate da Soong apparirà mai su «The Mask».

¹⁴ BnF, ASP, *The Mask Correspondance*, 1930, A-M. Il volume, essendo uscito a Shanghai nel 1930 per l'editore Kelly and Walsh, non arriverà mai su «The Mask» il cui ultimo numero è del 1929.

¹⁵ Almir Ribeiro, *A Dialogue on the Banks of the Ganges: Gordon Craig and Ananda Coomaraswamy*, «Revista Brasileira de Estudos da Presença», vol. 4, n. 3, 2014, pp. 463-485.

¹⁶ Il nome per esteso di Noguchi è Yonejirō ed è il padre di Isamu Noguchi, artista e architetto nippo-americano che collaborò in ambito teatrale con Martha Graham.

¹⁷ Madoka Hori, *R. Tagore and Yone Noguchi: The International Conflict or the Asian Solidarity?*, in *Centenary Year of Gurudev Rabindranath Tagore's Maiden Visit to Japan: Rabindranath Tagore and Japan* (The Proceedings of the International Conference on "Tagore and Japan & Various Aspects of Japanese Culture" in 2016), edited by Gita A. Keeni, Granthana Vibhaga, Visva-Bharati, 2017.

cultura giapponese – visse e lavorò tra gli Stati Uniti e Londra per molti anni – Noguchi aderì al movimento imagista¹⁸ e la sua vicinanza al modernismo¹⁹ lo pose al centro di molteplici rapporti nei quali Craig era coinvolto.

Poet of the Stage: Kaoru Osanai e l'eroe sconfitto

Non mancano in «The Mask» aperture dedicate ad altri Paesi asiatici con citazioni e riferimenti più o meno ampi o generici a Corea, Cambogia, la già ricordata Giava, Siam, Nepal. Ma è il Giappone a primeggiare. Le affinità profonde sentite da Craig con alcuni elementi salienti della cultura nipponica e del suo teatro, contestualmente antico e contemporaneo avendo portato nell'oggi tradizioni centenarie, valgono all'arcipelago dell'Asia orientale un ruolo preminente. Ma anche le condizioni geo-politiche che riguardano il Giappone in relazione all'Occidente²⁰ vanno enfatizzate. La troppo nota per essere qui raccontata apertura del Giappone occorsa

¹⁸ Yoshinobu Hakutani, *Ezra Pound, Yone Noguchi, and Imagism*, «Modern Philology», vol. 90, n. 1, August 1992, pp. 46-69.

¹⁹ Yoko Yamaguchi ricostruisce in modo eccellente il network modernista richiamato in riferimento a Craig e al suo interesse per il *bunraku*. Si veda Yoko Yamaguchi, *Edward Gordon Craig and the International Reception of Bunraku: Transmission of the Puppet Images in «Gakuya zue shūi», and the Networks of Modernism between Japan, Europe, and the United States*, «Forum Modernes Theatre», vol. 28, n. 2, 2013, pp. 176-192.

²⁰ Gli ultimi anni del periodo Tokugawa, noti come *bakumatsu*, vedono il progressivo allentarsi della chiusura del Giappone – già nei decenni precedenti le potenze occidentali avevano provato a scardinare l'isolamento nipponico – e l'avvio di rapporti diplomatici e commerciali con nazioni straniere. Il Trattato di Amicizia e Commercio con gli Stati Uniti del 1858 conduce, nello stesso anno, ad analoghi accordi con Olanda, Russia, Gran Bretagna e Francia. Per l'Italia le relazioni diplomatiche ufficiali inizieranno nel 1861. Su questo frangente e sul ruolo del teatro *nō* nelle azioni di diplomazia culturale giapponese cfr. Matteo Casari, *Japan, Italy and Elsewhere. Nō and Shinsaku Nō from Cultural Diplomacy to Intercultural Dialogue*, in *Nō Theater and Cultural Diplomacy. With a Glimpse into Philippine Practices*, edited by Umali Amparo Adelina, Umewaka Naohiko, Matteo Casari, «Arti della performance: orizzonti e culture», 11, Dipartimento delle Arti-Università di Bologna, 2018, pp. 148-158. Disponibile su <<http://amsacta.unibo.it/6034/>> (28/06/2019).

nel 1868 con la restaurazione del potere imperiale che inaugurò il lungo e complesso periodo Meiji (1868-1912), infatti, produsse un intenso traffico di studiosi e personalità artistiche e dell'intelligenza che dall'Occidente si recarono – spesso su invito delle autorità locali – in Giappone e che dal Giappone si recarono in Europa e Stati Uniti per formarsi e per arricchire le conoscenze nipponiche sullo scenario internazionale del quale il restaurato impero ambiva essere parte: un *do ut des* a simmetria variabile.

Il fenomeno del giapponismo fu indubbiamente nutrito e plasmato dall'intensificazione degli scambi ricordati e, quello inglese in particolare, costituisce un brodo di coltura non sottacibile nella preparazione di Craig ad incontrare la cultura giapponese. Seppur di sfuggita, poiché laterale rispetto al filone principale delle questioni che si intendono qui trattare, mette conto richiamare la circolazione delle stampe *ukiyo-e* – Craig stesso praticherà la xilografia – e la frequentazione dell'ambiente intellettuale e artistico che aprì le porte al giapponismo in Inghilterra nel quale operavano figure quali James Whistler (1834-1903), Walter Crane (1845-1915), Laurence Binyon (1869-1943). È in questo animato *milieu* interculturale, costituito da studiosi e artisti sovente bilingui, che Craig ha potuto veder soddisfatta, da un lato la richiesta di informazioni che lo interessavano e, dall'altro, la possibilità di sfruttare un canale per veicolare le proprie idee verso un Paese sentito affine e che poteva fungere da megafono delle sue istanze su una vasta porzione del continente Asiatico.

A cavallo tra XIX e XX secolo la scena giapponese è in pieno fermento, sensibile contrappunto e terreno di ulteriore elaborazione dei vorticosi cambiamenti che interessavano la società e, come la società, la scena giapponese si apriva a influssi esogeni: si elaboravano soluzioni innovative in seno ai generi di tradizione, si approntavano le prime traduzioni dalla grande drammaturgia occidentale (Shakespeare, Ibsen, Cechov, Strindberg, O'Neill, Wedekind, Pirandello, ecc.) e con lo *shinpa* (nuova scuola) e lo *shingeki* (nuovo teatro) il teatro di prosa iniziava ad affermarsi creando i presupposti per l'insorgere di una drammaturgia originale giapponese²¹. Craig,

²¹ Per una sintetica ricognizione di questo momento si veda Bonaventura

quindi, trovò non solo un Paese ma un intero movimento teatrale poroso e pronto all'osmosi.

Un caso che vale la pena esplorare è quello di Kaoru Osanai (1881-1928), “padre” dello *shingeki* e personalità tra le più eminenti del firmamento teatrale giapponese. Fondatore nel 1909 del Jiyū gekijō (Teatro Libero) assieme all'attore *kabuki* Ichikawa Sadanji II (1880-1940), viaggia in Europa e segue il lavoro di Reinhardt, Stanislavskij, Craig: è spettatore dell'*Hamlet* andato in scena a Mosca frutto della collaborazione degli ultimi due lasciandone una interessante memoria²² aperta da questa parole:

Edward Gordon Craig had only nine or ten occasions for transcendent ideals on the stage between *Dido and Aeneas* in 1900 and *Rosmersholm* in 1906. After these came five more years of solitary discussion of publications, and of independent exhibitions of his works. In 1911, his ideals were finally presented on an actual stage in superb form – that is, the production of *Hamlet* at the Moscow Art Theatre.

On the evening of December 28 (by the Julian calendar) in the following year, 1912, after years of longing, I finally witnessed with my own eyes, thanks to my good fortune, the completed work by the “Poet of the Stage”, which was executed on the most grandiose scale.

I have no intention of discussing here the ideas of Craig, whose concepts I greatly respect [...]. I simply and sincerely hope that I am capable of writing down my eye witness report of Craig's profound art in a manner sufficiently vivid to convey my excitement to my friends at home and to stimulate their imagination²³.

Osanai, che non sarà mai citato in «The Mask» e non avrà mai rapporti epistolari diretti con Craig, ne è un accanito – e per molti

Ruperti, *Il teatro in Giappone dalla modernità alla contemporaneità*, in *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, a cura di Bonaventura Ruperti, Venezia, Cafoscarina, 2014, pp. 9-30. Per ulteriori approfondimenti si veda anche *Il teatro giapponese. La macchina scenica tra spazi urbani e riforme*, a cura di Matilde Mastrangelo, Luca Milasi, Stefano Romagnoli, Roma, Aracne, 2014.

²² Osanai Kaoru, *Gordon Craig's Production of "Hamlet" at the Moscow Art Theatre*, Translated with an Introduction by Andrew T. Tsubaki, «Educational Theatre Journal», vol. 20, n. 4, December 1968, pp. 586-593 (ed. or. *Bijitsuza no Hamlet*, 1931).

²³ *Ivi*, pp. 588-589.

versi libero – divulgatore in Giappone²⁴ tra gli uomini di teatro, non solo perché ha consapevolmente guardato alla sua lezione ma perché sue sono varie traduzioni in giapponese degli scritti craighiani, anche da «The Mask». Nel 1922 pubblica, sulla rivista «Geki to Hyōron» (Teatro e critica), un articolo dal titolo *Gozun Kureegu no tegami* (Una lettera di Gordon Craig)²⁵. L'apertura è utile per misurare la temperatura dell'interesse rivolto dall'arcipelago al nostro:

Horikawa di «Geki to Hyōron» mi ha portato una lettera di Gordon Craig dicendomi di leggerla. Si tratta di una lettera di ringraziamento per una raccolta di proprie poesie che Noguchi Yonejirō gli aveva inviato. Mi ha turbato sapere che si trattava di una lettera di Craig. Poiché Craig è oggetto del mio rispetto, ma so pure da tempo che la sua grafia è poco leggibile. In passato avevo visto riprodotta nella rivista «Shibai» [Teatro], pubblicata da Kusuyama e altri, una sua lettera indirizzata a Shikō Tsubouchi.

Su Shikō Tsubouchi torneremo. Craig è ben conosciuto e le riviste di settore lo seguono e danno spazio alle epistole scambiate con i connazionali. Dopo aver ampiamente argomentato sulla difficoltà nel capire la scrittura di Craig – oltre un mese per decrittare la lettera – Osanai prosegue:

Horikawa non si è accontentato della mera traduzione. Mi ha chiesto di presentare Craig. Anche questa cosa è difficile! Il nome di Gordon Craig è conosciuto da tutti quelli che seguono lo *shingeki*. Tuttavia, quando si arriva alla traduzione di Craig, sono molti quelli che esitano. Il motivo sta nel fatto che Craig pur essendo una persona pratica, produce pochissimi risultati concreti.

Se si afferma che Craig è il primo teorico rivoluzionario della scenotecnica moderna, non rimane che ammetterlo. Se si guarda a Craig solamente come un idealista del teatro, anche questo non rimane che ammetterlo. Se pensiamo a Craig come un ideale regista teatrale sognatore,

²⁴ Oya Reiko, *Kaoru Osanai and the impact of Edward Gordon Craig's theatrical ideals on Japan's shingeki (new theatre) movement*, «Shakespeare», vol. 9, n. 4, 2013, pp. 418-427.

²⁵ Kaoru Osanai, *Gozun Kureegu no tegami*, in «Geki to Hyōron», settembre 1922, pp. 110-117. La traduzione è di Giancarlo Giovanelli con la revisione di chi scrive.

ebbene non si può fare a meno di pensarlo. Tuttavia, la grandezza di Craig come artista e teorico dell'arte non permette che lo si comprima in queste piccole categorie.

“L'origine del nuovo teatro moderno parte in toto da Gordon Craig”²⁶.

Anche questo non si può negare. Tuttavia non è cosa facile illustrarne il motivo. Non posso scrivere distrattamente. Voglio scrivere solamente cose che Craig stesso possa approvare. Tuttavia, ora non ho né il tempo né la testa per farlo. L'idea profonda di Craig relativa all'arte, la lascio a quanto effettuato di solito in Giappone; qui penso di scrivere delle esperienze esterne, sconosciute ai più, di Craig in stile Dizionario Biografico (in verità è una traduzione dal dizionario biografico).

Segue una nota biografica sulle esperienze attoriali di Craig e sugli allestimenti nei quali è stato coinvolto o per i quali è riuscito a mettere in pratica le sue idee rivoluzionarie. L'elenco serve più che altro a mettere in risalto che quest'ultima evenienza si è concretizzata assai di rado. Quindi l'autore passa alle pubblicazioni e a «The Mask»:

Questo è il poco che risulta dal mio Dizionario Biografico. Proverò ad aggiungere quel poco che conosco. Dal marzo 1908 inizia a pubblicare a Firenze la rivista autogestita «The Mask». A quel tempo Craig abitava a Firenze e aveva iniziato la ricerca sull'arte drammatica antica e contemporanea in un vecchio teatro abbandonato, l'Arena Goldoni.

La prima volta che sono venuto a conoscenza della rivista «The Mask» è stato tramite Yonejirō Noguchi. C'è un legame antico tra Noguchi, Craig e me. Nel 1911 ha pubblicato a Londra presso William Heinemann *On the Art of the Theatre*. Alla revisione della prima tesi in forma di dialogo *The Art of the Theatre*, ha aggiunto la seconda tesi pubblicata in «The Mask» (all'epoca ho tradotto i punti salienti da «The Mask» e li ho presentati alla casa editrice Sanda Bungaku) e alcuni brevi articoli pubblicati in «The Mask». Nel 1913 ha pubblicato un grosso libro contenente disegni per J. M. Dent & Sons di Londra, *Towards a New Theatre*. Il recente libro *The Theatre Advancing* è stato pubblicato l'anno scorso a Londra da Constable, in effetti si tratta di una raccolta di articoli già pubblicati su «The Mask». [...] Craig dice che c'è una traduzione parziale in giapponese, mi chiedo come ha fatto a saperlo. Può darsi che ce ne siano altre, ma *In a Restaurant*

²⁶ Questa affermazione è nella lettera tra virgolette, quindi si presume sia una citazione. Osanai, però, non indica la fonte.

e *A Note on Applause* le ho tradotte io. In particolare la prima l'ho tradotta dal periodico «The Mask» ancora prima che uscisse questo libro²⁷.

Sebbene collocato tra i due blocchi poco sopra citati vale la pena chiudere questa digressione su Osanai e Craig con un passaggio che manifesta la sensibilità giapponese al personale carisma di Craig:

In seguito ho saputo che successivamente [all'*Hamlet* di Mosca, N.d.A.] ha avviato la scuola teatrale a Firenze, ma pare che non abbia avuto seguito.

Comunque, è un uomo con molti nemici. È una persona poco affidabile nella vita reale. Anche il luogo di residenza non è costante. Tuttavia, per quanto riguarda la persona, io non posso fare a meno di rispettarlo. E poi sono indignato per il gran numero di persone che ne parla male mentre gli rubano molte idee.

Nel profilo tracciato da Osanai, Craig assume le sembianze di un eroe sconfitto, quella peculiare tipologia di eroe che Ivan Morris ha spiegato essere la prediletta dai giapponesi. Sconfitti sì, ma puri di animo, tenacemente attaccati ai propri ideali, indisponibili a mutare la propria idea e scendere a compromessi per ottenere facili riconoscimenti e, quindi, alla fine percepiti come eroi da chi ne riconosce l'indomita idealità e la moralità superiore, perfino alla morte. Tolta la morte, che l'eroe sconfitto giapponese si infligge con il rituale del *seppuku*, l'analogia con la figura tratteggiata da Osanai ha ampi margini di sovrapposizione senza con questo, ovviamente, voler ritenere Craig uno sconfitto e riconoscervi tutti gli elementi dell'archetipo nipponico: «In una società preminentemente conformista i cui membri sono intimiditi dall'autorità e dalla tradizione, uomini coraggiosi, sprezzanti del pericolo, spiritualmente puri come Yoshitsune e Takamori esercitano un fascino particolare»²⁸.

²⁷ Il libro a cui si riferisce Osanai è l'edizione del 1919 di *The Theatre Advancing. In a Restaurant* è stato inizialmente pubblicato su «The Mask» (I, 6, August 1908, pp. 119-120) con il titolo *At Borchats in Berlin*. La Lettera di Craig a Noguchi è pubblicata nell'originale inglese in *Yone Noguchi collected English letters*, edited by Atsumi Ikuko, Tokyo, Yone Noguchi Society, 1975, pp. 218-219.

²⁸ Ivan Morris, *The Nobility of Failure*, New York, The Noonday Press/Farrar

Il debutto del Giappone su «The Mask»: tra attrici, scimmiottamenti e realismo

Se occorreranno sei anni, nonostante gli annunci del numero inaugurale di «The Mask», prima che le ombre giavanesi appaiano sulla rivista sarà sufficiente attendere solo un mese dal debutto editoriale perché il Giappone, e con esso l'Asia, inizi ad abitare concretamente e in modo continuativo le pagine di «The Mask». L'occasione è propiziata dalla presenza ad Amsterdam della coppia Otojirō Kawakami e Sada Yacco²⁹ che, dal 24 luglio 1907 al 13 febbraio 1908, visitarono anche Parigi e Bruxelles. Nella sezione Foreign notes (I, 2, April 1908, p. 21), J. v. H., sigla dello pseudonimo craighiano Jan van Holt, riporta le impressioni dell'attore olandese Royaards il quale, a seguito della visione della coppia giapponese, ritiene che nella loro arte vi siano molti insegnamenti utili per gli attori nostrani:

In seeing his very powerful and always beautiful gestures, which remind us of a series of peerless Japanese prints, I suddenly understood the Japanese and a great part of the culture of this unconquerable race, but also came to a fuller understanding of something else; that is to say, the aims of Mr Gordon Craig to subordinate word to gesture in the Dramatic Art. The impression I received from the silent acting of the Japanese will be ineffaceable in me, [...].

A pagina 25, questa volta nella sezione Editorial notes, è J. S.³⁰ a riprendere l'argomento. Apprezza la modestia e il coraggio di Royaards nel proclamare che la parola non sia necessaria per

Straus Giroux, 1975 (trad. it. *La nobiltà della sconfitta*, Milano, Guanda, 1983, p. 10).

²⁹ Su Kawakami e Sada Yacco, anche in relazione a Craig, si vedano le varie sezioni dedicate in Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, cit.

³⁰ John Semar. È uno degli pseudonimi più usati da Craig e, come confermano alcune pagine del diario di Dorothy Nevile Lees conservato al Vieuxseux, è voluto il riferimento all'omonimo personaggio comico, Semar, del *Wayang kulit*, il teatro delle ombre giavanesi. Nello stesso diario Dorothy indica che anche lei utilizzava il medesimo pseudonimo per firmare la corrispondenza o interventi sulla rivista.

comprendere una rappresentazione, tuttavia lo mette in guardia dai pericoli di una imitazione superficiale ed esteriore perché potrebbe portare a quegli sventurati esiti che già l'artigianato e le tappezzerie – l'allusione è alla moda ispirata dal giapponismo – hanno prodotto a causa di una ammirazione pedissequa per l'arte giapponese:

To search for and discover the laws which govern all art and to attempt to abide by these laws, this is the duty of the artist; but we must beware of any sudden influence which would lead to imitation, especially so strange an influence as that able to be brought to bear by the East upon the West. For it is not necessary to learn from Japan. The laws of art are universal; they are the only universal laws.

Con perfetta circolarità ritroviamo agli esordi della rivista quanto descritto in sede di premessa in merito all'IDEA cui tutto, essendo essa universale, deve essere subordinato. La questione qui solo toccata rimanda ad altri interventi che censurano la via teatrale intrapresa da Sada Yacco – e da Hanako, altro bersaglio degli strali craighiani – poiché sovvertitrice della natura – del teatro – che vorrebbe le donne escluse dalla scena: «Nature still seems to find the old way of creating things the best. [...] The artist who follows this law of nature does not go far wrong. We search back for the origin of things not to copy them but to learn by which method and in what material they were made».

Sebbene il Giappone sia positivamente soggetto ad un impetuoso mutamento modernizzante, prosegue TAO nel suo articolo riferendosi implicitamente ai rivolgimenti del periodo Meiji, ci sono cose che sarebbe bene non mutassero:

But although all these things may be improvements it by no means follows that our art can be improved by changing the methods and materials which have been employed with so great success in the past. Madame Sada Yacco was the first lady to go upon the stage in Japan. The innovation was a pity. She then went to Europe to study the modern theatres there, and more especially the Opera House in Paris, intending to introduce such a theatre into Japan,... it is to be presumed with the idea of advancing the art of the Japanese theatre. There can be no hesitation in saying that she

is doing both the country and its theatre a grievous wrong. Art can never find a new way of creating better than the primitive way which the nation learned as children from Nature³¹.

La misoginia di Craig monta nelle righe successive tirando in ballo pure l'effetto deflattivo che le attrici avrebbero prodotto sui salari degli attori e il loro ruolo nell'avviare il declino del teatro occidentale. Tali aspetti saranno ulteriormente esasperati in *Sada Yacco* pubblicato su *The Theatre Advancing*³², che replica l'articolo del 1910 con una sostanziosa aggiunta a partire dalle *suffragette*. Ma il nodo sembra essere altrove, legato all'interpretazione, all'imitazione e al realismo: «[...] the answer is that men take themselves very seriously as artists, and the mimic world becomes for them the real world. With women it is quite different. And besides, what men and women do and feel is always different; the two can never be compared»³³.

Hanako³⁴ subirà la medesima sorte nonostante in un fondo dei Foreign notes³⁵ alcuni aspetti positivi del suo stare in scena fossero stati messi in luce. Certo, con la premessa che negli spettacoli succintamente recensiti aveva recitato davvero male per il Giappone e in modo ammirevole per l'Europa. Il tema del sovvertimento della natura e quello del pubblico incapace di cogliere il valore dell'arte fermandosi alla superficie degli effetti – e al fascino dell'esotico –

³¹ TAO, *Japan: Tokio*, «The Mask», IV, 4-6, October 1910, pp. 96-97. Interessante, in questo passaggio, l'insorgenza di quella che Rosaldo definisce «nostalgia imperialista», ossia la tendenza occidentale a riservare a se stesso il diritto al progresso e a destinare l'Altro al mantenimento di un mondo stabile e immutabile da preservare assolutamente. Si veda Renato Rosaldo, *Cultura e verità*, cit., pp. 122-128.

³² Gordon Craig, *The Theatre Advancing*, Boston, Little, Brown, and Company, 1919, pp. 232-236.

³³ *Ivi*, p. 236.

³⁴ Su Hanako si veda Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, cit. Sulla ricezione di Sada Yacco e Hanako in relazione a Craig si veda Yang Gao, *Reception of Sada Yacco and Hanako's Acting in Europe at the Turn of the Twentieth Century: Centered on the Critiques of Gordon Craig*, «Japan Studies Association Journal», vol. 15, n. 1, 2017, pp. 145-162.

³⁵ J. B. (John Balance, pseud. Gordon Craig), «The Mask», III, 7-9, January 1911, p. 143.

prorompono con la consueta *vis* polemica sul numero di gennaio 1914: «Hanako is a remarkable actress... and Hanako is not an artist at all. The actress Hanako should be put down by Law. Hanako the woman is doubtless valuable»³⁶. Il realismo della sua interpretazione, che ha fatto sbucciare le mani per gli applausi a tutti tranne che a un avveduto spettatore, è per Craig una menzogna, uno spettacolo indegno e buono al massimo per il melodramma. Hokusai, afferma Craig parlando dell'assenza di realismo nell'arte giapponese, avrebbe odiato Hanako. Il senso della linea e della distribuzione volumetrica di Hokusai, la geometria compositiva insomma, erano in grado di trascendere il dato realistico pur nella sua restituzione grafica³⁷.

Henry Furst, in una lettera³⁸ a Craig in cui conviene sull'inadeguatezza di Hanako a portare in scena l'opera di Kakuzo Okakura³⁹ *White Fox*, pone un'interessante argomentazione sul realismo associato al Giappone: «And as for 'realism' all Japanese art is 'realistic', but not in the sense that Duse is realistic».

Mancando la lettera di Craig le sfumature si perdono ma si conferma la centralità del tema riferita al Giappone e, soprattutto, la sua problematizzazione: non una assenza di realismo ma una sua peculiare manifestazione.

³⁶ Gordon Craig, *Kingship. Some Thoughts concerning Hanako the Actress: Japan: India: Friendship and the King*, «The Mask», VI, 3, January, 1914, pp. 238-244.

³⁷ Hokusai trova più volte spazio su «The Mask». Oltre alla stampa *A Travelling Company. From the "Onno Sanju rokkasen"* (1798) (IV, 2, October 1911), vi appaiono due suoi brevi interventi in traduzione pubblicati sotto il titolo unificante di *Towards Perfection* (XIV, 4, October 1928, p. 171).

³⁸ La lettera non è datata, ma un appunto a matita indica 1916. Furst aggiorna Craig sulla morte di Kakuzo Okakura, avvenuta nel 1913, e sulla possibile messa in scena della sua unica opera teatrale, *White Fox*, con Hanako. La musica affidata a Stewart Gardner non fu mai realizzata con disappunto di Okakura. BnF, ASP, *The Mask Correspondance*, Furst (sans cote).

³⁹ Assai noto in Occidente per il suo *The Book of Tea* (1906) è stato collaboratore di Fenollosa e parte di quella generazione di giapponesi che viaggiò in Occidente fungendo da tramite interculturale. Per le sue frequentazioni e connessioni con la rete giapponese di Craig meriterebbe un approfondimento che i limiti del presente contributo non consentono.

Yone Noguchi: la via al Giappone di Craig

Tra il 1910 e il 1914, con una densità notevole nel 1911 e 1912, «The Mask» pubblica una quantità cospicua di contenuti sul Giappone – e dal Giappone – che non avrà eguali nelle annate successive.

Con una lettera del 16 maggio 1909 entriamo, *in media res*, in una delle relazioni più solide e determinanti per Craig e la sua rivista, quella con Yone Noguchi, poeta e scrittore capace di affermarsi in Occidente con le sue opere in inglese e inesausto propagatore della cultura, non solo teatrale, giapponese in Occidente: «Dear Sir, your note of March 26th was received with many thanks; and I am happy to come in touch with you. Under the separate cover I send you a copy of “The Pilgrimage”⁴⁰ with understanding that you will send me your’s copies of “The Mask”»⁴¹. Noguchi spera che la rivista possa recensire il suo volume e che Craig gli faccia sapere se ha gradito il suo lavoro. Nel ricordare il periodo trascorso a Londra nel 1903 per pubblicare *From the Eastern Sea*⁴² e altri fatti Noguchi pone le premesse di quello che sarà un rapporto basato sullo scambio – si potrebbe anche dire baratto – reciproco:

[...] I will come for you as a Japanese agent. [...] I shall be glad to furnish you a Japanese theatrical article which you wish to get. I believe I am able to do it; I published two or three articles in “The Theatre”, N. Y. I have many friends here who devoted their own lives for dramatic art. I can talk over the matter with them, and get materials from them; You must write me more in detail; I will be happy to become a Japanese correspondent for your magazine [...].

Ecco dispiegati, in questa prima lettera in risposta a una missiva di Craig non presente nel fondo, i prodromi di una amicizia e col-

⁴⁰ Yone Noguchi, *The Pilgrimage*, New York-London, Mitchell Kennerley/Elkin Mathews, 1912. Disponibile su <<https://archive.org/details/pilgrimage00noguia/page/n6>> (14/05/2019).

⁴¹ BnF, ASP, *The Mask Correspondance*, January 1911, boîte 4.

⁴² Yone Noguchi, *From the Eastern Sea*, London, At the Unicorn/Cecil Court, W.C., 1903. Disponibile su <<https://archive.org/details/fromeasternsea00nogu/page/n5>> (15/05/2019).

laborazione fondate sulla devozione all'Arte, al teatro. Noguchi, la cui deferenza e ammirazione per Craig sono palpabili, non firmerà nemmeno un articolo per «The Mask» ma a lui si devono l'intreccio di altri contatti, l'afflusso di contenuti che hanno popolato la rivista e molteplici informazioni sui generi di teatro tradizionale giapponese che Craig adotterà come tasselli del proprio percorso di conoscenza e speculazione utile all'affermazione del teatro del futuro.

Acclusa alla lettera del 19 settembre 1909⁴³, in una busta separata, Noguchi invia alla rivista copia del suo articolo *The Japanese Mask Play* (non conservato nel plico della corrispondenza) assieme ad alcune foto a colori per una pubblicazione su «The Mask» poiché, scrive, «[...] I wish to have something of mine to be printed in it [...]». Accenna poi alla possibilità di scrivere articoli originali, in particolare uno sullo sviluppo storico del teatro giapponese. *The Japanese Mask Play*, però, non verrà mai pubblicato sulla rivista e dal carteggio è possibile ricostruirne i motivi: una concomitanza di piccoli malintesi amplificati da lettere mai recapitate. Il 27 aprile 1911 John Semar scrive a Noguchi rispondendo al suo sollecito per la mancata pubblicazione⁴⁴. L'articolo era già stato impaginato per il numero di ottobre 1910, spiega l'editore, quando la redazione è venuta a sapere che una parte dello stesso era già uscita su «The Graphic». La lettera prosegue elencando i disagi procurati dal dover reimpaginare il numero già parzialmente stampato e i problemi che sarebbero potuti occorrere in assenza di un permesso di riproduzione. I toni poi si ammorbidiscono perché risulta evidente che alcune comunicazioni non sono state recapitate innescando vari fraintendimenti: la rivista ha agito secondo gli accordi e in caso di mancata pubblicazione entro una certa data ha considerato Noguchi libero di utilizzare altrove il pezzo senza doverlo informare. Viene quindi proposto a Noguchi di ricevere regolarmente «The Mask» per sanare il chiarimento e la buona fede da ambo le parti.

L'articolo non uscito su «The Mask» è parte integrante del lavoro seminale svolto da Noguchi nel diffondere la conoscenza del *nō*, del

⁴³ *Ivi.*

⁴⁴ BnF, ASP, *The Mask Correspondance*, January 1911, boîte 4.

kyōgen ancora prima⁴⁵, e dei teatri tradizionali giapponesi in Occidente. Ricostruisce tale funzione con elementi di novità e di dettaglio Madoka Hori in un articolo apparso prima in giapponese nel 2013 e poi in una derivazione inglese del 2018 alla quale ci affidiamo⁴⁶. Hori afferma, documentando la sua asserzione, che la tradizionale via di diffusione del *nō* in Occidente lungo l'asse Fenollosa-Yeats-Pound⁴⁷ è stata preceduta nel 1903 dal contatto tra Noguchi e Yeats. A prescindere da questo non piccolo dettaglio, per comprendere l'affinità elettiva con Craig possiamo considerare come:

Since his arrival in the United States in 1893, Noguchi himself had harbored strong discontent about the theater of Japonisme that was popular in the United States at the time. This was because Japonisme emphasized the erotic element, and this had further amplified the misconstrued representation of Japan in the United States. Noguchi was thus highly aware of the need to explain the legitimacy and fundamentals of Japanese theater to Western society⁴⁸.

Nel suo studio Hori dedica uno specifico paragrafo al rapporto tra *The Japanese Mask Play* e «The Mask»⁴⁹. Sostiene che la medesima versione dell'articolo sia uscita in tre edizioni differenti: la prima nel 1910 sulla rivista giapponese in lingua inglese «The Taiyo» (Il Sole), la seconda nell'edizione del 13 agosto 1910 della rivista con base a Londra «The Graphic: An Illustrated Weekly Newspaper», la terza sulla rivista newyorkese «The Nation» nel settembre 1912. Non è stato purtroppo possibile reperire la rivista giapponese ma il confronto tra le altre due mostra che la versione del 1912 è accresciuta da una lunga parte introduttiva assente sul pezzo pubblicato da «The Graphic» come indicava appunto la lettera del 27

⁴⁵ Noguchi Yone, *Ten Kiogen in English*, Tokyo, Tozaisha, 1907.

⁴⁶ Madoka Hori, *Yone Noguchi's Introduction of Noh and Kyogen to the West and East*, «UrbanScope», vol. 9, 2018, pp. 1-18.

⁴⁷ Si veda Matteo Casari, *Umewaka Minoru (1828-1909): dal caos al cosmo, tra caos e cosmo*, in *Il teatro giapponese*, cit., pp. 177-201.

⁴⁸ Madoka Hori, *Yone Noguchi's Introduction of Noh and Kyogen to the West and East*, cit., p. 3.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 4-6.

aprile. L'articolo su «The Nation» antepone a quanto pubblicato su «The Graphic» – un'elucidazione di tre titoli del repertorio in connessione a elementi della cultura giapponese e al legame del *nō* con il buddhismo, quindi alla sua natura sacrale – una corposa premessa nella quale appaiono cenni alla brevità, al silenzio, alla compostezza del pubblico e all'economicità dei mezzi come scaturigine dell'Arte che «The Mask» propugnerà quale volto del *nō* e quale modello ideale cui guardare⁵⁰. Noguchi usa l'espedito del dialogo – frequentemente adottato anche da Craig – con un amico straniero che non sa trattenere le reazioni suscitate da una giornata trascorsa in Giappone durante la quale, pieno di stupore e mosso a riflettere sulla propria esperienza, si reca a teatro:

The quiet, even the no small measure of silence within perfectly astonished him; I am sure it was the first time for him to observe how quietly a performance can be carried on if one wishes to [...] “What though the stage be small”, he began to say, “the performance simple and brief? That brevity is a great art. I learned it in your Japanese poem a long time ago, which is a song of crickets, a sigh and smile, flowers; limitation is the secret of all highest art. How can you call yourself an artist if you cannot put your soul of art within the limit of a small stage, and within a short period of time? The brief time and the little stage are the sure proof of the mighty value of this No performance as art. Look at the stage with its own roof; it has the dignity of its own existence which our Western stage has not”⁵¹.

Non disponendo dell'articolo uscito su «The Taiyo» non è possibile affermarlo con certezza ma risulta plausibile che la versione estesa pubblicata su «The Nation» sia l'articolo preparato per «The Mask» riutilizzato da Noguchi dopo la mancata pubblicazione di cui si è detto: la lettera con la quale Noguchi chiede la restituzione del

⁵⁰ Noguchi scriverà un altro importante contributo sul *nō* imperniato sul valore e il ruolo del silenzio. *No: the Japanese Play of Silence*, in Yone Noguchi, *The Spirit of Japanese Poetry*, London, John Murray, 1914, pp. 54-70. Disponibile su <https://archive.org/details/spiritofjapanese00nogu_2/page/n6> (19/05/2019).

⁵¹ Yone Noguchi, *The Japanese Mask Play*, «The Nation», 12 September 1912, p. 231.

manoscritto è del 9 aprile 1911⁵² e già il 27 dello stesso mese ottiene soddisfazione della sua richiesta. Con la lettera del 9 aprile⁵³, nel sottrarre a Craig un articolo, Noguchi offre però un frutto che si rivelerà particolarmente succoso e produttivo accludendo un suo libro su Lafcadio Hearn⁵⁴.

Lafcadio Hearn (1850-1904) meriterebbe un'ampia presentazione che non è possibile fare⁵⁵. Ha una vita alquanto errabonda e non priva di difficoltà in giovinezza. Nasce in Grecia da una coppia greco-irlandese e arriva a Dublino all'età di sei anni. A diciannove si trasferisce negli USA dove vive in grande povertà, diviene giornalista e inviato in Oriente: nel 1889 prende dimora in Giappone finendo per esservi naturalizzato con il nome di Yakumo Koizumi. La stima di Basil Hall Chamberlain, professore dell'Università Imperiale di Tokyo, gli vale il primo incarico di insegnamento in una scuola di una piccola cittadina sul mare interno del Giappone, Matsue. Quindi una carriera nell'insegnamento e nuovamente nel giornalismo per giungere, sempre grazie a Chamberlain, a insegnare letteratura inglese all'Università Imperiale di Tokyo. Si interessò profondamente delle tradizioni popolari e del folklore giapponese scrivendone in numerosi libri capaci di cogliere l'interesse dell'Occidente dove raggiunse una certa notorietà che, a un certo punto, si offuscò. La

⁵² BnF, ASP, *The Mask Correspondance*, January 1911, boîte 4.

⁵³ Da ulteriori scambi epistolari, sempre tra il 1911 e il 1912, risulta che Noguchi lavorerà a un nuovo articolo per «The Mask». Craig lo attende per il numero di ottobre 1911 ma Noguchi lo informa di essere in ritardo sia perché l'alto livello di «The Mask» gli impone di lavorare al meglio sia perché è stato impegnato in alcuni viaggi. Il carteggio è lacunoso e nell'ultima lettera sull'argomento disponibile (datata 14 maggio 1912) Noguchi ribadisce di non essere ancora pronto ma invia degli *specimen* sul *kyōgen* corredandoli di alcune informazioni e promettendo delle foto. Di questo non vi è traccia su «The Mask» sulle cui pagine, come già detto, Noguchi non firmerà mai un articolo.

⁵⁴ Yone Noguchi, *Lafcadio Hearn in Japan*, Kamakura, The Valley Press, 1910. Disponibile su <<https://archive.org/details/cu31924023417961>> (14/05/2019).

⁵⁵ Sukehiro Hirakawa, *Return to Japan or Return to the West? Lafcadio Hearn's "a Conservative"*, «Comparative Literature Studies», vol. 37, n. 2, 2000, pp. 196-211; *Rediscovering Lafcadio Hearn: Japanese Legends Life and Culture*, edited by Sukehiro Hirakawa, Kent, Folkestone, 1997; *Lafcadio Hearn: Japan's Great Interpreter*, edited by Louis Allen, Jean Wilson, Kent, Japan Library, 1992.

difesa di Hearn, soprattutto presso l'Occidente, fu attività condivisa da molti giapponesi. Oltre al già ricordato Okakura si segnala su tutti Noguchi. A questa causa, in qualche modo, aderirà anche Craig dando a Hearn ampio spazio su «The Mask» considerandolo un informatore particolarmente utile per accostare una cultura così lontana eppure così intimamente da lui incorporata.

Yoko Yamaguchi, autrice di autorevoli contributi specialistici sui rapporti di Craig con il Giappone, ritiene Hearn il tramite più importante per il regista inglese nella comprensione del simbolismo giapponese e, quindi, nell'apprezzamento di Noguchi stesso⁵⁶. Per Craig, nella lettura di Hearn, divengono prioritari i temi dell'eleganza e ancor di più del silenzio (*chinmoku*) e dell'obbedienza (*fukujū*), la sottomissione che regola i rapporti tra maestro e allievo. Così Craig, alias John Semar, nella lettera a Noguchi del 13 maggio 1911⁵⁷:

Dear Mr. Yone Noguchi,

I have been re-reading your book, and with renewed pleasure. It is one which I shall often take down from its shelf.

I like so much also that chapter in which Mr. Otaki [sic!] sets down a few facts relative to his service of his master, and I write this to ask if you will be so kind as to permit us to reprint in the Mask as a lesson to the pupils of Europe? This lesson of the right and beautiful attitude of assistant to the master in Art is so clearly taught in Mr. Otaki's [sic!] words and we hope you will allow us the privilege of reprinting them for the pupils of the West.

Fin troppo evidenti, per essere ulteriormente messi in luce, i gangli che connettono la subordinazione e l'obbedienza dell'allievo al maestro all'intelaiatura teorica ed estetica di Craig. Ottenuto il 30 maggio 1911 il permesso da Noguchi alla pubblicazione, «The Mask» ospita

⁵⁶ Yoko Yamaguchi, *Edowādo Gōdon Kureigo to Noguchi Yonejirō: Kureigu no kenteibon to sono juyō, Kureigu ate shokan, bunraku kankei no kiji oyobi ehagaki* [Edward Gordon Craig e Yone Noguchi: le copie omaggio con dedica dei libri di Noguchi e la loro ricezione di Craig, le lettere di Noguchi a Craig e gli articoli e le cartoline sul bunraku], «Theatre Studies: Journal of the Japanese Society for Theatre Research», vol. 41, 2015, pp. 59-76 (in giapponese). L'articolo comprende anche due lettere in inglese di Yone Noguchi a Craig del 1921 e del 1922.

⁵⁷ BnF, ASP, *The Mask Correspondance*, January 1911, boîte 4.

una successione di interventi che travasano al lettore i personaggi e i temi di cui si è fin qui discusso. Il volume IV, numero 1, del luglio 1911 è una sorta di monografico sul Giappone che si apre con un pezzo a firma John Semar intitolato *To Save the Theatre of England* (p. 6). Dopo aver richiamato l'urgenza di una scuola per il teatro, aver invocato i valori di bellezza, disciplina ed educazione afferma:

To realize this we have only to turn from the West to the East, from England to Japan, where all classes display a taste and distinction, a capacity for achieving the maximum of beauty with the minimum of expense which is undreamed of among the English, who, inversely, succeed in obtaining only a minimum of beauty with a maximum of cost.

But such taste and distinction are the outcome of the long training and severe discipline enforced among, and submitted to unquestioningly by the Japanese in every department and activity of life: and until we in England are ready to submit to the same discipline we cannot hope to obtain the same results.

Segue quindi un breve articolo di Lafcadio Hearn incentrato sul silenzio e l'assenza di applausi per manifestare partecipazione e apprezzamento durante una processione a Kyoto⁵⁸. Temi ripresi nelle pagine immediatamente successive, *Does the Real English Man Go to the Theatre? Does He Act in it?* (pp. 37-39) e *A Note on the Above Paragraph by Gordon Craig* (pp. 39-40). Tre pezzi concatenati da considerare un unico affondo teorico: preludeo, sviluppo, finale, si potrebbe chiosare alludendo alla concordanza zeamiana. Tra i Book reviews, assieme a due titoli sull'arte figurativa giapponese⁵⁹, si trova anche la recensione del libro di Noguchi su Hearn con il particolare apprezzamento per il capitolo di Masanobu Otani, finalmente indicato in maniera corretta.

Il movimento tripartito perviene ai quattro tempi di una composizione sinfonica con l'uscita, nel volume successivo, di *Appren-*

⁵⁸ Lafcadio Hearn, *A Historical Pageant in Kyoto*, «The Mask», IV, 1, July 1911, p. 37.

⁵⁹ *A History of Japanese Colour Print* by W. von Seidlits (p. 64); *Japanese Art* by Laurence Binyon (p. 65).

ticeship in Japan Described by Lafcadio Hearn; with a Note on Discipline by John Semar (IV, 2, October 1911, pp. 107-109): saper scegliere bene i propri apprendisti, un servizio duro e non pagato in denaro, severità del maestro come banco di prova dell'interesse sincero dell'allievo, avvio in giovane età dell'apprendistato sono alcuni dei temi toccati.

The Mask has again and again pointed out the absolute necessity of thorough training for all workers in the Theatre, and when some such conditions as the above are imposed upon, and willingly submitted to by, those workers, then, and not before, we may hope for a renaissance of the Theatre.

Craig batte il ferro finché è caldo, e nel 1912 (IV, 3) pubblica il capitolo di Masanobu Otani, *A Japanese Pupil: Recollection* (pp. 203-213) cui segue il breve ma eloquente *Japanese Drama and the "Religion of Loyalty"* di Lafcadio Hearn (p. 213). Otani, già studente di Hearn ai tempi di Matsue, nel 1896 diviene il suo primo allievo all'Università Imperiale di Tokyo. Otani, con un tono misto di accondiscendenza e profonda gratitudine, ricorda nelle sue pagine le ricerche che mensilmente Hearn gli affidava sui temi più disparati della cultura e dell'arte tradizionale giapponese, ricerche che nella maggior parte dei casi sono poi finite – è lo stesso Otani a elencarne vari casi – nei libri pubblicati dal maestro. La ricognizione di questi libri ha rilevato che in nessun caso l'allievo è indicato quale fonte dei contenuti editi o è citato in alcun modo anche per un ringraziamento lato.

Shikō Tsubouchi: a little Japanese man?

Sempre nel 1912 appare anche un lungo articolo di Shikō Tsubouchi, che diventa Sheko nella trascrizione errata fattane dalla rivista, *The Drama in Japan*⁶⁰. Shikō Tsubouchi è il nipote, e per un pe-

⁶⁰ Shikō Tsubouchi, *The Drama in Japan*, «The Mask», IV, 4, April 1912, pp. 309-320.

riodo il figlio adottivo, del più noto Shōyō Tsubouchi⁶¹ (1859-1935) studioso insigne e guida del mondo letterario e teatrale nel complicato traghetamento del Giappone verso la modernità. Teorico, saggista, drammaturgo coronerà la carriera con la traduzione dell'opera completa di Shakespeare. Ancora vivente, nel 1928, la Waseda University fonderà in suo onore lo Tsubouchi Memorial Theatre Museum, oggi ancora operativo con una ricca biblioteca di settore. Shikō riceverà da Shōyō una solida educazione tanto sul fronte teorico quanto su quello pratico in una combinazione assai apprezzata, e perseguita, dalle famiglie altolocate giapponesi dell'epoca.

A mettere in contatto Shikō e Craig sarà Laurence Binyon, esperto di arte del British Museum, drammaturgo, poeta, accanito sostenitore di Craig e firma di «The Mask» che favorì il modernismo londinese introducendo giovani poeti come Pound e le arti dell'Est Asia. Una sua lettera del 14 ottobre 1911⁶² suggerisce a Craig l'opportunità di incontrare questo giovane studioso e artista:

My dear Craig,

Will you let me introduce to you a young Japanese gentleman whom I think you will be interested to meet, Mr. Tsubouchi.

Mr. Tsubouchi is a student of dancing & of the Theatre, He has read some of your articles; & he is himself trained in pantomimic dancing. His father translated Hamlet & produced it in Japan. I feel sure you will like to make his acquaintance [...].

In seguito, tra il 1911 e il 1912 Craig e Shikō si scambieranno varie lettere, tutte pubblicate, commentate e stagliate sullo sfondo dei rapporti interculturali che gravitavano attorno ai due da Yoko Yamaguchi⁶³. Yamaguchi individua gli argomenti principalmente

⁶¹ Per un suo sintetico ma esauriente inquadramento si veda Bonaventura Ruperti, *Dramma musicale e danza nella concezione di Tsubouchi Shōyō*, in *Il teatro giapponese*, cit., pp. 61-87.

⁶² BnF, ASP, EGC-Mn-Binyon (Laurence).

⁶³ Yamaguchi Yoko, *Shikō Tsubouchi's Unpublished Letters to Edward Gordon Craig with an Introduction about Their Intercultural Context*, «Forum Modernes Theater», vol. 28, n. 2, 2013, pp. 193-203. Le lettere sono quelle conservate nel Fondo Craig della BnF.

dibattuti nel carteggio: la scuola di Craig, le traduzioni di Craig in giapponese, le scene di Craig per l'*Amleto* moscovita, l'ingresso di Shikō nella compagnia teatrale di Laurence Irving e, ovviamente, l'articolo *The Drama in Japan*.

Sul fronte della scuola dell'Arena Goldoni Shikō ha giocato un ruolo determinante nel favorire l'adesione di Shōyō Tsubouchi e dell'attore *kabuki* Matsumoto Koshirō VII (1870-1949) all'International Committee della School for the Art of the Theatre. Su Shōyō si è detto. Matsumoto fu allievo della prestigiosa famiglia Ichikawa e si guadagnò il successo per la sua prestanza fisica e la bellezza della voce. Al teatro tradizionale affiancò numerose esperienze su scene alternative aperte alla sperimentazione⁶⁴.

La lettera di Craig del 28 ottobre 1911⁶⁵ documenta il rilievo riconosciuto al Giappone e alla sua tradizione teatrale, tradizione che con i suoi rappresentanti sarebbe stata la sineddoche del teatro orientale analogamente a Sarah Bernhardt per quello occidentale:

Dear Mr Tsubouchi,

In connection with my School, I very much wish to have the name of the Representative Artist of the Theatre for Japan

So far as Foreign Countries go, France is already represented on my School by Madame Sarah Bernhardt – and her name will stand for the West. Would you please advise me who I should invite from the East?

La relazione tra Craig e Shikō, però, andrà incontro a un veloce deterioramento. Almeno così fu per Craig, secondo Yamaguchi, a causa dei contenuti di *The Drama in Japan*. Il saggio è un'ampia e circostanziata introduzione ai generi classici giapponesi a partire dal *bugaku* fino al *kabuki* passando per il *nō*, il *kyōgen* e il *bunraku*. Ritornano elementi cari a Craig – attenzione all'architettura degli spazi teatrali, relazione con il pubblico, rapporto tra teatro delle ma-

⁶⁴ Appare più volte citato in un testo di Tanizaki dedicato alla maestria. Tanizaki Jun'ichirō, *Sulla maestria*, a cura di Gala Follaco, Milano, Adelphi, 2014 (ed. or. *Geidan*, 1933).

⁶⁵ Yamaguchi Yoko, *Shikō Tsubouchi's Unpublished Letters to Edward Gordon Craig*, cit., p. 196.

rionette e attori in carne ed ossa, ecc. – ma nella parte introduttiva e in alcuni altri passaggi l'autore si lascia andare ad aperture al cambiamento e all'ibridazione – per quanto moderata e stemperata in più gradi di sincretismo – che devono aver stuzzicato la suscettibilità craighiana:

[...] and even in drama, we can sometimes see old plays played as they were played in the past. But we feel that they are things of the past, that they are not what we want for the modernized Japan, that they are the old bottles into which new wine cannot be put. [...]

To be sure, we do not mean to abandon our past arts. We are striving to assimilate them to the new spirit. You see that our problem is two-fold. We have first to assimilate your arts to our national taste, and then turn back to our past arts with a fresh spirit and from a new point of view, and make them influence us in turn. Only thus can a new national art be created⁶⁶.

L'intento, che pare permeato dal motto *wakon-yōsai* (spirito giapponese, tecnica occidentale), coniato nel periodo Meiji per favorire la transizione da una acritica occidentalizzazione a una consapevole modernizzazione, non deve aver incontrato il favore di Craig il quale, come suo costume, non oblitera il dissenso ma lo ingloba per criticarlo. In *Japanese Artists in the West*, intervento non firmato apparso nel 1913 tra gli Editorial notes (VI, 1, pp. 89-90), si respira nuovamente quella «nostalgia» che assegna all'Altro l'obbligo di permanere immoto nel proprio passato e, davvero, si lasciano pochi margini all'interpretazione dello sdegno espresso:

There is a certain kind of Japanese "Artist" who leaves the Far East primed up with the order he has received "to study and imitate the Arts of Europe". [...] Thus the ancient East wants a new King in place of an old God. If this "fresh spirit" is the spirit of Commercialism, Industrialism, you're Living Dead. You were near Idealism and this you are ashamed of. [...] It doesn't interest us to go to Japan to "study and imitate" their

⁶⁶ Shikō Tsubouchi, *The Drama in Japan*, «The Mask», IV, 4, April 1912, p. 309.

Arts any more than it would interest us to go to California to “study and imitate” their Arts. Art does not root itself in a place, it moves as a spirit. And, you dear little Japanese man, you know this. What on earth then are you doing? pretending to “study and imitate” our Arts? What is great in you is what remains over in spite of your attempt to rid yourself of the influence of the Past. You are great only in so far as you venerate and keep alive that Past...

Il carteggio tra i due documenta l’ammirazione del giovane giapponese verso Craig – sono quasi tenere le reiterate profferte di danzare per lui e la moglie e le richieste di poter incontrare Ellen Terry – e tale deve essere rimasto il suo sentire negli anni futuri. Prova ne è la pubblicazione, durata solo un anno tra il 1923 e il 1924, di un bollettino – legato a un gruppo di ricerca teatrale fondato da Shikō – intitolato *Masuku* (マスク), ossia la traslitterazione fonetica di *mask* con i caratteri sillabici *katakana* usati per rendere i termini stranieri in lingua giapponese.

Ozawa Yoshikuni: riflessi di «The Marionnette» su «The Mask»

Il carteggio con Ozawa Yoshikuni (1887-1978) conservato alla BnF consta di undici unità tra lettere e biglietti e si svolge interamente tra il 1918 e il 1919⁶⁷. La sua rilevanza rispetto a «The Mask» è minima poiché Craig utilizzerà i precipitati concreti del rapporto con Ozawa prevalentemente per «The Marionnette». È tuttavia importante menzionare il legame tra i due sia perché Ozawa è direttamente collegato a Noguchi, ne è stato un allievo alla Keio University dove poi ha insegnato egli stesso, sia perché in qualità di esperto di teatro di figura asiatico è stato un prezioso informatore di Craig il quale ha poi distribuito tra le due riviste foto e dati fornitigli da Ozawa. Non è stato possibile raccogliere molte informazioni su di lui ma il suo interesse rispetto al teatro di figura appare precoce e continuativo. Nel 1943, quindi in un periodo posteriore a quello

⁶⁷ BnF, ASP, EGC-Mn-Ozawa (Yoshikuni).

in discussione, fu autore di un volume sul teatro di figura in Asia⁶⁸ fortemente influenzato dal clima bellico e imperialista del tempo essendo, tra l'altro, membro del Puppet Theatre Study Center for the Imperial Rule Assistance Association: «According to Ozawa, it was the duty of Japan's "One Hundred Million with One Heart" to help the newly freed masses of East Asia develop their culture and theater arts»⁶⁹.

Orientamenti politici a parte, non ancora prefigurabili negli anni dieci del Novecento, Ozawa accumulò nel tempo credito quale studioso specializzato e Craig ne accolse le competenze e la disponibilità a fornire materiale iconografico e notizie, anzi, probabilmente lo influenzò in modo determinante nel perseguire gli studi di settore: «Hori offers suggestions regarding Noguchi's introduction of *nin-gyō jōruri* [*bunraku*], and she argues that when Noguchi gave *The Mask* to Yoshikuni Ozawa, it inspired Ozawa to advance his studies of puppet plays»⁷⁰.

Nell'*incipit* della lettera a Ozawa del 24 aprile 1918, a firma John Semar, vi è un ringraziamento per una piccola fotografia di teste di marionette. Tralasciando il corpo della missiva si segnala un saluto in chiusura rivolto a Noguchi. Nella successiva inviata a Ozawa il 6 luglio 1918 Semar scrive:

To Mr. Yoshikuni Ozawa San(?)⁷¹

the pictures you have sent much interest Mr. Craig. He especially pleased with the photographs on the Japanese stringmarionettes and their two

⁶⁸ Yoshikuni Ozawa, *Dai tōa kyoeiken no ningyō geki* [Il teatro di figura nella Sfera di co-prosperità della Grande Asia Orientale], Tokyo, Mita Bungaku Shuppansha, 1943.

⁶⁹ James R. Brandon, *Kabuki Forgotten War, 1931-1945*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2009, p. 195. Alla nota 27 del capitolo 7 Brandon ricorda che Ozawa era ampiamente letto in Germania, Francia e nei paesi anglofoni.

⁷⁰ Yoko Yamaguchi, *Edward Gordon Craig and the International Reception of Bunraku*, cit., p. 179.

⁷¹ La trascrizione è incerta poiché sarebbe l'unica occorrenza in tutta la corrispondenza con giapponesi. *San* è un suffisso onorifico che si utilizza in giapponese accompagnato al nome dell'interlocutore per segnalare un certo grado di rispetto, di deferenza.

masters Yuki Magosaburo and son and would like to know when string marionettes first come to be used in Japan.

Una foto con le teste di marionette, del tipo *bunraku*, e una foto di marionette con tiri esterni, del tipo *ito ayatsuri ningyō*, sono pubblicate nel 1924 tra le pagine 20 e 21 di «The Mask» (X, 1). Non vi è certezza che queste immagini siano proprio quelle inviate da Ozawa ma le probabilità sono alte: totalmente svincolate da articoli o contenuti che nel numero affrontino la questione del teatro di figura in Giappone, possono considerarsi un emblema del valore assoluto assegnato da Craig alle immagini, capaci di per sé di significare e costruire senso. Vera o meno l'ipotesi suggerita, la foto delle marionette *Edo ito ayatsuri ningyō* è di certo valore. La didascalia recita «An interesting framework for a Puppet, Japan. Modern» segnando l'importanza della struttura della marionetta, tuttavia l'interesse principale risiede – guardando dalla nostra prospettiva contemporanea – nell'aver dato forse inconsapevolmente spazio a un genere di teatro di figura spesso offuscato dal più noto e istituzionalmente sostenuto *bunraku*. Lo *Edo ito ayatsuri ningyō* risale a Yūki Magosaburō che nel 1635 fonda la compagnia Yūkiza dando vita a una straordinaria tradizione teatrale che rispetto al *bunraku* utilizza marionette agite a terra attraverso tiri esterni operati a vista da un unico manipolatore.

Il peso del teatro di figura in «The Mask», di quello giapponese in particolare, è forte. Una breve digressione si impone a questo punto su due contributi che offrono al lettore una introduzione alle marionette giapponesi nel quadro di una riflessione sul rapporto che intercorre tra la tradizione dei fantocci scenici e quella degli attori in carne ed ossa. In altre parole sull'affioramento della Supermarionetta⁷²: *Puppets in Japan. Some Notes by a Japanese*⁷³ di autore non indicato e *A Note on Japanese Marionettes* di Craig⁷⁴.

⁷² Su questi temi, in relazione agli articoli di «The Mask» qui richiamati, si veda Olga Taxidou, «The Mask». *A Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998. In particolare il capitolo 4.

⁷³ «The Mask», VI, 3, January 1914, pp. 217-220.

⁷⁴ «The Mask», VII, 2, May 1915, p. 104.

Il primo, assieme a un inquadramento storico e a informazioni su *acting* e drammaturgia, argomenta *en passant* sull'«invidia» che gli attori provano per i loro competitori inanimati e su come la lezione delle marionette – e dei manipolatori – sia stata assorbita dagli attori di tradizione. Ineludibili questi passaggi:

These men [manipolatori e narratori] are able to so vanquish the common desire of actors, in whatever part of the world they are to be found, to allow their own personality to dominate and to project themselves into the character they assume, that they can make it possible for the audience to enjoy their art which is concentrated in the dolls and at the same time be perfectly oblivious of the men behind. [...] The doll theatre has greatly influenced the theatre of Japan and much of the acting to be seen on the old stage at present shows the conventional style of the puppets (pp. 219-220, *passim*).

Seguendo Yamaguchi si può assegnare la paternità di questo saggio, misteriosamente attribuito «a un giapponese», a Zoe Kin-kaid. L'autrice, che comparirà su «The Mask» nel 1926 per la recensione di un suo volume sul *kabuki*, avrebbe riprodotto un articolo dedicato al *bunraku* di Chikamatsu Monzaemon uscito nel settimanale in lingua inglese «The Far East» del 21 giugno 1913, edito a Tokyo dal 1912 al 1923 dalla stessa e dal marito, John N. Penlington⁷⁵. Il titolo, però, richiama alla lontana quello di un articolo di Yone Noguchi uscito su «The Graphic» il 6 dicembre 1913 (p. 1072): *The Puppet-Theatre of Japan. Described by the Japanese Poet, Yone Noguchi*. Dal punto di vista contenutistico non vi sono sovrapposizioni ma la concomitanza temporale, il fatto che il Fondo Craig del Vieusseux conservi un dattiloscritto che coincide totalmente con il pezzo di Noguchi e visti i precedenti sui tentativi di pubblicare contributi già editi altrove su «The Mask», si potrebbe ipotizzare una sostituzione in corsa tra i due. Si tratta di una mera inferenza priva, al momento, di appigli documentali che, tuttavia, si ritiene abbia una certa plausibilità. Craig, infatti, non solo cono-

⁷⁵ Yoko Yamaguchi, *Edward Gordon Craig and the International Reception of Bunraku*, cit., p. 191, nota 16.

sceva l'articolo di Noguchi ma lo apprezzava alquanto rinviando ad esso, e non ad altri articoli di «The Mask», per una lettura essenziale sul teatro di marionette giapponese:

[...] They are not more marvellous than the spirit of the lands which gave them their existence. Mr. Yone Noguchi can tell you all about the Japanese puppet and indeed has already written something. If you will turn to "The Graphic" of December 6th 1913, you will find it⁷⁶.

Queste parole campeggiano nel celebre *Postscript* di *Puppets and Poets* e introducono alcune immagini tratte dal *Gakuya zue shūi*, un trattato giapponese sulla costruzione delle marionette *bunraku* risalente all'inizio del XIX secolo, in parte pubblicate in *A Note on Japanese Marionettes*. Le immagini uscite su «The Mask», in realtà, sono ricavate da alcuni ricalchi arrivati a Craig nel 1911 da Porter Garnett che li aveva ottenuti dal proprietario del trattato, il fotografo americano Arnold Genthe⁷⁷. In questo articolo Craig affronta direttamente il tema della Supermarionetta e tra critiche ed elogi sembra riconoscere alla marionetta *bunraku* una posizione assai prossima, sebbene non coincidente, alla sua idea: «I cannot say whether we have here the ideal marionette. I think not: but we have a thorough one». A convincere Craig non è il solo aspetto tecnico-formale delle marionette *bunraku* o le relative prassi sceniche, ma la capacità di queste di influenzare e plasmare il teatro d'attore.

Raymond Bantock: ultime dal Giappone

Dopo la densa trattazione condotta tra il 1910 e il 1914 la presenza di articoli, recensioni e note sul Giappone si dirada facendosi più sporadica per segnare una ripresa nel biennio 1924-1926. Tale

⁷⁶ Gordon Craig, *Puppets and Poets*, London, Poetry Bookshop, 1921, p. 30.

⁷⁷ Sulla vicenda si veda Yoko Yamaguchi, *Edward Gordon Craig and the International Reception of Bunraku*, cit. Nello stesso articolo è presente una utilissima tabella sinottica che traccia tutti gli utilizzi del trattato fatti da Craig in varie pubblicazioni.

periodo intercetta il carteggio durato dall'aprile 1926 al marzo 1927 con Raymond Bantock (1900-1983), scrittore e figlio del più noto compositore Sir Granville Bantock. Successivamente al servizio nell'esercito durante la Prima Guerra Mondiale Raymond avvia una carriera universitaria che lo porterà per tre anni in Giappone (dal 1924 al 1927) dove sarà lettore di letteratura inglese alla Waseda University. Restano solo le sue lettere⁷⁸, a volte fluviali, che riprendendo le domande che Craig gli rivolgeva scrivendogli, rendono possibile seguire con un certo profitto il dialogo tra i due.

Il giovane Bantock incontra personalmente Craig a Rapallo nel giugno 1923 – lo ricorda nella sua lettera del 26 aprile 1926 per presentarsi – e da allora nutre una profonda ammirazione per colui che considera, in tutta evidenza, un maestro: alla Waseda, scrive, sono parecchi a leggere «The Mask» con grande interesse, «In my opinion The Mask is the only English magazine worth reading», e ci sono molti abbonati pure tra i giapponesi. Alla lettera acclude una copia di un suo dramma, *The Slumberer*⁷⁹, con prefazione di Paul Claudel, sperando possa essere recensito su «The Mask». Nelle righe di commiato informa Craig dell'apertura di uno splendido teatro a Tokyo, lo Tsukiji di Kaoru Osanai, che settimanalmente mette in scena opere occidentali in traduzione. È forse questo dato di cronaca – assieme al cenno a Claudel sul quale Craig chiederà ulteriori informazioni – a suscitare l'interesse del maestro e a dar seguito al rapporto epistolare: la recensione di *The Slumberer*, comunque, non apparirà mai.

Nella copiosa lettera del 16 luglio 1926, sei pagine fitte, emerge quello che doveva essere dall'inizio l'obiettivo primario di Bantock: inviare il manoscritto di un'opera teatrale – *Children of the stage*⁸⁰ – che stava ultimando per avere da Craig pareri e, possibilmente, una prefazione. Tra i chiarimenti sull'opera e attestazioni di stima Bantock risponde alle domande di Craig su Claudel e Tokyo e, stra-

⁷⁸ BnF, ASP, EGC-Mn-Bantock (Raymond).

⁷⁹ Raymond Bantock, *Slumberer, Poems in prose and verse and a play*, with a preface by Paul Claudel, Tokyo, Bummei-Shoin, 1925.

⁸⁰ Raymond Bantock, *Children of the stage: a play in 3 acts*, with a preface by Edward Gordon Craig, Tokyo, Waseda University Press, 1927.

tegicamente, lo informa di aver fatto sottoscrivere a quattro suoi studenti l'abbonamento a «The Mask»⁸¹ oltre ad aver caldamente suggerito alla biblioteca della Waseda di fare un abbonamento in favore degli studenti che non potevano farlo privatamente: «That was a good idea, isn't it?».

Le dieci pagine della lettera del 5 dicembre 1926 iniziano così:

My dear Gordon Craig,

At last I am able to write and thank you for your splendid letter written sometime in August and also for your great kindness in allowing me to use part of it as a preface to my play [...].

Bantock spera che Craig approverà le piccole modifiche fatte per adattare il brano della lettera da lui scelto in guisa di prefazione. Varie riflessioni sulle indicazioni di Craig riempiono pagine e pagine prima del saluto finale: Bantock sta per lasciare il Giappone e volendo recarsi da Craig appena rientrato in Europa chiede se c'è qualcosa che possa interessargli ricevere dal Giappone. A parte libri, Bantock propone una maschera *nō*.

Il 25 marzo 1927, con un piede già sulla nave per il rientro, Bantock manda l'ultima lettera a Craig scritta veramente di corsa, con una grafia a tratti pressoché indecifrabile. La missiva è quasi integralmente destinata a rispondere alla domanda di Craig sulla messa in scena delle opere di Chikamatsu Monzaemon. In tre pagine Bantock prova a descrivere la struttura drammaturgica e le funzioni sceniche di manipolatori, narratori, musicisti e marionette apportando dettagli sulla musica e sull'intonazione della voce del narratore: «always conducted in an excited, highly pitched innatural voice». L'analisi si chiude con l'avvertimento che quanto riportato riguarda il modo antico di mettere in scena le opere del drammaturgo, poiché «in the modern times actors have take the place of puppet [...].».

Queste, limitando lo sguardo ai carteggi intrattenuti con i suoi corrispondenti dal Giappone, le ultime note nipponiche ricevute da

⁸¹ Bantock scrive una apposita lettera alla rivista, in data 2 luglio 1926, fornendo indirizzo e nomi dei quattro studenti e specificando che studiano letteratura inglese.

Craig: «The Mask» non ne recherà traccia. In questo caso la rivista è probabilmente ciò che innesca le interrogazioni di Craig più che il luogo in cui le informazioni ricevute si fissano. Chikamatsu e gli echi delle tecniche esecutive dell'inorganico nell'organico sono protagonisti di una lunga disamina sul volume di Zoe Kinkaid, *Kabuki. The Popular Stage of Japan* a firma e. g. c. nella rubrica The people.

Well, get this book and read how it came about that *for eighty years the Doll Theatre dominated the Stage of Japan and for the time put all actors in the shade and enlisted the greatest dramatist Japan has known in its service*. For this puppet stage Chikamatsu, the Shakespeare of Japan, wrote his plays. Impossible, you say. Preposterous, you declare. If you will read you will discover it an ordinary fact.

But the Doll Theatre did not act ungenerously in its victory, for it inspired the actors who in future based their style upon that of the Puppets. The actors then slowly began to regain their power; this they seem to have abused, and in 1802 the Puppet theatre dwindled and almost disappeared after having allowed the actors to derive their whole style and all their ideas from it⁸².

Ai contenuti di questo libro e a quelli di Asataro Miyamori, *Masterpieces of Chikamatsu*⁸³, Craig assegna il compito di spiegare ai suoi detrattori la giustezza di quanto da anni va propugnando sull'attore e la Supermarionetta: «I would propose that all the adverse critics of my suggestion should read two books on the Theatre of Japan»⁸⁴. Se si esclude una veloce battuta sul *nō* in un articolo che prende in considerazione vari testi teatrali⁸⁵, uno dei quali è *Plays of Japan*, i riferimenti a Chikamatsu e ai suoi interpreti antichi e moderni quali possibili puntelli dell'idea craighiana producono un'uscita di scena del Giappone dal teatro cartaceo di «The Mask» ricca di enfasi.

⁸² «The Mask», XII, 3, July 1926, pp. 104-107.

⁸³ Gordon Craig, *Theatre Talks, An Additional Word*, «The Mask», XII bis, 1, January 1927, p. 33.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *More Plays*, «The Mask», XIV, 2, April 1928, pp. 89-90.

Abbonati e abbonamenti: in Giappone l'IDEA si diffonde

Le informazioni inviate da Bantock giungono quando l'esperienza di «The Mask» si sta avviando alla conclusione, un momento nel quale in Giappone, di contro, si registra una curva ascendente di abbonati e di interesse rispetto la proposta editoriale di Craig.

Le prime copie di «The Mask» giungono nell'arcipelago assai presto e i cenacoli intellettuali e teatrali più propensi al rinnovamento scenico, il caso di Osanai è esemplificativo, la seguono disseminandone implicitamente e esplicitamente il messaggio. Gli elenchi di abbonati redatti da Dorothy Nevile Lees, sulle cui spalle ricadevano di fatto tutti i rapporti con librerie e distributori nazionali e internazionali, conservati presso il Vieuxseux – anni 1922, 1923 e uno non datato⁸⁶ – e la BnF – anni 1913, 1914-15, 1925, 1926-27⁸⁷ – permettono di ricostruire con una certa attendibilità la diffusione di «The Mask» anche in Giappone. L'affidabilità non può considerarsi assoluta, non solo per la mancanza di registri riferiti ad alcune annate, ma anche perché nei registri potrebbero non esservi incluse le copie acquistate fuori abbonamento; su questo punto i documenti non permettono migliore approssimazione.

Il primo abbonato giapponese si trova nell'elenco 1914-15 ed è Shikō Tsubouchi che, però, riceve la rivista a Londra. In realtà, grazie a uno scambio di lettere del 1912 con il solito Noguchi, possiamo affermare che Kaoru Osanai riceveva la rivista già dal 1911, senza pagarla: le lettere erano inviti a Noguchi affinché perorasse la causa del pagamento presso l'irrintracciabile Osanai, divenuto Osanad nella errata trascrizione della rivista. Il quaderno del 1922 riporta Mr. H.S. Abe di Tokyo e Yoshikuni Ozawa: una nota a margine del suo nome recita «Pay by sending books and Prints». Nel 1923 ai due si aggiungono Mrs. J. N. Penligton; Koshiro dr. Matsumoto (indicato come Matsumoti), attore *kabuki* già membro del comitato internazionale della scuola di Craig; TORIDE, Editor of (M.

⁸⁶ Gabinetto Vieuxseux, DNL II.5.2.

⁸⁷ BnF, ASP, EGC-Ms-B-1052; EGC-Ms-C-256; EGC-Ms-B-1053; EGC-Ms-B-1018.

Murata)⁸⁸. Tutti a Tokyo. Un'ulteriore nota a margine per Ozawa ribadisce: «New subscriber. But has sent in so many photos, etc, of jap. puppets for G.C. that copies are free». L'elenco non datato del Vieusseux a Murata e Noguchi aggiunge Shima prof. B. dell'Università imperiale di Kyoto. Nel 1925 appaiono Ohmura H. che riceve «The Mask» a Kobe e tali Ubukata Mr. Sei e Sato Takeo di cui non è dato l'indirizzo. Nel registro 1926-27 appaiono gli studenti fatti abbonare da Bantock e, infine, nel 1927 si osserva un'impennata con quindici sottoscrittori, pari a poco più del 4% degli abbonati totali della rivista o, forse, dei lettori complessivi limitando il dato alla versione popolare. Il dato percentuale è ricavabile da un documento dattiloscritto datato settembre 1927⁸⁹ che reca in esergo: «This list is of names on the 1927 books. Some few have lapsed, but I hope will pick up again. They come to: Pop. 359. Luxe. 50». Segue l'elenco dettagliato dei nomi: il numero di 15 fa riferimento ai soli nomi giapponesi, non essendo riportati gli indirizzi di spedizione il dato è passibile di fluttuazioni.

Ciò su cui si può puntare l'attenzione è che dal 1927 la maggior parte degli abbonamenti giapponesi è gestita tramite la casa editrice milanese Treves e tramite A.L.I., Anonima Libreria Italiana, che consorziava vari editori tra i quali la Treves stessa, la Zanichelli e la Le Monnier. Si segnala, quindi, un cambio di passo volto a migliorare l'interscambio con il Giappone implementando il numero di copie distribuite. In tal senso si può collocare anche l'utilizzo, con una crescita esponenziale tra il 1929 e il 1930, della distribuzione interna giapponese garantita da Maruzen. Quella che è oggi una delle più

⁸⁸ La rivista, un trimestrale pubblicato a Tokyo, ha ospitato vari scritti di Craig tradotti in giapponese, tra questi *L'attore e la Supermarionetta*. Craig considerava «Toride» l'organo di riferimento del giovane teatro giapponese. Cfr. Marc Duveillier, *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig*, cit., pp. 444-445.

⁸⁹ BnF, ASP, EGC-Ms-B-1018. Gianni Isola («*After the Theory, the Profit*»: la redazione di «*The Mask*», in *Gordon Craig in Italia*, a cura di Gianni Isola e Gianfranco Pedullà, Roma, Bulzoni, 1993, p. 79 e p. 94), riferendosi all'anno di esordio e agli anni 1913-14 indica una tiratura di circa 700 copie a volume e segnala come la lacunosità dei documenti non permetta una ricostruzione affidabile su questo fronte: è però del tutto plausibile che la tiratura della rivista negli ultimi anni di vita fosse inferiore rispetto alle prime annate.

importanti catene di librerie in Giappone è nata nel 1869, all'inizio dell'epoca Meiji, con l'intento esplicitato ancor oggi nella *mission aziendale*⁹⁰ di introdurre il sapere e la cultura occidentali favorendo un miglior stile di vita tramite informazioni scientifiche e accademiche e la creazione di spazi di riflessione intellettuale. Le lettere e i cedolini d'ordine postali, conservati sempre alla BnF, scambiate nel biennio indicato sono veramente molte: si registra il raddoppio abbondante delle riviste circolanti in quel periodo in Giappone che diviene un mercato, parola che avrebbe fatto inorridire Craig, a dir poco significativo: circa il 10% del totale. Certo, questa crescita e la sua inerzia giungono nel momento in cui «The Mask» sta per chiudere i battenti: tra le comunicazioni con Maruzen e alcuni abbonati si trova cenno delle difficoltà della rivista e della sua momentanea, in realtà definitiva, sospensione.

La documentazione relativa alla distribuzione tramite Maruzen offre alcuni elementi di ulteriore pregnanza. Tra le lamentele per numeri mai arrivati, nuovi abbonamenti, rinnovi e cancellazioni, non mancano le richieste di singoli arretrati o, addirittura, dell'intera serie (1908-1928) come quella inviata da Maruzen alla rivista il 28 giugno 1930: un segno di attenzione ai contenuti di «The Mask» e di attaccamento da parte dei suoi lettori. Ai lettori privati, poi, iniziano ad affiancarsi le prime istituzioni, in particolare scolastiche e universitarie, non conteggiate tra gli abbonati sopra riportati: molte liste di biblioteche universitarie che acquistavano «The Mask» sono rinvenibili alla BnF – in nessuna sono presenti atenei nipponici – a testimonianza che per Craig quelle erano sedi preziose di radicamento e diffusione del suo pensiero. Ecco che invece appaiono lo Engeki Hakubutsukan, il neonato museo del teatro dedicato a Shōyō Tsubouchi presso l'università Waseda di Tokyo; l'Università Imperiale di Taihoku, Formosa, allora colonia giapponese; il Dipartimento di letteratura inglese dell'università Doshisha a Kyoto; l'università Kwansei Gakuin di Nishinomiya, nei pressi di Kobe, un ateneo cristiano aconfessionale fondato da un missionario nel 1889; la scuola superiore di Matsuyama – verosimilmente si tratta dell'istituto della

⁹⁰ <www.yushodo.maruzen.co.jp/corp/en/> (18/05/2019).

prefettura di Ehime, Shikoku, nel sud del Paese dove insegnò lo scrittore universalmente noto Natsume Sōseki (1867-1916).

Una ricognizione a volo d'uccello su CiNii⁹¹, database accademico di riferimento per le fonti giapponesi, permette di verificare che oggi dodici biblioteche universitarie posseggono la rivista e ben sette hanno la serie completa⁹². Dal catalogo online non è possibile sapere quando le biblioteche abbiano reperito la rivista ma è probabile che ciò sia avvenuto dagli anni Trenta del Novecento in poi, altro dettaglio che acclererebbe il permanere nel tempo del valore attribuito a «The Mask». Si può invece affermare con certezza che tra copie private e non «The Mask» abbia conseguito una diffusione geograficamente estesa a buona parte dell'arcipelago.

Tra le biblioteche detentrici la serie completa vi è anche quella dello Engeki Hakubutsukan, alla Waseda che, però, non l'ha acquistata direttamente. Come si può evincere osservando copertine, frontespizi e indici dei volumi lì conservati⁹³, la presenza si deve a una donazione avvenuta nel 1979 (Shōwa 54) da parte di Jiro Nan'e (1902-1982). Jiro Nan'e, legato anch'egli a Noguchi, si è laureato alla Waseda. Poeta, influenzato da Yeats e Craig oltre che da Noguchi, si occuperà di teatro di figura impegnandosi sia sul fronte della sua innovazione che della sua conservazione. Fonderà due riviste: «The Marionette» (1930-1931) e «Ningyō-shibai» [Teatro delle marionette] (1932-1933)⁹⁴.

Forse ci si sarebbe potuti attendere che un ateneo come la Waseda, fulcro di molta attività per il rinnovamento della scena teatrale giapponese primonovecentesca e perno attorno al quale sono gravitati personaggi fortemente legati a Craig, si attivasse fattivamente per arrivare a possedere i settanta numeri di «The Mask». Ma che

⁹¹ <www.ci.nii.ac.jp/ncid/AA00281379#anc-library> (21/05/2019).

⁹² Questo conteggio non tiene conto delle varie biblioteche che possiedono le ristampe apparse a metà degli anni Sessanta del Novecento edite da Blom e da Kraus.

⁹³ Ringrazio l'amica e collega Katja Centonze che nei pochi giorni tra la mia richiesta e la chiusura dello Engeki Hakubutsukan per restauri è riuscita a procurarmi questo prezioso materiale.

⁹⁴ Madoka Hori, *Yone Noguchi's Introduction of Noh and Kyogen to the West and East*, cit., p. 12.

sia stato un poeta fondatore di due riviste chiamate «The Marionette» e «Ningyō-shibai» a riempire questo vuoto dà al tutto un sapore decisamente più craighiano.

* * *

Il percorso fin qui condotto, anche alla luce delle acquisizioni prodotte, contiene in sé suggerimenti per ulteriori approfondimenti e nuovi filoni di indagine. Primariamente la ricerca di lettere ancora ignote che potrebbero essere conservate presso archivi giapponesi al fine di colmare le lacune degli scambi epistolari considerati. Ne deriverebbe l'ulteriore possibilità di approfondire la penetrazione del pensiero craighiano in Giappone rintracciandone i rivoli che hanno portato alla traduzione di alcuni suoi scritti per i lettori nipponici. Di riflesso, lungo la direttrice che dal Giappone si è diretta verso Craig, sarebbe utile acclarare quanto il teatro di figura giapponese e la sua capacità di informare quello d'attori abbia contribuito nel tempo a plasmare la silhouette della Supermarionetta. Secondariamente, con lo scopo di dare più spessore e complessità al peculiare rapporto tra Craig e il Giappone per come «The Mask» lo registra, andrebbe estesa l'attenzione alle relazioni con le personalità maggiormente coinvolte nel giaponismo inglese – tra i vari sicuramente Laurence Binyon – e ad eventuali altri corrispondenti giapponesi sfuggiti al setaccio di questa prima scrematura. Per l'assenza di riferimenti diretti alle esperienze di Yeats con il teatro giapponese, stridente rispetto al rapporto di fattiva collaborazione sussistito con Craig, varrebbe la pena di condurre una lettura sistematica dell'ampio carteggio esistente tra i due, soprattutto nel periodo della prima sospensione della rivista tra il 1915 e il 1918, ossia negli anni in cui *At the Hawk's Well* andava in scena.

THE HOLY EAST
ARTICOLI, NOTE, RECENSIONI E IMMAGINI SUL TEATRO
ORIENTALE IN «THE MASK»

Scheda
(di Cinzia Toscano)

Sfogliando pagina a pagina tutti i volumi di «The Mask» è quasi impossibile trovare un numero dove non sia presente un articolo, un Book reviews, una illustrazione o un semplice riferimento ai teatri orientali. La curiosità di Craig per queste forme di teatro è evidente già dagli esordi della rivista, nel secondo numero (1908) è infatti presente, tra le Foreign notes, un approfondimento dedicato alla performance di Otojirō Kawakami e Sada Yacco ad Amsterdam. In questo breve pezzo vengono messe in evidenza le capacità attoriali dell'interprete maschile:

[...] it does not matter that you do not understand the language of these artists. [...] In seeing his very powerful and always beautiful gestures [...] I suddenly understood the Japanese [...] but also came to a fuller *understanding* of something else; that is to say, the aims of Mr Gordon Craig to subordinate word to gesture in the Dramatic Art¹.

Kawakami, in quell'occasione interprete del personaggio Koremochi, è in grado di trasmettere con potenza le sensazioni della tragedia messa in scena senza la necessità, da parte del pubblico, di comprendere le parole pronunciate in giapponese antico. Già qui compare uno degli interessi più evidenti che Craig dimostrerà, anche nei numeri successivi, per le tecniche recitative o coreutiche orientali in generale e nipponiche in particolare; esse, secondo il

¹ J. v. H. (Jan van Holt, pseud. Gordon Craig), «The Mask», I, 2, April 1908, p. 21.

regista inglese, dovrebbero diventare un modello per gli attori occidentali, ferma restando la sua repulsione alla semplice imitazione e riproduzione di forme esteriori. Craig è dunque affascinato dai molti teatri asiatici e approfondisce in maniera distinta quelli dell'India, del Giappone e della Cina; per lui sono forme d'arte drammatica tanto raffinate quanto complesse e portano in scena un chiaro esempio di attore in grado di spersonalizzare il personaggio, obiettivo questo cui punta la sua riflessione teorica. Per questo anche la formazione degli attori trova un buono spazio nella rivista: quella giapponese è approfondita nel pezzo *Apprenticeship in Japan by Lafcadio Hearn*, così come le tecniche delle danze classiche indiane sono indagate nel pezzo *Notes on indian dramatic technique by Dr. Coomaraswamy*. Naturalmente Craig non trascura i teatri di figura e specifica che al contrario di come vengono percepiti in Occidente, nelle culture orientali essi sono considerati al pari del teatro d'attore. Non a caso Craig usa la definizione «the Holy East»² per riferirsi alle forme d'arte asiatiche, quel sacro Est che non ha smarrito il contatto con la dimensione rituale del teatro, ravvisabile anche nel lunghissimo training necessario per acquisire e possedere profondamente le tecniche attoriali o di manipolazione delle marionette. L'autore inglese, inoltre, esamina la loro particolarità attraverso scrittori e studiosi autorevoli riportando ad esempio pezzi di Lafcadio Hearn (1850-1904), scrittore irlandese naturalizzato giapponese, o collaborando ripetutamente con Ananda Kentish Coomaraswamy (1877-1947), storico e studioso di arte indiana il quale sovente ha approfondito aspetti religiosi, rituali e simbolici non solo dell'arte figurativa ma anche di quella teatrale, musicale e architettonica. Considerando il periodo in cui Craig si interessa a questo genere di arte drammatica si può certamente riconoscere una lungimiranza rispetto ai suoi contemporanei nel percepire il potenziale potere rinnovatore della teatralità asiatica, essa infatti diventerà solo molti anni dopo l'orizzonte di riferimento di altri pensatori e registi occidentali. A questo va aggiunto che le informazioni sul teatro asiatico

² Edward Gordon Craig, «The Mask», Book reviews, *Introduction to the study of Indian music by E. Clements*, VI, 1, July 1913, p. 81.

presenti su «The Mask» rappresentano una delle primissime fonti in materia per i lettori della rivista e Craig alimenta e accresce tali contenuti inserendo svariate recensioni di libri dedicati ai medesimi argomenti. Particolarmente importanti sono i Book reviews dei testi *The Art of Japanese dance* (1906) di Marcelle Azra Hink e *Plays of old Japan. The Nō* di Marie C. Stopes (1910), due dei pochissimi libri disponibili all'epoca in inglese sul teatro *nō*. Tra le pagine della rivista inoltre è possibile trovare recensioni di testi in lingue diverse da quella inglese, ad esempio quella sul testo del 1920 dell'indologo norvegese Sten Konow *Das Indische Drama* o quella su *Japanische Masken. No und Kyogen* dello scrittore tedesco Frederich Perzynski (1926). Da segnalare sono anche gli articoli sul teatro delle ombre di Giava del 1914 e sul dramma in Cambogia del 1913. Il primo, ad opera dello stesso Craig, si sofferma sulla costruzione delle figure di cuoio per il *wayang kulit* e, a seguire, sono riportate due illustrazioni delle figure stesse provenienti dalla collezione fiorentina di Craig. Questo è indice di una buona conoscenza dei generi trattati e anche del fatto che Craig era in contatto con personalità in grado di recuperare tali artefatti sicuramente di non semplice reperimento per l'epoca. «The Holy East», dunque, racchiude molte delle idee portanti del suo pensiero sull'Arte Teatrale e la teatralità: la forte connessione con la ritualità e la religiosità, la recitazione stilizzata, la preminenza del teatro di figura e dei manipolatori, l'utilizzo delle maschere lignee o dipinte sul volto e la potenza dell'espressività del corpo del performer. Certamente, sente affine e appoggia anche la tradizionale proibizione rivolta alle donne di calcare le scene nel teatro classico giapponese. Il caso di Sada Yacco (o Sada Yakko 1871-1946), una delle prime attrici giapponesi a recitare sui palcoscenici europei interpretando personaggi femminili del teatro *kabuki* e non solo, diviene per Craig il pretesto per dichiarare quanto le attrici abbiano danneggiato il teatro. Nel pezzo *Japan: Tokio Women in the Theatre* (Foreign notes) Craig critica aspramente l'attrice in quanto iniziatrice di un nuovo percorso del teatro giapponese:

There can be no hesitation in saying that she is doing both the country and its theatre a grievous wrong. Art can never find a new way of creating

better than the primitive way which the nation learned as children from Nature. The introduction of women upon the stage is held by some to have caused the downfall for the European theatre [...] it is destined to bring the same disaster to Japan³.

Dunque l'arrivo delle donne sui palcoscenici nipponici condurrà l'arte teatrale di questo paese alla rovina così come già accaduto in Europa. Da questo brano è possibile anche intuire che Craig considera la connessione tra passato e presente dell'Oriente, ravvisabile proprio nelle tradizioni teatrali classiche ancora attive (in particolare nel *nō*), uno dei grandi pregi dell'Est, tanto da scriverne come «the Glorious Past of the Orient», una condizione da preservare intatta nella sua perfezione. I passi verso la modernità (come quello di Sada Yacco) vengono interpretati negativamente. Guardando dunque all'Oriente delineato nei settanta numeri di «The Mask» emergono quelli che sono i temi fondamentali della riflessione di Craig sull'arte teatrale, e l'Oriente rappresentato è sicuramente ricco di informazioni per il pubblico e restituisce un immaginario tanto reale quanto mitizzato. Nonostante la forte influenza che questi teatri esercitano su Craig, offrendogli anche un modello concreto e attuabile – e spesso identificato come termine di paragone nelle sue riflessioni – rimane invariata la distanza tra teatro pratico e teorico e, neanche in questo caso, il modello sarà utile alla messa in atto della forma ideale immaginata da Craig.

Di seguito si riporta uno schema degli articoli (traduzioni o originali), dei Foreign notes, dei Book reviews e delle Illustrations dedicate all'Oriente presenti in «The Mask», ordinati per volumi e numeri: quando non evidente dal titolo si fornisce tra parentesi il Paese di riferimento. In conclusione si riportano le occorrenze riscontrate, ordinate per paese e tipologia di contributo, nel conteggio non sono stati inseriti i pezzi misti ossia che contengono riferimenti a più Paesi o forme teatrali.

³ Edward Gordon Craig, «The Mask», *Japan: Tokio Women in the Theatre*, III, 4-6, October 1910 p. 96 -97.

VOLUMI E NUMERI DI «THE MASK»	TITOLI, AUTORI E PAGINE
Volume I, n. 2, April 1908	Foreign notes, <i>Amsterdam</i> by J. v. H., p. 21 (Giappone) Editorial notes by J. S., p. 25 (Giappone)
Volume II, n. 6, October 1906	<i>A note on marionette</i> by Adolf Furst, p. 76 (misto)
Volume III, n 4-6, October 1910	Illustrations, <i>Benkei on the bridge (Nō dance)</i> , p. 77 Illustrations, <i>Sambaso dancer</i> , p. 78 <i>The Tragic Theatre</i> by W. B. Yeats, p. 79 (cenni a vari Paesi) Book reviews, <i>The Japanese dance</i> by Marcelle Azra Hinckes, p. 91 Illustrations, <i>Tse-ondo. Geisha dance in the district of Tse, near the famous Shinto shrine</i> , p. 91 (tratta da <i>The Japanese dance</i> by Marcelle Azra Hinckes) Foreign notes <i>Japan: Tokio Women in the Theatre</i> by Tao, p. 96
Volume III, n. 7-9, January 1911	WISDOM OF THE EAST SERIES. <i>The Sayings of Lao Tzu</i> <i>The Persian Mystics</i> <i>The Master Singers of Japan</i> Book reviews, <i>John Murray</i> each, p. 138 Foreign notes (Florence), <i>Japanese Players</i> , by J. B., p. 143
Volume IV, n. 1, July 1911	<i>To Save the Theatre of England</i> by John Semar, pp. 4-7 (Giappone) Illustration, <i>Design for a Mask; from the Javanese</i> , Engraving by Julius Oliver, p. 11 <i>A Historical Pageant in Kyoto</i> Described by Lafcadio Hearn, p. 35

<p>Volume IV, n. 1, July 1911</p>	<p><i>Does the real Englishman go to the theatre? Does he act in it? A Note on the Above.</i> Paragraph by Gordon Craig, p. 37 (cenni al Giappone)</p> <p>Book Reviews, <i>Lafcadio Hearn in Japan</i> by Yone Noguchi, by J. S., p. 58</p> <p>Book Reviews, <i>A History of Japanese colour prints</i> by W. von Seidlitz, p. 64</p> <p>Book Reviews, <i>Japanese Art</i> by Laurence Binyon, p. 65</p>
<p>Volume IV, n. 2, October 1911</p>	<p><i>Apprenticeship in Japan</i> by Lafcadio Hearn, p. 107</p> <p>Illustrations, <i>Shunzan: Dance of two Geisha. Two disguised as monkeys</i>, p. 97</p> <p>Illustrations, <i>Hokusai: A travelling company. From the "Onno Sanju rokkasen" of 1798</i>, p. 98</p> <p>Book reviews, <i>A History of Japanese Colour Prints</i> by W. Von Seidlitz, Heinemann, p. 160 (da questo testo sono tratte le illustrazioni che seguono)</p> <p>Illustrations, <i>Shunsho: Actor in female costume</i>, p. 161</p> <p>Illustrations, <i>A lady in the snow</i>, p. 162</p>
<p>Volume IV, n. 3, January 1912</p>	<p><i>A Japanese pupil. Recollections</i> by Masanobu Otani, p. 203</p> <p><i>Japanese drama and "Religion of Loyalty"</i> by Lafcadio Hearn, p. 203</p> <p>Editorial Notes, <i>German Delicacies</i>, p. 265 (Giappone)</p>
<p>Volume IV, n. 4, April 1912</p>	<p><i>The drama in Japan</i> by Sheko Tsubouchi, p. 309</p> <p>Book reviews, <i>The flight of the Dragon</i> by Laurence Binyon, p. 345 (Cina)</p>
<p>Volume V, n. 2, October 1912</p>	<p><i>A note on Eastern puppets</i> by Sir William Ouseley (1823), p. 158</p>

Volume V, n. 3, January 1913	<i>The Sacred drama in Cambodia</i> by Ananda K. Coomaraswamy. Translated from the French of Pierre Loti, p. 206
Volume VI, n. 1, July 1913	Book reviews, <i>Sati: A Vindication of the Hindu Woman</i> by A. Coomaraswamy, p. 79 Books review, <i>Introduction to the study of Indian music</i> by E. Clementins by E. E., p. 81 Editorial notes, <i>Japanese Artists in the West</i> , p. 89
Volume VI, n. 2, October 1913	<i>Notes on Indian dramatic technique</i> by Dr. Coomaraswamy, p. 109 Illustrations, <i>The Dancing Lesson</i> , p. 121 Illustrations, <i>Indian stencil figures</i> , p. 115 Book reviews, <i>The Indian Theatre</i> by E. P. Horowitz by P. R., p. 173
Volume VI, n. 3, January 1914	<i>Futurism and the theatre. A Futurist Manifesto.</i> Translated from the Italian by D. Nevile Lees, p. 192 (cenni Oriente) <i>Puppets in Japan. Some notes</i> by a Japanese, p. 218 <i>Kingship Some Thoughts Concerning Hakano the Actress: Japan: India Friendship and he King</i> by Gordon Craig, p. 238 <i>Hail! Divine arrogance</i> by E. Gordon, p. 227 (India) Illustrations, <i>Indina's darkness age</i> , p. 241 Book reviews, <i>Plays of old Japan. The No</i> by Marie C. Stopes, p. 263 Illustrations, <i>Plane of the No stage</i> , p. 264 Illustrations, <i>The Japanese No stage</i> , p. 264 Book reviews, <i>The Art and Crafts of India and Ceylon</i> by Ananda Coomaraswamy, p. 270

<p>Volume VI, n. 3, January 1914</p>	<p>Book reviews, <i>Visvakarma. Examples of Indian Architecture, Sculpture, Painting, Heandcraft chosen by Ananda Coowaraswamy</i>, p. 272</p> <p>Book reviews, <i>Korea Folk Tales, translated by James S. Gale Dent. Price three shillings and sixpence net</i>, p. 272</p> <p>Illustration, <i>Eight Indian designs (Hands of an Indian girl)</i>, p. 273</p> <p>Illustration, <i>The pose of "Kingly Ease"</i>, p. 273 (India)</p>
<p>Volume VI, n. 4, April 1914</p>	<p><i>Gordon Craig and the Theatre of the Future</i> by John Cournos, p. 313 (Giappone)</p> <p><i>Javanes marionettes. A note on their construction</i> by J. S., p. 283</p> <p>Illustrations, <i>Two javanese marionettes</i>, p. 284</p>
<p>Volume VII, n. 1, July 1914</p>	<p><i>On Poets and Actors & the need of masters. A note</i> by Yoo-no-hoo, p. 17 (cenni India)</p> <p>Foreign notes <i>India</i>, by G. W., p. 89</p> <p><i>On women. An Essay</i> by Schopenhauer, p. 2 (cenni India)</p>
<p>Volume VII, n. 2, May 1915</p>	<p><i>A note on Japanese marionettes</i> by Gordon Craig, p. 104</p> <p>Illustrations, <i>Four diagrams of a Japanese marionette</i>, pp. 104-105</p> <p>Book reviews, <i>America. Through the spectacles of an Oriental Diplomat</i> by Wu Ting Fang, p. 176 (Cina)</p> <p>Book reviews, <i>Visvakarma. First series. One hundred Examples of Indian Sculpture</i>, p. 177</p>
<p>Volume VIII, n. 1, March 1918</p>	<p>Book reviews, <i>China under the Dowager Empress</i>, p. 3</p>

Volume VIII, n. 8, October 1918	<i>Plea for two Theatres</i> by Gordon Craig, p. 2 (cenni Giappone) <i>Place</i> , p. 11 (cenni Giappone) <i>Asia America Europe. The dance of Siva</i> by Gordon Craig, p. 31
Volume VIII, n. 6, September 1918	Book reviews, <i>Li Hung Chang</i> by J. O. P. <i>Bland</i> , p. 24
Volume VIII, n. 12, April 1919	Book reviews, <i>The mirror of gesture</i> , p. 52 (India)
Volume IX, 1923	Book reviews, <i>The Chinese Theatre</i> by Tchov- kia-kien, p. 33 Book reviews, <i>The No Plays of Japan</i> by Ar- thur Waley, p. 34 Book reviews, <i>Studies in the Chinese Drama</i> by Kate Buss, p. 35
Volume X, n. 1, January 1924	<i>For Plain People. Some Comments on Mr. Monk- house's</i> by Gordon Craig, p. 10 (Giappone) Illustrations, <i>Japanese Puppets</i> , p. 23 Book reviews, <i>Das Indische Drama</i> by Sten Konow, p. 36
Volume X, n. 2, April, 1924	Book reviews, <i>Three Modern Japanese Plays. Translated by Iwasaki & Hughes</i> by Henry Gay Calvin, p. 91
Volume XI, n. 1, January 192	<i>Imitation. A note</i> by Jan Klaassen with story by A. Dumas Pere, p. 40 (misto)
Volume XI, n. 3, July 1925	Book reviews, <i>Yang Kue Fei The most beauty of the China</i> , by Mrs. Wu Lein, p. 146
Volume XII, n. 3, July 1926	<i>The People, Kabuki, the popular stage of Japan</i> by Zoe Kincaid, p. 104

<p>Volume XII, n. 4, October 1926</p>	<p>Book reviews, <i>A banned play and a preface on the censorship. Marie C. Stopes</i>, p. 160 (cenni Giappone)</p> <p>Book reviews, <i>Japanische Masken. No und Kyogen by Frederich Perzynski</i>, p. 165</p> <p>Illustrations, <i>A Mask for nō play</i>, p. 162</p>
<p>Volume XII bis, n. 1, January 1927</p>	<p>Book reviews, <i>The travels of Marco Polo with an introduction by John Masefield</i>, p. 40</p> <p><i>Theatre Talks and a little back chat. An additional word by Mr. Gordon Craig.</i>, p. 33 (Giappone)</p>
<p>Volume XII bis, n. 2, April-May-June 1927</p>	<p><i>Five books. Théâtre et musique modernes en Chine</i>, p. 71</p>
<p>Volume XII bis, n. 3, July-August-September 1927</p>	<p><i>The Shakespeare danger. Some reflection on certain facts related by Mr. C. J. Sisson, regarding the influence of Shakespeare in India</i>, p. 89</p> <p>Illustrations plate, <i>Romeo and Juliet in Bombay</i>, p. 13</p>
<p>Volume XIV, n. 1, January-February-March 1928</p>	<p><i>Piranesi and a delusion</i> by Allen Carric, p. 10 (cenni Cina)</p>
<p>Volume XIV, n. 2, April-May-June 1928</p>	<p><i>More plays</i>, p. 89 (cenni a vari Paesi, riprende la recensione <i>de Plays of old Japan. The No</i> by Marie C. Stopes)</p>
<p>Volume XIV, n. 3, July-August-September 1928</p>	<p>Book reviews, <i>Great short novels of the world selected by Barrett H. Clark</i>, p. 136 (cenni a vari Paesi)</p>
<p>Volume XV, n. 3, July-August-September 1929</p>	<p>Book reviews, <i>An outline History of the Japanese Drama</i> by F. A. Lombard, p. 127</p>

Giappone:

46 occorrenze (Articoli o traduzioni 16; Book reviews 12; Illustrations 12; Foreign notes 3; Editorial notes 3)

India:

21 occorrenze (Articoli o traduzioni 6; Book reviews 8; Illustrations 6; Foreign notes 1)

Cina:

11 occorrenze (Articoli o traduzioni 1; Book reviews 10)

Giava:

4 occorrenze (Articoli o traduzioni 1; Illustrations 3)

Corea:

1 occorrenza (Book reviews)

Cambogia:

1 occorrenza (Articolo)

Samantha Marenzi

LE FIGURE DANZANTI IN «THE MASK»

Le immagini sono, per Gordon Craig, un modo per fare e studiare il teatro. Una pratica per pensarlo. Un laboratorio di quel nucleo generativo del teatro che è l'azione, la cui prosa, scrive già in *The Art of the Theatre* del 1905, è il gesto, e la cui poesia è la danza¹.

Incisore e collezionista, studioso e inventore, teorico e uomo di scena, Craig realizza, crea e accumula immagini come tracce di un teatro desiderato, che si colloca alternativamente nel passato e nel futuro. Nella sua rivista «The Mask» le usa come documenti, come inserti grafici, come elementi dell'artigianato teatrale e anche come strumenti di elaborazione teorica, al pari della scrittura. Quelle che raffigurano la danza sono le testimonianze di una arte del movimento non corrotta dalle contingenze della scena: sono figure che arrivano dalle pagine di vecchi libri, dalle collezioni di stampe orientali e dall'arte grafica di Craig. Osservate qui in relazione a due articoli inediti sulla danza e sulla coreografia e al carteggio, finora sconosciuto, col noto critico e paladino del balletto accademico André Levinson², le figure danzanti in «The Mask» sono portatrici di culture coreutiche e figurative lontane e trovano tra le pagine della rivista nuove funzioni e nuovi sfondi, territori a loro sconosciuti in cui migrare. Al loro movimento nello spazio del foglio, Craig aggiunge un movimento nel tempo della storia del teatro, che è, anche, una storia del teatro del futuro.

¹ Cfr. Edward Gordon Craig, *The Art of the Theatre*, Edinburgh-London, T. N. Foulis, 1905, p. 21.

² I documenti a cui farò riferimento sono conservati nel fondo d'archivio dedicato a Edward Gordon Craig alla Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle (d'ora in poi BnF, ASP, seguito dal codice). Le corrispondenze non inventariate saranno indicate con EGC-Mn seguito dal nome dell'interlocutore. Ringrazio Patrik Le Bœuf, conservatore del fondo, per le indicazioni su questi materiali.

La maschera come trasformazione del danzatore in immagine

Sul primo numero di «The Mask» appare *A note on masks*, una sorta di manifesto del progetto di Gordon Craig firmato dal fantomatico John Balance, uno dei suoi più attivi *alter ego*. Lo scritto presenta quattro argomenti chiave: la danza, la pantomima, le marionette, le maschere, elementi vitali nei teatri del passato e non più presi sul serio dal teatro contemporaneo, che ha ridotto la danza a una gesticolazione frivola e tolto potere ai piccoli idoli scolpiti e dipinti, svuotando di senso il corpo in movimento e annullando il contenuto divino delle sue raffigurazioni. Il discorso su danza, pantomima, marionette e maschere si svilupperà nel corso di «The Mask», dove l'intreccio tra le arti del movimento e i teatri di figura costituisce un campo fertile per la visione dell'Arte del Teatro. Immaginando un allineamento di questi quattro astri del progetto di Craig si riesce a scorgere tra le pagine della rivista il passaggio di un danzatore universale che, grazie alla maschera e al rapporto che stabilisce con le raffigurazioni dei suoi gesti, può trasformarsi in immagine, ponendosi sul confine tra fissità e movimento.

I quattro argomenti che scandiscono *A note on masks* delimitano il territorio del problema dell'attore, che nel secondo numero della rivista si condensa nel testo *The Actor and the Über-Marionette*, oggetto di numerose interpretazioni e nel quale gli studi recenti hanno individuato il ruolo centrale della danza e di Isadora Duncan³, che per Craig ne è l'unica attuale incarnazione. «I pray for the return of the Image... the über-marionette, to the Theatre»⁴, scrive Craig

³ Cfr. Olga Taxidou, *The Dancer And The Übermarionette: Isadora Duncan and Edward Gordon Craig*, «Mime Journal», vol. 26, 2017, pp. 6-16; Paola Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre*, Bari, edizioni di pagina, 2018. Tra gli studi recenti sulla Supermarionetta rimando a due saggi: Patrick Le Bœuf, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, «New Theatre Quarterly», vol. 26, n. 2, May 2010, pp. 102-114; Didier Plassard, *La velocità del cavallo e quella della lumaca: teorie e pratiche della Übermarionette in Gordon Craig*, «Acting Archives Reviews», n. 15, maggio 2018, pp. 1-30.

⁴ «The Mask», I, 2, April 1908, p. 15. Un saggio fondamentale per il recupero

in chiusura. Se la Supermarionetta è il luogo di incontro tra l'attore/danzatore e la sua raffigurazione sacra e simbolica, l'Immagine è il campo di tensione tra la vita e la morte, tra la dimensione temporale e terrena e quella eterna e divina di cui le figure sono la rappresentazione concreta: idoli celebrati, esposti come oggetti di culto e agiti come attori mossi dagli dei. L'Immagine è il luogo dove il movimento, che è il cuore della ricerca teatrale di Craig, si mostra allo stato puro proprio per la sua assenza, come la luce che si vede grazie all'ombra.

È l'Immagine che deve tornare in teatro, non le immagini, che i pittori, colonizzatori della scena, ingrandiscono sullo sfondo confondendo i contorni degli attori sul palcoscenico (come avviene, secondo Craig, nelle scenografie dei Balletti Russi). Anche in questo senso, e non solo per l'attività grafica su progetti e visioni di scena, il suo è un *Teatro-in-forma-di-immagine*, un corrispettivo di quelli che Ferdinando Taviani ha definito *Teatri-in-forma-di-libro*: non discorsi *sul* teatro, ma modi di *fare teatro*⁵.

Craig disegna, e vede nei disegni le scene in quanto sequenze di azioni, intendendo la scena come dimensione spaziale e visiva che comprende la scenografia, ma anche come dimensione temporale all'interno della quale si susseguono gli atti. Disegnare le scene significa condensare in una figura fissa qualcosa di transitorio: un processo esplicito nelle acqueforti da cui nascono le *Mille scene in una*⁶ e i vari studi sul movimento, ma presente in tutti i suoi disegni, compresi i tanti incisi a legno pubblicati sulla rivista, considerati ironicamente da Craig un modo di fare teatro molto più economico dell'allestimento di spettacoli, ma soprattutto l'unico che può controllare in ogni fase, dall'estetica alla tecnica, dall'ideazione alla realizzazione. «To

della dimensione dell'immagine nell'interpretazione della Über-Marionette è quello di Didier Plassard, «*En entrant dans la Maison des Visions*»: *la Surmarionnette et ses modèles antiques*, «L'Annuaire théâtral», n. 37, 2005, pp. 30-44.

⁵ Cfr. Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 13.

⁶ Cfr. Edward Gordon Craig, *Scene. With a Foreword and an Introductory Poem by John Masefield*, London, Oxford University Press, 1923, trad. it. in Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971.

me liberty is essential – scrive nel 1924 – When you will allow me the liberty of my own house to produce plays for you in a playhouse of my own, I will with pleasure produce them as practically as I have done these designs – that is to say, by my own hand»⁷.

Su «The Mask» le immagini godono di una grande autonomia. Sia gli inserti grafici che le tavole stabiliscono diversi rapporti coi testi, che talvolta illustrano ma da cui spesso si distaccano completamente, creando legami sottili anche tra un numero e un altro. Come scrive Renzo Guardenti, «Craig dissemina le pagine della rivista di motivi decorativi che, lungi da avere una funzione puramente esornativa, sono in realtà veri e propri manifesti della sua idea della scena», dai capilettera in cui sono riconoscibili i suoi *screens* alla pubblicazione di progetti scenici come «frammenti della sua proposta registica», fino al dialogo tra la storia dell'arte grafica e quella del teatro attraverso la reinterpretazione dei motivi iconografici del passato, tutti elementi che fanno assumere alla sua rivista «la funzione di un vero e proprio *model stage* costruito anche sulla base di una drammaturgia figurativa fondata sulla realizzazione e sulla scelta delle illustrazioni»⁸. Tra la creazione di tavole, bozzetti e motivi decorativi e la raccolta di illustrazioni e copertine di vecchi libri, le immagini su «The Mask» esplicitano quella tensione tra passato e futuro che attraversa tutto il pensiero teatrale di Craig. Documenti iconografici e progetti di scena, tracce di teatri esistenti e di teatri a venire, oggetti che arrivano dal tempo che sta dietro, e dal tempo che sta davanti, contaminandosi a vicenda. Questo potere delle immagini è rafforzato nella pratica di Craig dalla relazione con la scrittura, anche questa stratificata tra le testimonianze di altri tempi e culture, il commento dell'attualità, la visione del teatro del futuro.

⁷ Così Craig chiude la prefazione a *Woodcuts and some words*, la sua autobiografia di incisore (London and Toronto, J. M. Dent & Sons, 1924, p. XIV).

⁸ Renzo Guardenti, *Riviste teatrali e iconografia: note di metodo, tipologie, paradossi*, «Studi medievali e moderni», n. 2, 2013, pp. 71-107: 90-91. Guardenti ha curato il recente numero di «Biblioteca Teatrale» (n. 125-126, 2018) che raccoglie gli atti del convegno organizzato a Firenze nel 2016 per il cinquantenario della morte di Craig. Si tratta di una tappa importante degli studi su Craig che, a partire dal lavoro di Marotti, vantano una importante tradizione in Italia.

Le immagini di danza che appaiono in «The Mask» sono interessanti non solo in quanto raffigurazioni del movimento, ma per la loro migrazione da un terreno di scrittura a un altro. Craig le trae quasi sempre da libri e spesso le associa ad altri testi, o le libera del tutto, riusandole talvolta fino a dare loro una esistenza nuova, svincolata anche dal soggetto che rappresentano. Seguendo le loro tracce si assiste a un doppio movimento: l'uno che mette continuamente in relazione il potenziale simbolico e la dimensione materiale delle figure, e l'altro che reagisce all'accumulo di libri e immagini facendone esplodere le fonti, che disseminano frammenti tra le pagine di «The Mask»⁹.

Dalla schedatura della rivista le immagini dedicate alla danza possono essere divise in pochi nuclei tematici, ciascuno dei quali porta con sé i residui di una civiltà teatrale, ma anche una rete di riferimenti, relazioni, questioni figurative. Questi ne sono i soggetti principali in ordine di apparizione: Isadora Duncan, la Morris Dance, la danza giapponese, i ritratti di alcuni rappresentanti del balletto accademico francese e italiano¹⁰.

Duncan: immagini dalla danza del futuro

Il rapporto tra Isadora Duncan e Gordon Craig, è ampiamente studiato: al di là delle ricostruzioni della loro relazione sentimentale e artistica, ha trovato uno spazio importante nella storiografia tea-

⁹ Questo movimento di dissipazione mi è venuto in mente in relazione al contributo di Cosimo Chiarelli sull'accumulo di immagini *Performance dello sguardo. Gli scrapbooks di Edward Gordon Craig tra pratica ricreativa e processi di creazione*, «Biblioteca Teatrale», n. 125-126, 2018, pp. 133-151.

¹⁰ Ci sono in realtà altri soggetti. Ad esempio la danza indiana, che nel '13 e nel '14 appare in un disegno di Bernard Meninsky, artista che collabora alla scuola dell'Arena Goldoni, e in una sequenza fotografica tratta da *The Arts and Crafts of India and Ceylon* di Ananda Coomaraswamy, autore molto presente su «The Mask» (Cfr. Almir Ribeiro, *A Dialogue on the Banks of the Ganges: Gordon Craig and Ananda Coomaraswamy*, «Revista Brasileira de Estudos da Presença», vol. 4, n. 3, 2014, pp. 463-485). Un altro soggetto è la Commedia dell'Arte, che porterebbe il mio studio in altre direzioni.

trale italiana sia nei termini della loro reciproca influenza, sia sullo sfondo della grande riforma della scena di inizio secolo. Mirella Schino e Franco Ruffini hanno dimostrato la centralità della danza nella genesi del teatro del Novecento, e la peculiarità del caso di Gordon Craig che ha orientato la sua visione dell'Arte del Teatro verso la ricerca del Divino Movimento e ha riconosciuto in Isadora Duncan la sua guida e maestra¹¹.

Su «The Mask» la danzatrice è il metro di misura per leggere i fenomeni contemporanei e giudicarne la novità e l'artisticità. Addirittura i libri recensiti sono valutati in base al riconoscimento del suo ruolo nel rinnovamento del teatro e della danza tutta, accademica, libera, espressiva, in ogni categoria affollata, secondo Craig, di suoi ladri e imitatori. Duncan indica la direzione verso cui tendere, che è la stessa del teatro di Craig: entrambi trovano nello studio teorico del passato l'impulso verso le pratiche del futuro.

Quella che raffigura Isadora è la prima immagine di danza ad apparire su «The Mask» (I, 6, August 1908), ed è un disegno tratto dal libretto che Craig le aveva dedicato nel 1906¹², dove, sotto alla danzatrice, apparivano i frammenti di spartiti musicali dei grandi compositori che davano il nome ai suoi pezzi. Uno di quei disegni era stato realizzato a Breslau, «where she danced more perfectly than ever with more care more freedom more love there they sat still & stupid», come annota Craig su un foglio su cui fa apparire, tra i segni della sua calligrafia, il disegno del volto di lei¹³. Su «The Mask» Craig riproduce la tavola legata a Strauss. I riferimenti musicali scompaiono, ma resta l'anomalia di questo disegno a inchiostro

¹¹ Per Schino faccio riferimento a *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003 e al più recente *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Roma, Viella, 2017; per Ruffini ai suoi studi sul Novecento e in particolare *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

¹² Edward Gordon Craig, *Isadora Duncan: Studies for Six Dance Movements*, Leipzig, Insel Verlag, 1906.

¹³ BnF, ASP, EGC-Mn-Duncan (Isadora). Il manoscritto è conservato tra i carteggi e il testo, senza illustrazione, è riportato da Francis Steegmuller in «*Your Isadora*». *The love story of Isadora Duncan and Gordon Craig*, New York, Random House, 1974, p. 78.

tecnicamente e stilisticamente molto diverso dalle incisioni che caratterizzano i primi numeri: più realistico, figurativo, dal tratto quasi infantile. Se i suoi progetti di scena, in cui a muoversi è lo spazio stesso e la luce che ne disegna i volumi, sono immagini di un teatro che esiste nella sua mente, il disegno di Isadora riproduce un teatro che esiste realmente, di cui la rivista rende conto nelle sue note di attualità¹⁴.

Solo un'altra immagine porta la raffigurazione della Duncan su «The Mask» (XII bis, 4, October-December 1927), questa volta stilizzata ed evocata dalla dedica: slittata in una dimensione non più personale, ma universale. Quasi venti anni dopo infatti, a un mese dalla sua improvvisa scomparsa, Craig pubblica l'incisione *To Isadora*. Tra queste due apparizioni si sviluppa il discorso di Craig sulla danza, disseminato in articoli e recensioni e ricostruito molti anni dopo da Arnold Rood¹⁵ che ne ha mostrato la coerenza. La raccolta di Rood raggruppa gli interventi sulla teoria del movimento, sulla danza accademica, sulle danze etniche, sulla danza moderna, dove Craig parla di danza soprattutto recensendo libri e commentando spettacoli. Alla danza in sé, a quel danzatore ideale che negli scritti pubblicati appare solo in trasparenza, dedica un articolo rimasto inedito dal titolo *The Dance. An apology for the dancer*, un testo lirico dove i gesti di danza costituiscono l'accesso ai «segreti essenziali della verità eterna». Questa danza, che appartiene al teatro ma non allo spettacolo, è fatta non solo di movimento, ma di immaginazione. «Solo l'Immaginazione può comprendere la Natura», e solo il danzatore, col suo linguaggio sottile, può parlare all'Immaginazione, permettendo al mondo, solo guardandolo, di comprendere, se non tutte le cose, le più profonde. Il danzatore è colui che ha visto

¹⁴ Ad esempio in questo stesso numero, nella rubrica Foreign notes, figurano la reprimenda a una recensione su uno spettacolo della Duncan e le sue allieve in Inghilterra, e una puntualizzazione sulle scene usate dalla danzatrice, ritenute opera di Craig, che ne smentisce la paternità.

¹⁵ Arnold Rood, *Gordon Craig on movement and dance*, London, Dance books, 1977. Già nel 1943 la rivista americana «Dance Index» aveva raccolto scritti, disegni e annotazioni sulla danza realizzando un numero monografico dal titolo *Gordon Craig and the Dance*.

e compreso, e col suo movimento rende visibile e comprensibile la verità.

And so we see this... That bit by bit the dancer... the once-priest... rather than make an effort, rather than let the spectators go (and be damned, as who should add), prefers to give in, and, compromising with his power because of the spectators' weakness, descends step by step, turning what at the top of the flight was an ecstasy into what at the foot becomes a delusion¹⁶...

Questo è il destino della danza tradotta in spettacolo, un piano di volgarizzazione da cui Craig vuole sottrarre il suo teatro senza rinunciare alla pratica, della quale reinventa i contorni utilizzando soprattutto le immagini e la scrittura.

Sull'ultimo numero di «The Mask» Isadora Duncan, l'unica ad aver saputo conciliare la Danza con la pratica della scena, passa come un fantasma attraverso le recensioni di due libri postumi. Uno dei due, su cui Craig esprime (eccezionalmente) un parere positivo, è un libro di fotografie apparso in America col titolo *Isadora Duncan. Twenty-four studies by Arnold Genthe*¹⁷, e introduce i temi del rapporto di Craig con la fotografia¹⁸ e dell'autenticità dei libri che vogliono conservare e trasmettere la memoria della danzatrice. Genthe era un pioniere della fotografia di danza, e il più celebre ritrattista delle grandi attrici, testimone consapevole dei fasti di un teatro al tramonto e del potenziale dei nuovi linguaggi della scena. Grazie alla sua amicizia con Isadora, che ne apprezzava le immagini in stile pittorialista ma anche la grande cultura classica, Genthe ave-

¹⁶ BnF, ASP, EGC-Ms-C-129-The dance. L'articolo è databile al giugno 1917.

¹⁷ Arnold Genthe, *Isadora Duncan. Twenty-four studies by Arnold Genthe*, New York-London, Mitchell Kennerley, 1929. Craig critica soltanto l'introduzione dove Max Eastman parla dell'americanità della Duncan, tema su cui si era già soffermato scrivendo del volume *Our American theatre* (1923) di Oliver Saylor, dove la Duncan appariva solo a pagina 256. Un corrispettivo di questo dattiloscritto conservato nel Fondo Craig del fiorentino Gabinetto Vieusseux (EGC V.4.1), è la brevissima recensione allo stesso libro apparsa su «The Mask», X, 3, July 1924, p. 134.

¹⁸ Si veda il mio contributo *Gordon Craig, Edward Steichen e la fotografia* in questo Dossier.

va fotografato Anna Pavlova, Eleonora Duse, ed Ellen Terry, che era rimasta colpita dalla sua collezione di libri e stampe giapponesi¹⁹. Genthe era stato tra i primi fotografi occidentali a documentare il Giappone, dove aveva trascorso sei mesi nel 1908 e coltivato il suo interesse per le *ukiyo-e*, le incisioni a legno che tanti artisti prendono a modello e collezionano, incluso Craig. Percepite come opere d'arte dagli osservatori occidentali, le stampe giapponesi hanno costituito, fin dal Settecento, uno dei primi strumenti di diffusione di immagini riproducibili, di cui il teatro popolare ha fatto un uso massiccio. Come le occidentali fotografie degli attori, spesso ritratti nei panni dei personaggi del loro repertorio, le stampe costituiscono un nucleo importante di documentazione teatrale oltre che l'oggetto degli studi sull'arte grafica giapponese. Nel 1917 Genthe aveva esposto a New York la sua collezione, che raccoglieva 400 stampe a colori dei più celebri incisori sette e ottocenteschi²⁰.

Amico, artista, mago: così appare il fotografo in quella galleria di ritratti che è l'autobiografia di Isadora, un repertorio di caricature agli occhi di Craig che anni dopo la giudicherà inverosimile²¹ e che già quando ne riceve una copia appena stampata ne progetta una recensione:

This book purporting be by Isadora Duncan is not by her.
 It reeks of vulgarity – Isadora was never vulgar.
 It lacks all sense of humor – Isadora beamed with it.
 It is incorrect in a hundred places – it is fantastic when not incorrect,
 vulgar when neither.
 That is why it is impossible for Isadora Duncan to have written it.

¹⁹ Oltre all'autobiografia di Genthe *As I remember*, New York, Reynal & Hitchcock, 1936 (p. 190), cfr. Yoko Yamaguchi, *Edward Gordon Craig and the International Reception of Bunraku: Transmission of the Puppet Images in «Gakuya zue shūi», and the Networks of Modernism between Japan, Europe, and the United States*, «Forum Modernes Theater», vol. 28, n. 2, 2013.

²⁰ Cfr. il catalogo Arnold Genthe, *400 Japanese Color Prints*, New York, The Anderson Galleries, 1917.

²¹ Si veda l'autobiografia *Index to the story of my days*, London, Hulton Press, 1957, dove Craig racconta il loro primo incontro e scredita la versione del presunto libro di Isadora (p. 261), uscito col titolo *My life*, New York, Boni and Liveright, 1927.

That there are some passages told by her [...] put down in a clumsy way by some unfaithful scribe was to be admitted, and even some sentences are hers; but unfortunately over it all a paste of vulgarity has been plastered on two inches thick²².

Questo testo, che non appare su «The Mask», prende la forma di una lettera indirizzata a Mercedes de Acosta, scrittrice che anni dopo avrebbe fatto scalpore raccontando le sue avventure omoerotiche con Duncan, Greta Garbo, e altre celebrità²³. Era stata lei a spedire il volume a Craig (assieme ad alcuni suoi drammi), sostenendo che Isadora la aveva pregata di farlo. Il suo carteggio con Craig ruota attorno al problema dell'autenticità del libro, dei suoi contenuti e dello stile di scrittura: lei garantisce di aver visto la Duncan redigere i capitoli di sua mano, Craig annota accanto ai brani delle sue lettere commenti amari e ironici. Le indirizza diverse lettere, alcune non inviate, ripercorrendo la sequenza di bugie, le persone e gli aneddoti trasfigurati, scrivendo la sua versione di alcuni fatti, individuando coloro che hanno saccheggiato la storia della Duncan, che in parte è anche la sua stessa storia. Una visione distorta della danzatrice a cui Craig non dà spazio nella sua rivista neanche per denunciarne la supposta falsità. Nelle immagini di lei, più ancora che nella scrittura, egli rivendica con forza il suo sguardo: in tutta la rivista, quelle che la raffigurano sono le uniche immagini di danza che non arrivano da libri e repertori del passato, ma nascono dalla visione e dalla creazione di Craig, libero, nell'attività grafica, di controllare ogni aspetto della scena.

²² Il testo è conservato sia come manoscritto tra gli articoli inediti progettati per «The Mask» – BnF, ASP, EGC-Ms-C-341 – sia in versione dattiloscritta datata 26 gennaio 1928 tra la corrispondenza – BnF, ASP, EGC-Mn-Duncan (Isadora), dove sono conservati anche i carteggi con Mercedes de Acosta. Sul retro Craig ha annotato a matita: «If “My life” means “others lies” then let us lie for the others not merely do them damage in this way».

²³ Mercedes de Acosta, *Here Lies the Heart*, London, Andre Deutsch, 1960.

Le figure migranti della Morris Dance

Nell'aprile 1910 apre «The Mask» (II, 12) un testo dal titolo *The Ancient English Morris Dance*²⁴. La provenienza (non esplicitata) è un volume, nel suo tempo criticato per alcune inesattezze, che era uscito nel 1807 col titolo *Illustrations of Shakespeare and of Ancient Manners*, cui l'autore, l'antiquario e collezionista d'arte Francis Douce, aveva aggiunto tre dissertazioni: una sui *fools* e i *clowns* shakespeariani, una sulla raccolta *Gesta Romanorum* (fonte di tanta drammaturgia elisabettiana) e appunto una, illustrata con incisioni a legno, sull'antica danza popolare inglese.

Prima dell'articolo una xilografia mostra sei figure danzanti sparse nello spazio vuoto del foglio, giunte lì dopo una serie di traversie. Craig le preleva dal volume di Douce, le isola e le fa muovere liberamente, private dell'apparato floreale che le sostiene nell'immagine del libro che a sua volta riproduceva una rara incisione quattrocentesca realizzata su rame ad opera del tedesco Israel van Meckem (o van Meckenem), autore di un vasto repertorio di immagini sulle danze e i *fools*. Douce indica la sua stampa come un documento della Morris Dance e del May Game in cui questa si inseriva, e la confronta con le cronache (come i *pamphlet* sui comportamenti immorali dell'età elisabettiana²⁵) e col patrimonio letterario e drammaturgico (come i drammi in cui compaiono i *fools* e i racconti in cui si cristallizzano i personaggi del May Game), spingendosi in un tentativo di decifrazione della danza a partire da scritti e figure. Per il processo inverso, ovvero la trascrizione e la raffigurazione dei movimenti, Douce cita il trattato tardo cinquecentesco *Orchésographie*, con cui il canonico francese Thoinot Arbeau gettava le basi della coreografia nel senso di scrittura della danza²⁶.

²⁴ La seconda parte appare in «The Mask», III, 1-3, July 1910.

²⁵ Si veda il testo (e i suoi riflessi nell'opera di Shakespeare) di Philip Stubbes *The Anatomie of Abuses*, stampato a Londra nel 1583, una delle principali fonti di informazioni sulla danza popolare e sul teatro.

²⁶ Thoinot Arbeau (anagramma di Jehan Tabourot), *Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses*, Lengres, Jehan, 1589.

L'argomento interessa Craig, come dimostra un articolo inedito dal titolo *Choreography, or the art of writing down the dance*²⁷, redatto in una bozza annotata e illustrata da «due disegni presi dall'*Encyclopédie* di Diderot» alla voce *Chorégraphie*.

L'articolo *Choreography* prende le mosse proprio da Arbeau, il quale sperimentando l'accostamento tra la partitura musicale, i passi e la loro concatenazione, inaugurava una prassi di fissazione della danza come intreccio tra figura e ritmo, tra arte dello spazio e arte del tempo. È uno schema che, come abbiamo visto nei disegni sulla Duncan, utilizza lo stesso Craig, e che su «The Mask» trova un esempio nelle riproduzioni delle tavole del libro di Gregorio Lambranzi sui balli teatrali, dove le maschere comiche danzano in un teatrino sormontato da righe di spartito e poggiato sulle didascalie²⁸. L'intreccio tra trascrizione della partitura musicale e raffigurazione della posizione del corpo caratterizza diversi libri sulla coreografia passati in rassegna da Craig nel suo articolo che nella prima parte, quella su Arbeau, ricalca la struttura della voce dell'*Encyclopédie* redatta da Louis-Jacques Goussier, uno dei principali illustratori dell'enciclopedia. Craig si sofferma poi sul libro che Raoul-Auger Feuillet redige all'inizio del Settecento sulla base del sistema di notazione messo a punto dal suo maestro Pierre Beauchamp, il direttore dell'Académie Royale de Danse²⁹. Feuillet aggiunge ai passi e agli spostamenti nello spazio la trascrizione dei movimenti delle braccia e della testa, ampliando la grammatica di questa scrittura e dando alle stampe edizioni sempre aggiornate del libro comprensive delle nuove creazioni

²⁷ BnF, ASP, EGC-Ms-B-833-Choreography. L'articolo è conservato tra quelli scritti per «The Mask» e non pubblicati (1915-1922).

²⁸ Di *Nuova e curiosa scuola de' balli teatrali* (1716) Craig riproduce una pagina nel 1923 (IX) lanciando un appello ai lettori di fornire informazioni biografiche sull'autore. Sei anni dopo, nell'aprile 1929 (XV, 2), appare un'altra riproduzione dal volume e un commento sulla sua recente riedizione che dimostra i meriti di «The Mask» nel recupero di tracce della storia del teatro.

²⁹ Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie ou L'Art de écrire la danse par caractères, signes et figures démonstratives*, edito a Parigi dall'autore e da Michel Brunet, 1701.

coreografiche. La scrittura nasce qui dalla pratica, non solo dalla raccolta di una eredità preesistente, e genera una sistemazione grafica su cui intervengono danzatori e maestri contemporanei all'autore. È dalla produzione di Feuillet che derivano le illustrazioni dell'*Encyclopédie*, dove il suo libro costituisce un punto di arrivo mentre per Craig è il punto di partenza di una storia dei metodi di scrittura della danza che passa per i volumi di Carlo Blasis, di Arthur Saint-Leon, di Berhardt Klemm, e di Albert Zorn su cui si sofferma per l'importante separazione che fa l'autore tra la «figura prodotta dai passi» e i «movimenti della danza in sé». In un frammento poi cancellato del suo articolo Craig entra nel merito di questa distinzione, spiegando che Zorn disegna separatamente le posizioni del corpo e le figure prodotte, ovvero il percorso tracciato nello spazio. Appare in questo metodo di trascrizione «la struttura architettonica della danza»: nella bidimensionalità della notazione grafica prende corpo lo spazio scolpito dal movimento. Al di là del codice utilizzato, e neanche quello di Zorn, secondo Craig, risolve la necessità dell'esempio vivente nella trasmissione della danza, il problema di condensare nell'immagine il movimento, lo spazio, il ritmo e il disegno dell'azione anima tutte le immagini realizzate o selezionate da Craig per la sua rivista, tanto più quelle raffiguranti la danza.

Una buona parte delle figure danzanti disseminate in «The Mask» come elementi grafici e inserti visivi vengono dalle illustrazioni e dalle fonti tratte dal volume di Douce, che nella sua ricognizione documentaria analizza una delle più note testimonianze sui movimenti e i costumi delle danze popolari inglesi: la vetrata colorata di Betley, dove, all'interno di una griglia geometrica, appaiono i *fools* danzanti con le loro scarpe a punta, le campanelle e le pose coreografiche. Gli studi successivi al testo di Douce hanno chiarito, pure nell'incertezza delle datazioni, la provenienza diretta delle figure della vetrata dalla stampa di van Meckem. Le stesse posizioni tornano in uno stile figurativo e in una tecnica molto diversi e sono riconoscibili sia singolarmente che nella loro moltiplicazione combinatoria laddove il braccio di una figura completa il movimento di un'altra, e una testa si attacca alle gambe di un altro danzatore,

componendo non solo un repertorio di posture e gesti, ma anche una grammatica di base dei movimenti. A sua volta la Betley Window, che è insieme una testimonianza della danza e un'opera d'arte vetraria, ha generato altre immagini attraverso riproduzioni e reinterpretazioni, come il pannello del cinquecentesco Castello di Lancaster, dove i danzatori emergono dal legno dopo aver danzato nel rame e nel vetro, subendo metamorfosi, incontrando nuovi personaggi ma mantenendo il loro alfabeto gestuale³⁰. Dal 1910, isolati dal loro contesto, questi danzatori portano i loro movimenti tra le pagine di «The Mask», dove subiscono altre trasformazioni. La stampa in cui le figure di van Meckem fluttuano, libere dagli altri elementi del disegno è solo l'ingresso dei Morris Dancers sulla scena della rivista, dove faranno diverse incursioni del tutto decontestualizzate. Ancora in questo numero di aprile Craig li fa marciare coi loro gesti coreografici sulla linea di un orizzonte posticcio che è anche la terra di un albero che disegna dietro di loro. Entrano quindi non solo nel laboratorio di Craig studioso, ma nei suoi disegni, e in questa configurazione, che nel numero in questione funge da testata all'articolo di Douce, torneranno in altri numeri a sovrastare titoli di altri testi³¹, come se i loro personaggi avessero trovato un nuovo ruolo nel moderno teatro messo in atto da Craig, il quale utilizza anche una figura singola, riconoscibilissima nella sua posa con una gamba piegata indietro, come se fosse una delle sue amate marionette, facendone il logo delle inserzioni di vendita del suo primo libro, il *Book of Penny Toys* del 1899. Anche musicisti, pifferai e *fools* provenienti dal volume di Douce torneranno a decorare alcune pagine della rivista,

³⁰ Per una analisi iconografica e la bibliografia di riferimento rimando allo studio di Mike Heaney consultabile su <www.mustrad.org.uk/articles/e_morris.htm> (30/04/2019). La riproduzione della vetrata di Betley, diventata il simbolo delle danze popolari, figura in copertina al noto studio di Cecil J. Sharp *The Morris Book*, London, Novello, 1911.

³¹ Ad esempio, con una assonanza tematica, Craig riusa questo disegno come testata dell'articolo *The Tuscan "Maggi" or Month of May Plays by Pierre Ramés*, «The Mask», IV, 1, July 1911, p. 28. Fa lo stesso nel capitolo sulla scuola dell'Arena Goldoni del suo libro *A Living Theatre* (p. 51), stampato nel 1913 a Firenze nelle "edizioni" di «The Mask», da cui prende l'impaginazione, le immagini e la grafica.

costruendo accanto alla storia dello spettacolo di cui sono i documenti una storia parallela, tutta figurativa, in un luogo come «The Mask» dove coesistono e si contaminano immagini del passato e del presente, e dove il tempo si stratifica nei loro ritorni e nelle loro trasformazioni.

Le stampe giapponesi: immagini maestre di teatro

Le immagini di danza che appaiono nell'ottobre del 1910 (III, 4-6), affondano le radici in diversi mondi che confinano col teatro di Craig: quello dell'Oriente, che a sua volta egli conosce attraverso le immagini e i libri, e quello di William Butler Yeats, col quale condivide progetti e visioni. Come è noto questi due mondi sono profondamente legati tra loro. Le immagini in questione sono delle stampe giapponesi, annunciate nell'indice come «three full page illustrations of Japanese dancers»: la prima raffigura un attore del teatro *nō* (*Benkei on the bridge*), la seconda un danzatore mascherato (*Sambaso Dancer*), e la terza una danza di geishe (*Tse-ondo*). Queste visioni fanno irruzione nella rivista senza alcun preavviso, senza riferimenti sulla loro provenienza, senza didascalie esplicative o testi abbinati. Attraverso di loro appaiono la tradizione del teatro orientale coi suoi guerrieri e le sue azioni sacre, il legame indissolubile tra danza e teatro, e la raffinatezza dell'arte grafica giapponese, basata sulla tecnica dell'incisione a legno (la più utilizzata da Craig) e forte di una secolare produzione di immagini teatrali. Rispetto alla scoperta e alla reinvenzione del Giappone da parte degli intellettuali inglesi che penetra nell'universo di Craig tramite Yeats, queste immagini pubblicate nel 1910 sono precoci, e costituiscono il sintomo dell'influenza esercitata da Craig su quella nuova ondata di interesse basata in gran parte sul teatro, un teatro immaginato attraverso i racconti, letto nei testi, e visto grazie alla circolazione delle sue traduzioni visive.

Le prime due stampe sono posizionate a circa metà numero, dopo gli articoli di e su E. W. Godwin e i testi di Craig sui fantasmi shakespeareiani, e prima di *The Tragic Theatre by W. B. Yeats*, an-

nunciato come l'introduzione a un volume in corso di stesura che conterrà i disegni di scena di Gordon Craig. Il libro è *Plays for an Irish Theatre* ed esce nel 1911³², lo stesso anno in cui Yeats, nel suo Abbey Theatre di Dublino, utilizza gli *screens* stabilendo con Craig quella che forse è la sua più felice collaborazione teatrale. Non si tratta solo dell'applicazione delle scene, in quello stesso anno utilizzate anche al Teatro d'Arte di Mosca nell'*Hamlet* diretto con Stanislavskij³³, ma di uno scambio sottile che permette a Yeats di utilizzare i disegni di Craig come fonti di ispirazione poetica oltre che come istruzioni di allestimento scenico, indicazioni visive che riguardano tutti gli elementi del teatro, dalle parole ai movimenti dei personaggi, dall'illuminazione al disegno dello spazio. In *The Tragic Theatre* Yeats utilizza spesso il parallelismo tra poesia drammatica e arte visiva, spiegando come nella «pittura tragica», che provenga dalla tradizione artistica italiana o dagli antichi dipinti cinesi, è sempre rintracciabile un vuoto, una sorta di sospensione che prepara la crisi: «and indeed it seems at times as in the graphic art, unlike poetry which sings the crisis itself, were the celebration of waiting»³⁴.

³² *Plays for an Irish Theatre* by W. B. Yeats with designs by Gordon Craig, London-Stratford-Upon-Avon, A. H. Bullen, 1911. Un Post Scriptum alla prefazione recita: «Two of Mr. Craig's designs, "The Heroic Age – Morning", and "The Heroic Age – Evening", are impressions worked out in Mr. Craig scene, of the world my people move in, rather than exact pictures of any moment of a play. The one, however, suggests to me On Baile's Strand and the other Deirdre. The design for The Hour-Glass shows the scene as it was used in Dublin, and "The Fool" – who belongs to The Hour-Glass and On Baile's Strand – is as he was in Dublin in the first play, except that we have found no one who can make us a mask of leather, and we do not yet know how to make it ourselves» (p. XIV).

³³ Sempre del 1911 è il progetto di un *Hamlet* con Sarah Bernhardt su cui rimando alla mia scheda *Gordon Craig e Sarah Bernhardt: progetto per un Hamlet* in questo Dossier.

³⁴ «The Mask», III, 4-6, October 1910, p. 79. Sul teatro di Yeats e il rapporto con Craig, anche in relazione all'Oriente, si vedano: Jean Jacquot, *Craig, Yeats et le théâtre d'Orient*, in *Les théâtres d'Asie*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1961, pp. 271-283; Liam Miller, *The Noble Drama of W. B. Yeats*, Dublin, The Dolmen Press, 1977; Francesca Gasparini, *W. B. Yeats e il teatro dell'«antica memoria»*, Roma, Bulzoni, 2002.

Yeats entra così nel secolare dibattito della rappresentazione delle passioni attraverso le arti del tempo, come musica e poesia, e quelle dello spazio, come le arti visive, individuando nelle possibilità espressive di queste ultime la dimensione dell'attesa, uno stato apparentemente statico ma carico di energia che in teatro può materializzarsi. Spiega infatti che solo mettendo in scena i suoi drammi ha percepito il potenziale di questi stadi intermedi, quella sensazione tra la veglia e il sonno che trasforma gli uomini in fantasmi e porta nella realtà della scena una dimensione ultraterrena, che restituisce al teatro la dignità di una chiesa. È evidente il riferimento a Craig quando Yeats lamenta la tendenza del teatro contemporaneo a imitare la pittura da cavalletto tralasciando i suoi stessi elementi costitutivi: la luce, l'ombra, uno sfondo neutro su cui il gesto e la parola poetica possano rendere visibile il loro segno. Del resto il rapporto tra i due è nutrito da una collaborazione reale che va al di là dello scambio di idee.

All summer I have been playing with a little model, where there is a scene capable of endless transformation, of the expression of every mood that does not require a photographic reality. Mr. Craig... who has invented this... has permitted me to set up upon the stage of the Abbey another scene that corresponds to this, [...]. Henceforth I can all but produce my play as I write it, moving hither and thither little figures of cardboard through gay or solemn light and shade, allowing the scene to give the words and the words the scene³⁵.

Qualche anno dopo il poeta avrebbe messo in scena i suoi *nō* con gli stessi criteri, e poi ne avrebbe raccolto i testi sotto un titolo che ci riporta nel cuore delle nostre immagini: *Four Plays for Dancers* (1921). Tra questi l'unico illustrato è il celebre *At the Hawk's Well*, interpretato dal danzatore giapponese Michio Ito, e di cui Edmund Dulac aveva disegnato le maschere e i costumi riprodotti nel libro. Rappresentato nel 1916, questo dramma era nato letteralmente dalla danza e dall'incontro con una idea di Giappone che si era formata

³⁵ «The Mask», III, 4-6, October 1910, pp. 80-81.

in Yeats, e in molti intellettuali a lui contemporanei, attraverso la visione delle immagini e la lettura dei testi e dei racconti sul teatro asiatico. Come è noto, tra il 1913 e il 1916 fu suo segretario il poeta americano Ezra Pound, che proprio in quegli anni lavorava alla sistemazione degli scritti di Ernest Fenollosa sul teatro giapponese e sulla resa poetica delle sue sommarie traduzioni di drammi *nō*. I risultati saranno due libri del 1916. Uno è *Certain noble plays of Japan*, introdotto proprio da Yeats che parla delle sue collaborazioni con Craig, con Dulac e soprattutto con Ito. Racconta di averlo visto danzare con una luce che glielo ha mostrato come una tragica immagine capace di rimestare la sua immaginazione, quella di un Oriente nelle cui danze sopravvivono gli antichi spettacoli di marionette, e le cui maschere trasformano l'attore in una sfinge. Per parlare di danza, Yeats descrive le stampe colorate conservate nella Print Room del British Museum, dove appaiono attori mascherati capaci di suggerire la realtà, invece che imitarla³⁶. L'altro libro è *Noh or Accomplishment: a study of the classical stage in Japan*, dove gli appunti di Fenollosa descrivono un teatro in cui, a differenza di quello greco, non è il coro a danzare ma il dio stesso, da solo e col volto coperto da una maschera. Una danza che, nella sua triplice origine (guerriera, oppure sacra di provenienza scintoista o buddista) approda alla scena conservando la sua ampia gamma di significati, e lega l'arte della musica a quella della scultura armonizzando il passaggio del corpo da una postura all'altra. Lo sviluppo del teatro giapponese consiste, secondo Fenollosa, nel commento poetico alla danza, in un coro che assiste contemplativo all'assolo del dio e canta le parole per dirne i gesti. Nell'introduzione al volume Pound, che nomina Yeats e Craig intercettando le affinità di principi tra l'antico teatro giapponese e le loro attuali ricerche, giunge alla conclusione che la vera unità di questi drammi brevi, in cui il rapporto tra le parti è frammentario e le parole sono tanto fuse con la musica e la danza da restare indefinite, risiede nell'immagine.

³⁶ Cfr. *Certain noble plays of Japan: from the manuscripts of Ernest Fenollosa*, chosen and finished by Ezra Pound, with an introduction by William Butler Yeats, Churchtown, The Cuala Press, 1916.

«One must build out of their indefiniteness a definite image. The plays are at their best, I think, an image: that is to say, their unity lies in the image – they are built up about it as the Greek plays are built up about a single moral conviction»³⁷. È a partire da questa affermazione che si sviluppa la recensione *The Noh and the Image* apparsa su «The Egoist», la rivista dei poeti modernisti, che spiega come nella cultura giapponese l'immagine si interponga tra teatro e letteratura concretizzandosi nella realtà visibile della scena: «The peculiarity of the Noh is that the focus of interest, and centre of construction, is the scene *on the stage*. [...] in reading Noh, we have not so much help from our imagination, for the image we wish to form is the image on the stage. But in seeing the Noh, I imagine we have more help *for* our imagination»³⁸. L'autore della recensione è T. S. Eliot e con ogni probabilità neanche lui ha mai assistito a una rappresentazione di questo teatro che diventa una sorgente condivisa e assume la forma di una immagine fatta di danza: un teatro lontano nello spazio studiato come se fosse lontano nel tempo, cercando le sue tracce nei testi e nelle raffigurazioni.

La Print Room evocata da Yeats è un luogo importante per questa ricerca teatrale: nel 1910, l'anno della pubblicazione delle stampe giapponesi su «The Mask», il British Museum vi aveva allestito una mostra con le nuove acquisizioni di opere cinesi e giapponesi. Ma non è direttamente da lì che arrivano le riproduzioni pubblicate da Craig, che ne dichiara la provenienza in una piccola nota in calce alla lunga e accurata recensione del volume da cui sono tratte: *The Japanese Dance*, della studiosa-danzatrice Marcelle Azra Hinks. Questo libretto occupa una posizione strana nella produzione dell'autrice, che aveva scritto sulla danza dell'antica Grecia nelle pitture vascolari, che tra il 1910 e il 1912 cura una rubrica di danza su «The New Age» e che negli anni Trenta pubblicherà sotto pseudonimo diffusissimi libri di cucina. Mentre la sua attività coreutica è

³⁷ «*Noh*» or *Accomplishment. A study of classical stage of Japan* by Ernest Fenollosa and Ezra Pound, London, Macmillan and Co., 1916, p. 63.

³⁸ *The Noh and the Image*, «The Egoist», vol. 4, n. 7, August 1917, p. 103, firmato T. S. E.

certa ma non documentata, i suoi studi testimoniano di un approccio interessante e nutrito dalla pratica: un metodo comparativo ampiamente utilizzato negli studi delle antiche religioni e poco applicato alla danza, che pure è riconosciuta come una delle principali attività della vita sociale e cerimoniale delle civiltà del passato. Sotto l'egida dell'archeologo e storico delle religioni Salomon Reinach³⁹, basandosi sugli studi d'arte greca di Emmanuel Loewy e sulle ricostruzioni delle danze antiche a partire dalle fonti iconografiche del musicologo Maurice Emmanuel, Marcelle Azra Hincks propone una antropologia della danza. Studia la danza del passato comparandola con le danze delle tribù di diverse civiltà osservate sul campo dagli etnografi a cui mancano vocabolario ed esperienza pratica per descriverle con esattezza, riconoscere le posizioni ricorrenti e tradurre in linguaggio il movimento organizzato e formalizzato dei corpi. Nella sua metodologia il passato e l'altrove risiedono nella stessa categoria di documenti che mette a confronto: quelli visivi. Siamo al confine tra l'iconografia della danza e l'antropologia, ma il campo da lei osservato è, di fatto, la collezione di un museo. La Hincks auspica per le raffigurazioni della danza la creazione di una raccolta come quella sulle rappresentazioni degli dei nei monumenti greci realizzata dall'archeologo Johannes Overbeck, e annuncia, in un saggio del 1909, la creazione di un repertorio delle figure di danza sui manufatti conservati al British Museum, a cui vorrebbe farne seguire uno sui vasi conservati in tutti i musei europei. Un progetto che probabilmente non vede la luce, ma che ha alimentato il suo approccio di critica-antropologia che scrive sulle danze dei selvaggi e su quelle del suo presente, considerata un'era di decadenza rispetto ai valori culturali della danza nelle civiltà primitive, ma illuminata da alcune figure straordinarie di cui scrive su «The New Age». Il libro sulla danza giapponese nasce in questo cantiere, ma a differenza

³⁹ Reinach cita un lungo frammento della Hincks (da *The Dance in Ancient Greece*, «Nineteenth Century», March 1906) sulla sua «Revue Archéologique» (t. 12, juillet-décembre 1908, p. 309) dove l'anno successivo la studiosa pubblica *Representations of dancing on early Greek vases*, (t. 14, juillet-décembre 1909, pp. 351-369), il saggio di riferimento per la sua metodologia di studio.

degli altri suoi scritti è del tutto privo di note, di riferimenti bibliografici e iconografici, di dichiarazioni metodologiche. Ha un precedente in un saggio pubblicato su «The Fortnightly Review» nel 1906 e nessun ulteriore sviluppo. La recensione di Craig lo riassume quasi per intero sottolineandone gli snodi: l'antico legame tra danza e religione, l'importanza dell'arte mimica pari a quella della parola, la possibilità di "leggere" la danza negli antichi poemi del *nō* e il continuo raffronto con quel che immaginiamo essere stata la danza nell'antica Grecia. Fatta di gesti simbolici dal significato preciso, di disciplina e controllo del corpo (che non viene mai mostrato), e di un ritmo lento e solenne, la danza giapponese è molto diversa dai virtuosismi ginnici di quella occidentale. La Hincks ne individua le peculiarità e dividendo le danze in religiose, classiche e popolari, ripercorre le origini e gli sviluppi di queste pratiche che non sono degenerare nel passaggio dal tempio alla scena, e che sopravvivono in un teatro incentrato sul movimento più che sulla parola.

È in questo modo che il Giappone entra visivamente sulla scena di «The Mask» (che sullo stesso numero pubblica l'accesa critica a Sada Yacco che vuole introdurre le donne nel teatro giapponese) aprendo un canale che scorre tra i vari numeri della rivista dove, nel luglio 1911, figura una recensione al volume *A history of Japanese colour prints*, uscito nella stessa collana del libro della Hincks⁴⁰. Qui lo storico dell'arte Woldemar von Seidlitz raccoglie delle stampe (probabilmente provenienti dalla collezione del British Museum) per la maggior parte di soggetto teatrale «dal cui studio – scrive Craig – gli attori e le attrici hanno molto da imparare. Dovremmo prestare attenzione soprattutto a quelle che mostrano attori in ruoli femminili», insiste, richiamando il problema delle donne in scena e usando le immagini come maestre di recitazione. Non solo per le pose e per l'atmosfera, ma per la capacità dell'attore di scomparire dietro la maschera e dietro la tecnica, dietro il personaggio, dietro a un teatro che in ogni suo elemento si mostra più importante del suo desiderio di apparire e di mostrare il suo corpo e la sua personalità. Quattro di queste stampe, senza alcun legame con testi e articoli, ap-

⁴⁰ I due volumi sono editi dalla londinese Heinemann nel 1910.

paiono sul numero successivo di «The Mask». Tre sono di soggetto teatrale: *Dance of four Geisha* di Shunzan (attivo dal 1782); *Traveling Company* di Hokusai (1760-1849), e *Actor in female costume executing a Dance with a Hobby Horse* di Shunsho (1726-1793), maestro dei primi due, paradossalmente, a dispetto della lettura che ne suggerisce Craig, uno dei primi incisori ad aver lavorato sulle figure del *kabuki* rendendo riconoscibili sia i personaggi, sia gli interpreti a cui le stampe facevano grande pubblicità.

I volti del balletto. Un dialogo con la tradizione

Francesco Clerico was one of the foremost Italian ballet masters of the 18th century. And this image of him is one of the most spirited things of its kind that I know of.

It was engraved in 1795 and is by some artist unknown to me. [...]

I am not an engraver, but I am eager to find out who it was put in the sweeping straggling eyebrow in this plate. The nose, mouth and eye seem to me as well done as it is possible.

The whole thing is alive, and I hear a voice coming from the image which begin to say [...] ⁴¹.

Clerico, che parla dal suo ritratto, racconta di suo padre, di un viaggio in gondola e della sua scomparsa.

Signore, when I dance I remember these two days: the happy day between his knees in the gondola and the day I could not find him. The tragedy and comedy of my dances which you are kind enough to say pleases you springs from these two days ⁴².

Così, nel 1923, alla ripresa della rivista dopo la lunga interruzione dall'aprile del 1919, su «The Mask» trova voce un maestro di ballo tardo settecentesco, molto attivo tra Padova, Bologna, Vene-

⁴¹ *Francesco Clerico. A note on a portrait by Allen Carric, «The Mask», IX, 1923, p. 20.*

⁴² *Ibidem.*

zia, Parma e poi, a cavallo del secolo, alla Scala di Milano, dove si è imposto col suo stile. La sua presenza porta una riflessione nuova sulla danza e sul ruolo della memoria, e anche sulle immagini, tra cui si fanno spazio i ritratti. Questi volti riconoscibili, queste figure spiritate di cui Craig, qui dietro la maschera del sagace e ironico Allen Carric, traccia delle biografie, portano i rivoli delle storie personali nella storia del teatro e della danza, e recuperano la cultura del balletto teatrale sovrapponendola a quella delle incisioni e del loro sviluppo tecnico.

L'anno successivo, nel luglio 1924 (X, 3), nella stessa formula con cui era entrato in scena il coreografo scaligero, appare il ritratto di profilo della ballerina Giuseppa Cortesi, vissuta a cavallo tra Sette e Ottocento. Stavolta Craig non si sofferma sull'incisione (firmata «dal grande Oldani»), ma dietro lo pseudonimo di Giovanni Mezzogiorno risponde a Bernardino Mezzanotte che alla Cortesi, sua contemporanea, aveva dedicato una Anacreontica e che aveva definito eterna mentre sia lei che il suo biografo sono stati del tutto dimenticati.

Infine, nel dicembre 1928 (XIV, 4), appare un altro volto che arriva dalla tradizione e di cui il balletto piange la scomparsa, avvenuta un mese prima: Enrico Cecchetti, il grande maestro italiano celebre per il suo metodo e noto in tutto il mondo per aver seguito la compagnia dei Balletti Russi, forse la più aspramente criticata su «The Mask». Il ritratto del maestro apre la rivista e non è una incisione, ma una fotografia. Nel cuore del numero, distante dall'immagine e non riconoscibile dal titolo, appare il testo che le è associato: *The passing of a great artist*, firmato da Cyril W. Beaumont. È un bell'articolo, che rende omaggio a un monumento del balletto ma interessante anche per l'autore, perché Beaumont, traduttore ed editore oltre che esperto di danza, è un personaggio chiave della nascita del discorso storico-critico su una cultura coreutica che, pur prendendo atto dell'influsso innovativo apportato dai pionieri della nuova danza, ristabilisce il legame con la tradizione ballettistica e col suo patrimonio tecnico, segnando la via degli sviluppi moderni. Beaumont aveva anche tradotto in inglese e ristampato antichi libri che sembrano presi dalla biblioteca di Craig, e ne ha pubblicati di

nuovi che presto troveranno un posto tra i suoi scaffali, dove si fa spazio la *danse d'école*. Per citarne alcuni già nominati: *Orchesography* di Thoinot Arbeau; *New and Curious School of Theatrical Dancing* di Gregorio Lambranzi (di cui Craig rivendica la riscoperta) e poi *Marie Taglioni*, tradotto dalla monografia in francese scritta da André Levinson, che nel 1929, quando «The Mask» cessa le pubblicazioni, invia a Craig il suo libro, illustrato con molte fotografie, *La Danse d'Aujourd'hui*, dove molto spazio era dedicato, seppure con un penetrante sguardo critico, all'avventura della Duncan e al limite della sua straordinaria esperienza: aver rinnegato una cultura coreografica che è parte integrante della civilizzazione occidentale. Levinson, che sui Balletti Russi aveva espresso opinioni affini a quelle di Craig, tocca un nodo importante del rapporto tra rinnovamento e tradizione, e non è un caso che imponga una nuova figura di critico, che è anche uno studioso della storia. Il libro inviato a Craig inaugura un carteggio datato perlopiù al 1930-31⁴³ e che, malgrado l'esiguità delle risposte, mostra un inedito e sorprendente rapporto di amicizia e di collaborazione.

Per prima cosa si innesca uno scambio di libri: Craig ricambia inviando il suo *Books and Theatres* del 1925 e richiedendo all'editore una copia di *A Production 1926, "The Pretenders"* (1930) che raccoglie i disegni per l'omonimo dramma di Ibsen prodotto dal Royal Theatre di Copenhagen. È un libro d'arte che Levinson baratta con possibili articoli e recensioni sui giornali francesi coi quali collabora, come scrive il 10 aprile 1930:

Cet ouvrage est très coûteux et vous ne pouvez donner que peu d'exemplaires. D'autre part, je suis un écrivain vivant de sa plume, je n'ai aucun moyen de l'acheter.

Voici donc ce que je vous proposerais. Si votre éditeur me fait le service d'un exemplaire, je ferais 1) une étude de fond dans L'Art Vivant, la plus répandue de nos revues d'art avec de bonnes reproductions (en noir) d'après quelques maquettes 2) une chronique dans un grand journal parisien.

⁴³ BnF, ASP, EGC-Mn-Levinson (André). Tutti i riferimenti al carteggio sono tratti da questi documenti.

Pour le grand essai, je serais heureux d'avoir en outre un jeu de photos du *Macbeth* américain; je n'ai vu qu'un couple de reproductions saisissantes. Je ferais très volontiers ces travaux, car j'ai pour vous la plus grande estime.

Si quelque uns de mes autres travaux qui ne sont pas épuisés pouvaient vous faire plaisir, dites-le moi pour que je vous les envoie.

Risponde Craig tre giorni dopo: «I have written *about* your book – though to you I cannot call it a proper review – and I have sent the article to London; and if it is published, you will see it. But you must remember that it is written for London, where they still do not know who Isadora Duncan was»⁴⁴. Gli chiede il volume su Noverre a cui si dice molto interessato, e gli spiega di non andare orgoglioso dei disegni sul *Macbeth*, che ha realizzato solo per necessità economiche. Preferisce che per parlare del suo lavoro si usino le tavole di *A Production 1926*, che riesce a fargli spedire.

Ogni lettera sembra accompagnare un libro: Craig ha appena pubblicato il suo *Hamlet* illustrato dalle Black Figures, Levinson il suo studio su Dostoevskij, e i due si recensiscono a vicenda, nel privato del carteggio e pubblicamente con una serie di articoli. Craig non ha più «The Mask» ma pubblica recensioni su altre riviste, dimostrando un interesse tutto nuovo verso la danza e il balletto. È una prassi che si andrà intensificando come dimostrano altre lettere scambiate coi direttori di «The Dancing Times» sui pagamenti, l'invio di libri e il numero di battute per le recensioni, che Craig non firma se troppo corte⁴⁵. Qui recensisce i libri di Cyril W. Beaumont *A Bibliography*

⁴⁴ Sull'allestimento newyorchese del *Macbeth* al Knickerbocker Theater (1928), di cui Craig tiene per sé le incisioni originali e consegna alla produzione solo i disegni, si vedano le sue annotazioni pubblicate in Edward Craig, *Gordon Craig. The Story of his life*, New York, Limelight Editions, 1985, p. 330. Nel 1929 Craig pubblica in «The Mask» le recensioni allo spettacolo, le lettere di indicazioni ad attori e allestitori, e annuncia la pubblicazione dei disegni (XV, 1, January-March 1929) che nel numero dopo dichiarerà di non poter inviare in una lettera a John Semar, direttore della rivista, pseudonimo alternativamente di lui e di Dorothy Nevile Lees ma anche entità a sé, che svolge le più diverse mansioni e firma le lettere ad abbonati e lettori (XV, 2, April-June 1929, p. 81).

⁴⁵ BnF, ASP, EGC-Mn-The Dancing Times (1929-1937).

of Dancing, Design for the Ballet e Complete Book of Ballet, ma anche volumi come *The Art of Mime* di Irene Mawer, di cui aveva pubblicizzato la scuola su «The Mask». Legge i libri di Levinson su Noverre e su Maria Taglioni, orientando la sua attenzione verso un passato meno remoto della storia della scena, riguardando quell'Ottocento di cui, sotto diversi aspetti, è il figlio. È proprio in questi anni infatti che Craig pubblica i suoi due libri su Henry Irving (1930) e su Ellen Terry (1931), che occupano un posto importante nel carteggio col suo amico il quale li recensisce entrambi su «Comœdia». In particolare nell'articolo *Henry Irving peint par Craig* Levinson, che traccia una linea di trasmissione tra i grandi attori inglesi e francesi dell'Ottocento (Edmund Kean – Irving – Frédérick Lemaître), fissa un profilo di Craig uomo di teatro «tour à tour comédien, dessinateur, constructeur d'architectures idéales, théoricien, érudit, tenu à l'écart par un sardonique destin de toute activité pratique, ce chercheur a découvert un élément nouveau, un principe premier, une valeur d'atmosphère qui fait de la scène, du plateau isolé et éclairé, de la salle de spectacle elle-même un lieu de magie; ce quelque chose de divin qui n'est ni la poésie, ni la déclamation, ni le décor, mais la substance même de la chose théâtrale, le phénomène du théâtre»⁴⁶. La cosa teatrale. Già in un lungo articolo sul libro *A Production*, Levinson aveva cercato di dimostrare l'appartenenza di Craig alla pratica del teatro definendolo «le plus imaginatif des artistes aux prises, main à main, corps à corps, avec la chose théâtrale, sa substance et sa matière, un maître d'œuvre, un artisan accompli pratiquant un métier, ayant étudié et éprouvé ses moyens, élaboré sa technique, parachevé ses rêves jusque dans le plus minuscule détail»⁴⁷. Levinson mostra la labilità del confine tra la teoria e la pratica nella «cosa teatrale», che è una cosa concreta, fatta di maestrie padroneggiate e di visioni

⁴⁶ André Levinson, *Henry Irving peint par Craig*, «Comœdia», 17 janvier 1931. Levinson accenna alle influenze degli stili attoriali tra Inghilterra e Francia anche in una lettera del 18 ottobre 1930. La recensione del libro su Ellen Terry, incentrata sulla polemica con Bernard Shaw, esce col titolo *Un portrait à deux faces: Ellen Terry et maman Nelly* su «Comœdia», 29 novembre 1931.

⁴⁷ André Levinson, *L'homme qui n'a rien fait*, «Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques», 23 août 1930, p. 6.

irrealizzabili, fatta di corpi e tecniche del movimento, e di immagini: le incisioni e le acqueforti dove eliminando tutto ciò che è superfluo si crea il vuoto, il niente dove solo può apparire lo spazio e il foglio di carta farsi luogo dell'azione.

André Levinson era un uomo colto, esperto di arti visive e di letteratura francese, che aveva insegnato a San Pietroburgo dove si era appassionato al balletto ed era succeduto a Djagilev nella redazione dell'«Annuario dei Teatri Imperiali». Convinto difensore dell'integrità della tradizione accademica, giunto a Parigi aveva saputo osservare, e a volte appassionarsi, anche ad altre forme, cercando l'essenza della danza e di fatto fondandone l'estetica. Ne dà prova il suo ultimo libro *Les visages de la danse* (1933), dove i volti della danza sono le tante forme che questa ha assunto nei primi decenni del Novecento, ma sono anche quelli dei danzatori che attingendo a diverse fonti hanno apportato nuova linfa all'arte coreutica, e che appaiono nelle 110 fotografie stampate nel volume. Un libro di immagini non solo fotografiche: una galleria di visioni nate dall'osservazione diretta, volta a fissare nelle figure e nelle parole quella scrittura che si cancella appena tracciata che è la danza, e consegnarla agli storici del futuro⁴⁸, perché, anche loro, possano vedere.

L'ultimo che viaggia col carteggio è un libro immaginato. Per diffondere gli scritti di Levinson tra i lettori anglofoni Craig propone un contratto all'editore Sampson Low, con cui intercede per aiutare l'amico in gravi difficoltà. Alla fine un accordo, anche se poco vantaggioso, viene siglato, ma del libro non c'è notizia. Ne esiste l'indice, che Levinson invia a Craig:

LE BALLET AU XIX^E SIÈCLE
PAR
ANDRÉ LEVINSON

Auteur de «La Danse d'Aujourd'hui», «Léon Bakst's life», «Meister des Ballets», «Maria Taglioni», etc.

⁴⁸ Levinson usa questa formula degli storici del futuro introducendo *La danse d'aujourd'hui*, parzialmente riedito per i tipi di Actes Sud (Paris, 1990, cfr. p. 18).

L'autore étudie cette période de la danse théâtrale, ses personnalités, ses styles et sa technique dans ses rapports avec le mouvement des idées, des lettres et des arts.

Sommaire

Avant-propos.

I. Stendhal et Vignano ou le choréodrame.

II. Théophile Gautier et le ballet romantique (Taglioni, Elssler, Grisi.)

III. Carlo Blasis et l'école milanaise.

Intermède I: Daumier et le ballet dans la caricature.

IV. Marius Petipa et la grandeur du ballet russe.

V. Degas chorégraphe et le ballet sous la III République.

Intermède II: Les modèles de Carpeaux. Manet et le ballet espagnol.

VI. Stéphane Mallarmé, métaphysicien du ballet (L'Opera et l'Eden)

Intermède III: Les danseuses de Toulouse Lautrec.

Épilogue: «Fin de siècle»

Cet ouvrage formerait un volume de grand format, 250 pages environ et 60 à 100 illustrations, en noir et en couleur de Schadow, Sanquirico, Dévéria, Gavarni, Chalon, Daumier, Degas, Carpeaux, Corot, Manet, Chasériau, Toulouse Lautrec, Chéret et gravures de l'époque⁴⁹.

Così il paladino del balletto, che a due anni dalla morte della Duncan aveva avvicinato Craig col suo libro sulle "danze di oggi", gli manda il progetto di una storia sulla tradizione di ieri, ambientata in un passato prossimo dove pittori/coreografi compaiono tra scrittori e ballerini non per invadere la scena coi loro quadri, e neanche soltanto per raffigurare la bellezza effimera di corpi e gesti, ma per far agire la danza, al di là delle sue forme, dentro alla fissità delle loro immagini. Immagini danzanti e dunque inquiete, dotate di una energia propria, che hanno perduto o assorbito il modello che avrebbero dovuto imitare diventando, della danza, non la copia ma l'apparizione e il presagio⁵⁰. Immagini che convocano gesti passati

⁴⁹ BnF, ASP, EGC-Mn-Levinson (André). Il dattiloscritto è conservato tra le lettere dell'ottobre 1931.

⁵⁰ Prendo in prestito questi due termini da Georges Didi-Huberman che li usa nello scritto *Le paradoxe du phasme*, in *Phasmes. Essais sur l'apparition*, I, Paris, Les

e che fanno muovere lo sguardo e il pensiero di chi le osserva, le descrive, o le ricalca e le riusa, come fa Craig con le immagini di danza pubblicate in «The Mask» che legano la scena e la scrittura, il passato all'avvenire, e come fa con le sue incisioni, tracce visive di quell'insieme di saperi teorici e pratici che è la «cosa teatrale», di cui la danza e le immagini sono il cuore pulsante.

Éditions de Minuit, 1998 (cfr. p. 17). Per i concetti espressi di seguito, in particolare l'idea dell'osservazione come danza con le immagini, si veda dello stesso autore *Aperçues*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2018.

GORDON CRAIG, EDWARD STEICHEN E LA FOTOGRAFIA

Scheda
(di Samantha Marenzi)

Il 3 giugno 1909 John Semar, il direttore di «The Mask» dietro al quale si celano Gordon Craig e Dorothy Nevile Lees, scrive al fotografo Edward Steichen, uno dei più apprezzati rappresentanti del movimento artistico della Foto-secessione¹:

Dear Sir,

I should be so very glad if you would let me hear from you in regard to the photographs of Mr Gordon Craig which you kindly promised for The Mask, and about which I wrote you on May 14th. [...]

When the Publishers wrote to Mr Craig about this matter his reply was as follows:

“My dear Semar people, I only know that Mr Steichen said he would print a certain number of copies for The Mask of a small head of me. If you write him, he’s sure to answer you at once, and when you get the prints put them in THE position in the Journal.

In your notices which you send to the press you will of course announce this work of Mr Steichen’s.

We shall be sending out the advance notices to the press in a day or two, and very much wish to know whether we may definitely announce this photo of Mr Craig by you as the frontispiece of the journal, so I should be very much obliged if you could be so good as to let me have a line from you to return.

I could not assure you [...] how much we should regret if, owing to delay in receiving your reply, we were unable to announce it².

¹ Era stato Alfred Stieglitz a dare vita al movimento nel 1902 a New York raccogliendo l’eredità del pittorialismo europeo e gettando le basi della cultura fotografica moderna.

² La lettera è conservata nel Fonds Edward Gordon Craig, alla Bibliothèque

Il volto sulla maschera

Una fotografia in copertina a «The Mask» sarebbe stata una eccezione straordinaria, tanto più un ritratto: il volto al posto della maschera, e proprio il volto di Craig. Dal tono della lettera è evidente che il contributo di Steichen, che non arriverà per tempo, è considerato al pari di uno scritto o di un disegno. Non al pari delle altre fotografie.

Craig associava la fotografia al realismo e usava il termine in modo dispregiativo, indicando la volgare copia della realtà. Su «The Mask» compaiono però alcune fotografie, che sarà utile inventariare. La prima volta è proprio nel 1909, quando il numero di luglio (II, 2-3) pubblica tre istantanee che formano una panoramica dal titolo *The Arena Goldoni; Mr Gordon Craig's open air theatre in Florence*: la visione moderna di un luogo del passato rimesso in vita. In una sola immagine si vedono e sono evocati l'ampia gradinata che ricorda i teatri antichi, la città-simbolo del Rinascimento e del suo incontro tra arte e scienza, la creazione di un laboratorio di tutte le pratiche grafiche e teatrali di Craig, e anche di scrittura e pubblicazione, dove si radicano i due grandi progetti della scuola di teatro e della rivista che ne diffonde le idee. Dopo i primi numeri tutti illustrati con incisioni a legno questo avvento della fotografia si fa portatore non tanto del realismo ma delle idee di Craig che si fanno realtà.

Nel gennaio 1914 su «The Mask» (VI, 3) torna la fotografia con una serie di riproduzioni delle mani di una scultura indiana e di quelle di una danzatrice che esegue dei *mudra*. Si tratta delle illustrazioni tratte da un libro recensito ma anche qui l'impatto della realtà è forte rispetto all'apparato grafico della rivista. In quello stesso anno, che vede una intensificazione dell'uso di immagini fotografiche, sul numero successivo (VI, 4, April 1914) ci sono le foto delle

nationale de France, Département des Arts du spectacle (d'ora in poi BnF, ASP), *The Mask Correspondence*, boîte 1, 1919-1910, A-Z. Tra i carteggi non inventariati – BnF, ASP, EGC-Mn-Steichen (Edward) – si trovano le lettere in cui Steichen autorizza Craig a usare le sue fotografie e si scusa per dei mancati invii.

marionette giavanesi e su quello dopo ancora (VII, 1, July 1914) la riproduzione di un ventaglio illustrato e il primo ritratto fotografico ad apparire sulla rivista, quello di Jean Gaspard Debureau nei panni di Pierrot, a cui è dedicato un lungo articolo. Dieci anni dopo (X, 1, January 1924), durante i quali ci sono stati l'interruzione della rivista e il cambio di formato, e solo una fotografia dell'anfiteatro di Pola era apparsa nel 1919 (VIII, 12), Craig pubblica delle fotografie di maschere e marionette giapponesi, un soggetto che gli interessa molto e che apparirà ancora in fotografia nell'ottobre del 1926 (XII, 4). Alcune pagine dopo, sempre sul numero del '24, una fotografia riproduce un teatro di pupi siciliani che inscena una battaglia; l'anno successivo (XI, 1, January 1925) ancora delle marionette, questa volta veneziane³. Finalmente nel 1927 (XII bis, 1, January 1927) appare una fotografia di Craig sui gradini della sua villa genovese piena di piante e fiori. Questa fotografia merita una digressione, perché sembra illustrare una lettera (conservata al MoMa di New York) che proprio alla fine del 1926 Craig scrive a Steichen, a quel tempo tornato definitivamente in America dopo i lunghi soggiorni europei. Vi affiorano episodi del passato, come un dialogo tra loro due e Isadora Duncan sul progetto di una produzione teatrale, ma soprattutto Craig descrive la casa di Genova e il suo giardino coi fiori di cui racconta la crescita, conoscendo la grande passione di Steichen che negli anni parigini ne era diventato un esperto e aveva trasformato la sua villa di Voulangis in un grande parco floreale. Proprio lì aveva scattato il ritratto di Craig nel 1909, quello che avrebbe dovuto aprire un numero di «The Mask». A Genova, scrive Craig, ha finalmente una intera stanza per i suoi libri: «I have 3000 theatre books. That is not a large collection as collections go – but it has its point. One being that it is mine»⁴, e grandi spazi all'aperto dove progetta, ancora nel 1926, di aprire una scuola di teatro. La fotogra-

³ Tra i documenti sulla rivista è conservata una lettera con cui la redazione richiede allo studio fotografico G. Genova & Co. delle fotografie di teatrini e di marionette. BnF, ASP, «*The Mask*», boîte 7.

⁴ Cito dalla lettera conservata presso l'Edward Steichen Archive, [series I – folder F.i.2], The Museum of Modern Art Archives, New York. Ringrazio Roberta Milone per avermi trasmesso una copia del manoscritto.

fia che lo riprende lì è l'unica pubblicata sulla rivista a riportare il nome dell'autore, o almeno dello studio (Da Luca). Quelle pubblicate nel 1927 raffigurano un teatro londinese (XII, 2, April 1927), un allestimento indiano di *Romeo and Juliet* e la foto di scena (categoria nuova e insolita sulla rivista) dell'*Elettra* di Max Reinhardt del 1903, a poche pagine da un bozzetto di Craig disegnato nel 1905 per lo stesso dramma. Nel 1928 le fotografie si fanno più numerose e portano sulla rivista i volti e le presenze di alcune persone. Sul numero di luglio-settembre ci sono Ellen Terry, (un ritratto, la foto dell'urna contenente le sue ceneri, un'immagine privata assieme a sua sorella Marion) e il comico inglese Frederick Robson, sia ritratto che ripreso nell'interpretazione di alcuni suoi personaggi (XIV, 3). A ottobre-dicembre c'è il maestro di balletto Enrico Cecchetti, da poco scomparso (XIV, 4). Infine, nel marzo 1929 (XV, 1), una foto raffigura un modellino di scena di Craig, chiudendo il cerchio delle fotografie che si era aperto con l'Arena Goldoni.

Quelle pubblicate su «The Mask» sono fotografie eterogenee ma perlopiù documentarie, il cui valore risiede nel soggetto e non nell'immagine, sebbene già dal 1906 Craig conoscesse Steichen, che incarnava l'incontro tra arte e fotografia. Glielo aveva presentato Isadora Duncan, che a sua volta doveva averlo conosciuto nell'ambiente dell'atelier di Rodin. Steichen era partito dall'America praticamente per conoscerlo dopo aver letto del dibattito attorno alla grande scultura di Balzac, come è noto commissionata e poi rifiutata allo scultore, che diventa il simbolo della più audace modernità le cui radici affondano nell'arte e nella cultura antiche. Steichen era un pittore e un fotografo. Giovanissimo si era fatto notare dalla cerchia di Alfred Stieglitz che subito lo aveva incluso tra i membri fondatori del più grande movimento di rivendicazione artistica della fotografia, di cui sarà una delle anime fino alla chiusura, nel 1917, della celebre rivista «Camera Work» e della Little Galleries of the Photo-Secession, detta 291, luogo dell'incontro tra fotografia e arte moderna e avamposto dell'arte europea a New York⁵. Steichen

⁵ Tra i maggiori collaboratori della rivista figura il critico d'arte (americano ma di origini tedesche e giapponesi) Sadakichi Hartmann, tra i primi difensori della

avrà anche questo ruolo di ponte tra Parigi e l'America, e sarà lui a portare lì artisti come Rodin, Matisse, Picasso e, con una mostra di incisioni di cui diremo, lo stesso Craig, del quale scriverà anni dopo: «I brought over an exhibition of etchings and drawings by Gordon Craig, on the art of the theater. Craig was undoubtedly the forerunner of the entire new movement in stage design»⁶.

Dell'incontro con Steichen del 1906 Craig prende nota in un quaderno di appunti destinati al proseguimento della sua autobiografia, pubblicata nel 1957 e ferma, in termini di racconto, al 1907, ma lacunosa, come scrive Craig cercando di recuperare nomi e fatti dalla sua memoria.

In the summer 1906 Isadora and I were together in a small house we had taken on the Coast of Holland. We wanted to be as quiet as possible, for several serious reasons. Now I recall that a very noisy and agitating woman appeared there – uninvited. [...] We passed on up into our rooms leaving her [...] with Edward Steichen, the photographer. I think it was the first time I had seen him and that day he came upstairs later on and asked if he might take some photographs of me.

He was a very amiable intelligent being who later on I saw to him better but at first glance I quite took to him.

How many pictures he took that day I don't know. But later on I saw

fotografia artistica e molto interessato al teatro, per il quale scrive dei drammi che definisce "pittorici". Hartmann è un interlocutore di Craig, al quale scrive nell'agosto del 1913: «I thought that I might have something for *The Mask*, yet after reading the numbers you so kindly sent me I am doubtful. Somebody should write about Chikamitsu and Japanese marionettes but I am not the man. [...] You are the only one I know who tries to make stage representation an independent art, expressed in fundamental form and play of light. To me your *Lady Macbeth* and *Ophelia* settings are sublime. To translate poetry, music, a dramatic incident into a light, space and color language of its own, as you do, seems to be to me the highest achievement possible on the stage. Living on this land of savages I have given up all hope of ever seeing my plays performed, but I still dream of going to Europe to publish them in adequate form. It may be then my pleasure to knock at your gate» – BnF, ASP, EGC-Mn-Hartmann (Sadakichi). Per lo scambio tra Craig e Hartmann nel 1930, in vista della ripresa di «*The Mask*», rimando al contributo di Patrick le Bœuf a questo Dossier.

⁶ Edward Steichen, *A life in photography*, New York, Harmony Book/MoMA, 1963, pagine non numerate.

one. It represented me as a sort of Mr Hyde covering down in a dark corner with all the uncleanness of a poisoner or throat cutter that should be possible to give to a portrait. When first I saw this I thought it an awfully good picture, melodramatic perhaps but amusing. “Is it like me” I asked Isadora said it was “awful and quite unlike”. I forgot all about it and in fact did not see Steichen for a year or two, and that was when we met at his studio in Paris, where he and his delightful wife were very hospitable to me, and when he took some stunning pictures of me, not as Mr Hyde but quite ordinary⁷.

La fotografia da “Mr Hyde” viene pubblicata su «Camera Work» in un numero dedicato a Steichen⁸ dove figurano i volti più interessanti della cultura europea di inizio secolo, rappresentanti della danza, del teatro, della letteratura, della scultura. Una comunità umana tenuta insieme da un culto dell’Arte nel quale trovano spazio tutti i linguaggi, addirittura la fotografia. Steichen ritrae di nuovo Craig nel 1909, con i mano i pennelli e una forte luce che lo bagna da una finestra laterale. La fotografia è senza dubbio quella che Craig destina a «The Mask», e che probabilmente utilizza in alcune pubblicazioni degli anni immediatamente successivi⁹. In questo periodo i due uomini, che si ritrovano spesso a Parigi, stringono una forte amicizia documentata dalle lettere dove si chiamano per nomignoli e si definiscono fratelli, e, accomunati dal disprezzo verso il teatro e la fotografia esistenti, si scambiano informazioni sui loro mondi solo in parte reali, l’arte del teatro e l’arte della fotografia, che loro stessi stanno inventando. Sono lettere piene di racconti personali e di progetti professionali, dove Steichen incoraggia Craig («You are going to do the greatest thing the stage has seen» gli scrive in una lettera non datata), condivide con lui entusiasmi e idee, e pianifica

⁷ Gli appunti sono conservati tra i quaderni denominati *Memoirs* alla BnF, ASP, EGC-Ms-B-669. La donna a cui accenna è la scultrice Kathleen Bruce, amica della Duncan di cui mi sono occupata in *Due allieve di Rodin. Kathleen Bruce e Malvina Hoffman tra danza, scultura, fotografia*, «Danza e Ricerca», n. 9, 2017, pp. 37-75.

⁸ «Camera Work», n. 42-43, April-July 1913.

⁹ È probabile, stando ad alcuni esemplari attualmente in vendita, che una tavola con la stampa di Steichen fosse allegata alle copie firmate della prima edizione di *On the Art of the Theatre*, Chicago, Browne’s Bookstore, 1911.

le spedizioni delle incisioni esposte nella galleria americana, dove la mostra di Craig inaugura il 14 dicembre 1910¹⁰. Viene annunciata sulla rivista con la pubblicazione dell'acquaforte *Ninth Movement*¹¹, e commentata dalla redazione con queste parole:

[...] there were shown drawings and etchings by Gordon Craig, the first exhibition of this artist's work in America. The drawings made some five years ago represent a style which he has since abandoned. His more recent work, as exemplified in his etchings, is inspired by his views on stage-setting, which, according to his idea, should be suggestive rather than realistic. His series of the "Twelve Movements" is illustrative of his theory that art should translate "Movement" through the medium of immobile lines and masses¹².

Le acqueforti dei *Twelve Movements* hanno una loro storia nella produzione di Craig, e caratterizzano la sperimentazione sul movimento e la sua traduzione grafica. Craig stesso le definirà, anni dopo, il luogo germinale dei suoi *screens*, le scene mobili. Le tavole che espone nella galleria americana sono tratte da incisioni del 1907, l'anno del trasferimento a Firenze e su cui si chiude la sua autobiografia scritta mezzo secolo dopo, dove è indicato come un momento di inizio: «From now to the middle of 1913 is a very productive period of my life. All came along this year – 1907: Screens,

¹⁰ Tra i carteggi di Craig è conservata questa lettera di Stieglitz, direttore della rivista e della galleria: «My dear Mr. Craig, it is with pleasure that I enclose check for eighty dollars. It is for some of your etchings which have been much appreciated and have found a good home. Again thanking you for your great kindness in helping the good work along at "291"». BnF, ASP, EGC-Mn-Stieglitz (Alfred).

¹¹ «Camera Work», n. 32, October 1910. A luglio del 1911 nella sezione di «The Mask» dedicata alla recensioni delle riviste si legge: «We have received a copy of Camera Work, a quarterly issued by Alfred Stieglitz [...]. The number we have received contains some good photographs by Craig Annan, a fine reproduction of an etching by Gordon Craig and two remarkable reproductions of drawings by Henri Matisse. [...] Alfred Stieglitz in conjunction with his friend Edward Steichen has given New York a small Art Gallery. It is said to be second to none in the city. There may be seen the works of Cezanne, Rodin, Matisse, Picasso, Nadelman, Craig, Toulouse, Lautrec [sic!] and others». «The Mask», IV, 1, July 1911, pp. 69-70.

¹² «Camera Work», n. 33, January 1911, pp. 46-47.

and SCENE, the “Ubermarionette”, Black Figures, *The Mask*»¹³. La prima annotazione da fare su questi “dodici movimenti” riguarda la tecnica dell’acquaforte, che è una tecnica calcografica, o a incisione indiretta, e costituisce un precedente della tecnica fotografica. Prevede una matrice e una riproducibilità, e li coniuga, come vuole fare il pittorialismo, con l’artigianato. Ma questo non è l’unico elemento che le acqueforti di Craig condividono con la fotografia. Ciò che le caratterizza, e su cui insiste lo stesso autore, è l’arresto del tempo, sebbene il soggetto raffigurato si muova non davanti agli occhi, ma nella mente di Craig. Pubblicandone una, la stessa apparsa su «Camera Work», il figlio/biografo la definisce «A moment of arrested motion in Craig’s conception of *Scene*»¹⁴, praticamente una istantanea. Appena realizzate Craig le espone all’Obach Galleries di Londra e in una libreria di Firenze. Per questa ultima occasione pubblica un piccolo catalogo dove spiega: «Of the twenty designs which I show here, fifteen are to be looked at as one of the main divisions of the Art of Revelation [...] studies for fifteen separate motions or moods of movement as translated through an instrument»¹⁵. Lo strumento di cui parla si concretizzerà anni dopo nel modellino degli *screens*, brevettati nel 1910 e utilizzati nel 1911 nei teatri di Yeats a Dublino e di Stanislavskij a Mosca. Per l’allestimento moscovita Craig chiede la collaborazione dell’amico fotografo, l’unico che riuscirebbe a documentare lo spirito del suo lavoro.

¹³ Edward Gordon Craig, *Index to the story of my days*, London, Hulton Press, 1957, p. 297.

¹⁴ Edward Craig, *Gordon Craig. The story of his life*, New York, Alfred A. Knopf, 1968.

¹⁵ *Ivi*, pp. 243-244. Nel libretto *Scene* (London, Oxford University Press, 1923) Craig scrive delle acqueforti: «questi disegni sono UNA scena, non venti scene: una scena», evidentemente colta in diversi momenti, o movimenti. Il testo è tradotto in italiano nel volume a cura di Ferruccio Marotti, da cui cito, Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 221.

Lettera di Gordon Craig a Edward Steichen, 24 gennaio 1910

My dear Fellow,

My address for the next month will be Florence. [...] I then go up to Russia. Do please think out the idea of photographing the “Hamlet” in Russia, or has it gone out of your head altogether? It has been in my thoughts a good deal since we first spoke about the matter. I want to bring it through, and I want you to be able to come up to Moscow under the very finest conditions.

I make two more visits to Moscow before the performance comes off. [...] Now during this first visit I want to be able to take up some work which represents you so well that people who do not know of you will understand what you will make of “Hamlet”. I have had similar requests made to me and I understand how important it is that if one would make people understand properly one must show them what they understand, not what one understands oneself. Now these people will only understand your “Hamlet” if I show them some scene or interior or exterior, and the only pictures I have of yours are portraits.

Can you not let me have a Balzac or two or an interior? I will have them beautifully mounted and framed and will handle them so that they shall feel I have a great respect for them.

You know, do you not, that the scene which I am using in “Hamlet” is to be this “scene” at which I have been working so long in Florence, this “scene” for the poetic drama. I have just secured a provisional patent for this thing and extraordinary things will come of it. I have been here in London for a month making a full-sized copy of the scene for my mother, who intends to use it about the same time as the Moscow people. In her case she will use it for “The Merchant of Venice”, which, as you know, is a totally different play to “Hamlet”. Besides this I have presented the rights of it to the Irish National Theatre, and W. B. Yeats is assured that it supplies the one thing needful for the right presentation of the poetic drama. He will use it in Dublin in August or September and then it will stay there to be used in each of the poetic plays which they produce. Yeats is of the opinion that it is applicable even to Molière.

I have been very excited about the thing for two years and my excitement becomes intenser as I see how well this thing is being received by the people whose judgment I value, and if you can put it on record through your art, it will be still more exciting.

I ought to go over to America with the model and demonstrate its

power to the directors of the Millionaires' Theatre, and would do so if they would invite me, but I am too poor at present to wander about inviting myself to these delightful seances.

By the bye, the other day I met de Meyer, and I am very curious to know how much he is your actual pupil or how much he has "derived" from you. I see at any rate that he has derived your square signature, which is flattering enough, and if these fellows would only stop at the signature and would be original it would not matter, would it? But tell me about it, will you? for I want to know where I am.

And if you have any printed record of your work, how it has developed, in short, full details of your monstrous career, I should like to have it.

Bye the bye there is talk of my doing a stupendous Masque of Triumph in Florence next Springs, 1911, and if it comes to anything (as is most likely), it shall not come to less than nothing. The whole of Europe shall be there to see it.

I wish you were living in Florence or at least had some quarters here.

When is there a chance of my seeing you next?

De Meyer was very funny about Mattise [sic]. He echoed the old cry of the timid, that Mattise must be doing all his work for a joke. I find myself singularly attracted by the thought of what he is doing, although I do not understand it, neither do my vulgar senses respond to it – as is right. I am a great believer in accepting a man's work for what he says it is worth, and for accepting his very latest manifestations if he stands by them, and I thoroughly detest the idiots who are frightened to death by a man's later and more courageous work, pointing to his earliest efforts crying out "Now that is fine, that is stupendous, that I can understand". For really it is unnecessary whether we understand or not, in fact I cannot see how we are any of us to understand that which one man alone has experienced.

Il fotografo del suo tempo

Anni dopo Craig annota a matita sul bordo di questa lettera: «It was not done. A great pity for Steichen was the photographer of his age». Non è una esagerazione, perché Steichen è stato davvero un gigante e lo è rimasto per oltre mezzo secolo, interpretando e in parte orientando i grandi cambiamenti della fotografia nei cinquanta anni che la hanno trasformata da strumento di registrazione tecnica

a mezzo di informazione e narrazione della realtà, passando per il campo dell'arte e mantenendo questo statuto al di là degli usi, delle tecniche, degli stili, e dei generi¹⁶. Ma soprattutto negli anni di questa lettera, Steichen è riuscito a imporsi non solo come artista della fotografia, una figura nuova nel panorama europeo, ma come interprete di grandi opere che, nella riproduzione letterale delle fotografie documentarie, mostrano solo il loro aspetto esteriore, perdendo l'anima che ne fa delle opere d'arte. Era stato il caso delle sculture di Rodin a cui Craig fa riferimento chiedendogli una copia del *Balzac*, la grande statua che in qualche modo lo aveva portato a Parigi e che aveva fotografato alla luce della luna, smaterializzandola fino a mostrarne lo spirito e moltiplicandola facendola viaggiare leggera, in forma di fotografia, in tutto il mondo. Quelle immagini scattate nell'autunno del 1908 avevano sigillato il rapporto d'amicizia, di collaborazione e di stima tra il fotografo ventinovenne, esperto di scatti a lunga esposizione e di immagini notturne, e Rodin, che aveva sessantotto anni e che attraverso le stampe aveva visto nel suo *Balzac* un «Cristo che cammina nel deserto»¹⁷. Per ringraziarlo lo scultore aveva regalato a Steichen il bronzo de *L'Homme qui marche* come augurio per il suo cammino nella vita e nell'arte¹⁸.

Craig vorrebbe delle fotografie come queste per mostrare le sue scene, delle immagini capaci di suggerire l'atmosfera dei luoghi da lui creati per *Hamlet*, realizzabili con la pochissima luce degli interni del teatro, che nelle lunghe pose avrebbe fatto apparire gli attori come fantasmi, o li avrebbe fatti sparire del tutto. Delle foto che mostrassero alla produzione la possibilità di preservare la bellez-

¹⁶ Dopo la fase detta simbolista, trascorsa nel cuore della Foto-secessione americana, Steichen è stato fotografo per l'esercito durante le due guerre (sperimentando nuove tecnologie come la fotografia aerea), ritrattista e fotografo di moda, fondatore e direttore del Dipartimento di Fotografia del MoMa, ideatore e curatore di grandi mostre come la famosa *The Family of Man* (1955).

¹⁷ Cfr. Edward Steichen, *A life in photography*, cit., pagine non numerate.

¹⁸ Si vedano gli studi di Hélène Pinet basati sulla documentazione fotografica del Musée Rodin. Ho pubblicato parte dei carteggi lì conservati tra Steichen e Rodin nel mio *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018.

za anche nella documentazione, e gli permettessero di curare ogni aspetto della sua partecipazione alla messa in scena, fino alla scelta del testimone. Conoscendo le fotografie dell'*Hamlet* moscovita, con gli attori in costume ripresi da vicino, a occupare tutto lo spazio dei fotogrammi, espressivi e riconoscibili nei loro personaggi, comprendiamo il tentativo di Craig e il suo desiderio di lasciare una traccia visiva della realizzazione delle sue scene che fosse in armonia con le tante immagini della loro progettazione.

Steichen dunque non andrà a Mosca. E neanche negli altri teatri in cui le scene di Craig vengono usate, gli allestimenti londinesi per Ellen Terry a cui fa cenno nella lettera e gli spettacoli di Yeats nel suo teatro in Irlanda. In questo ultimo caso il testimone d'eccezione sarà, pochi anni dopo, un altro fotografo proveniente dall'ambiente di Steichen che ne condivide lo stile e l'idea della fotografia. Si tratta di Alvin Langdon Coburn, membro della Foto-secessione che riprenderà il danzatore giapponese Michio Ito nell'allestimento del *nō At the Hawk's Well* di Yeats, con le maschere e i costumi di Edmund Dulac ma l'impianto scenico basato sulla proposta di Craig che Yeats aveva utilizzato nel 1911 e che segnerà tutti i suoi allestimenti successivi, basati su una visione dello spazio puro, neutro, reso visibile dalla luce che ne mostra i volumi e lo rende un luogo scenico universale, «applicabile anche a Molière», figuriamoci alla scena simbolica di ispirazione giapponese in cui si svolge il *nō*.

Nella lettera Craig fa riferimento a un altro affiliato della Foto-secessione, che definisce un allievo di Steichen, il barone Adolf de Meyer, fotografo raffinato che solo due anni dopo avrebbe collaborato con Vaclav Nižinskij realizzando un libro fotografico sull'*Après midi d'un faune*, la scandalosa coreografia del 1912, anche lui creando un'opera d'arte che raffigura un'altra opera d'arte e sfumando il confine tra la realtà e la sua raffigurazione¹⁹.

Non è un caso che questo genere di fotografia si interessi e susciti l'interesse dei danzatori, soprattutto di quelli in cerca di un

¹⁹ Rimando al mio *L'impronta del fauno. Una danza nascosta nelle fotografie di Adolf de Meyer*, «Teatro e Storia», n. 35, 2014, pp. 35-59.

movimento animato da una sorgente interiore che vogliono visibile quanto la forma manifesta, e che tra le principali fonti di ispirazione utilizzano proprio le immagini, quelle dell'antichità e dell'Oriente. Prima tra tutti, naturalmente, Isadora Duncan. Sono due pittorialisti, Arnold Genthe ed Edward Steichen, che contribuiscono con la fotografia alla costruzione della memoria visiva della Duncan. Le loro immagini figurano tra i disegni raccolti nel libretto postumo *The Art of the Dance*, che raccoglie gli scritti frammentari della danzatrice e ne costituisce il testamento teorico sotto un titolo che mostra la sua parentela a *The Art of the Theatre*, il primo esplosivo libro di Craig scritto nel pieno della loro relazione sentimentale e artistica²⁰. Tra i disegni di Rodin e di Antoine Bourdelle, per citare solo gli artisti più celebri, figurano in *The Art of the Dance* le fotografie che Steichen scatta nell'estate del 1920 tra le colonne del Partenone fissando la figura della Duncan come sacerdotessa di una cultura antica ed eterna depositata nei suoi movimenti, nel suo corpo, e nella sua traduzione in fotografia.

Nella primavera del 1920 Craig e Steichen si erano ritrovati a Parigi insieme alla Duncan. Steichen lo fotografa sul lungosenna, elegante, col suo grande cappello; Craig lo accompagna nello studio dello scultore Constantin Brâncuși, dove il fotografo, che era stato tra i suoi primi sostenitori e acquirenti, riprende alcune opere. Craig annota i momenti che trascorrono insieme e poi, in una pagina dei suoi quaderni datata 4 aprile, scrive:

Something suddenly arrested me. I stop. Dead still.

I could not say where – or what is the hum.

Around me are friends – a few men – and suddenly there appears an ancient truth – of such a revelation I cannot speak. [...]

And the earth shook and trembled and it seemed to begin to rain. All

²⁰ Isadora Duncan, *The Art of the Dance*, New York, Theatre Arts, 1928. Il volume di Craig era apparso in Germania (*Die Kunst des Theaters*, Berlin-Leipzig, Seeman, 1905) e subito dopo in Inghilterra (Edinburgh-London, Foulis, 1905). Sulla presenza dei due fotografi tra gli artisti scelti per il libro postumo della danzatrice si veda il mio *L'art de la photographie de danse: Isadora Duncan, Arnold Genthe, Edward Steichen*, «Focales», n. 3, 2019.

was in it. From the first hopes to the beating down of the soul – the rising up of a soul – and even our sorrow – [...] “it is beautiful”.

For my part I have never seen such expression come from any being²¹.

È il racconto di una danza che la domenica di Pasqua a Bellevue, dove anni prima aveva aperto una scuola poi chiusa per la guerra, come quella di Craig all’Arena Goldoni, la Duncan regala a questo gruppo di amici di cui fanno parte, oltre a Craig, il pianista Walter Rummel con suo fratello, e Steichen. Questo la aveva ritratta ma non la aveva mai ripresa nello stato di grazia della danza come farà pochi mesi dopo in Grecia, dove scatta delle fotografie che non è azzardato confrontare con i disegni di Craig, anche quelli di molti anni prima raffiguranti la danzatrice. Oltre a somigliarsi graficamente, sono tutte immagini che si situano, in relazione alle biografie artistiche degli autori e del soggetto, in una zona di confine. Duncan, che il fratello aveva fotografato per la prima volta tra le rovine della civiltà greca in posa da menade nel 1903, si era tramutata da giovane ninfa a grande figura tragica. La morte dei due figli nel 1913, di cui una avuta con Craig, aveva trasformato la danza da uno strumento di liberazione a uno di sopravvivenza emotiva, fisica, psichica. Nel 1920 è una donna matura, che i critici non smettono di definire appesantita, e che con coraggio danza le diverse stagioni della vita, mostrando ciò che in lei aveva visto Craig più di quindici anni prima: non un corpo che si muove ma il movimento che appare attraverso un corpo. Quando la aveva disegnata nella serie pubblicata nel libretto del 1906 *Isadora Duncan: Studies for Six Dance Movements*²², Craig non aveva ancora avuto accesso al patrimonio di incisioni fiorentine che dal 1907 prenderà a modello della sua produzione grafica, ma soprattutto non aveva ancora “visto” il movimento dello spazio determinare la forma delle figure. Aveva solo

²¹ BnF, ASP, EGC-MS-C-403. Il documento è indicato come MS Book n. 28 – 1920.

²² Apparso a Lipsia per Insel Verlag nel 1906, *Studies for Six Dance Movements* è riprodotto nel numero del 1943 di «Dance Index» dal titolo *Gordon Craig and the dance*, sulla cui copertina figura una fotografia di Craig scattata da Steichen a Parigi nel 1920 (della quale non è indicato l’autore).

intuito questa relazione forte tra un movimento volontario e uno involontario che Duncan sperimentava e che lui aveva tradotto in una variazione di dimensioni della figura, a volte grande quanto tutto il foglio, attiva e quasi realistica, a volte piccola, lontana, scolpita dallo spazio e dalla luce. Una figura simbolica capace di padroneggiare le forze da cui è mossa.

Per Steichen le foto del Partenone segnano un passaggio cruciale, essendo realizzate con uno stile, quello pittorialista, che già appartiene al suo passato, e al passato della fotografia. È il periodo in cui sta lasciando la sua residenza parigina per stabilirsi definitivamente in America, abbandonare la pittura e dedicarsi a una fotografia da reimparare, che dopo la guerra si era fatta *straight*, diretta, esatta. Queste fotografie, che come alcuni bozzetti di Craig non riproducono ma generano uno spazio vivo e vibrante visibile attraverso la geometria e la luce, stratificano i tempi della vita e i tempi della storia, catturano degli istanti che provengono da un passato remoto e li consegnano alla modernità. Delle fotografie che condividono col teatro di Craig lo sforzo di non imitare, o registrare, la realtà, ma di crearla, slacciandosi dalla sua dimensione effimera e dando vita a un mondo di idee e di bellezza che, una volta raffigurato, esiste per l'eternità.

Marco Consolini
UNA RIVISTA-CERVELLO
IN UN PANORAMA DI CRONACHE

*People who want to be up to date in matters of the theatre
should always absorb "The Mask".*

Gordon Craig¹

Il numero inaugurale di «The Mask», che porta la data del marzo 1908, contiene due editoriali: il primo, intitolato *Geometry*, apre il fascicolo prolungando e commentando il celebre frontespizio della rivista con l'incisione dell'uomo vitruviano nella versione cinquecentesca di Cesare Cesariano. Pur non essendo firmato, esso corrisponde esplicitamente alla voce profetica e vaticinante di Gordon Craig.

Leggiamone un passaggio:

To be beautiful Religion must not ask for proof... must not rest upon Knowledge nor rely upon the Word. Three Arts... Music, Architecture and Movement, together form the one great and perfect Religion in which we may see and hear all the Revelations of Truth...

It is the Evil prophesied long ago in Babel which has separated these three Arts and which leaves the world without a Belief – dividing the Occident from the Orient, state from state and man from man... When these three Arts shall once again be united, concord shall come again. Oh, then what a Renaissance!... the first and final Renaissance!

¹ Edward Gordon Craig, lettera a Ernest Marriott, 10 aprile 1913, citata da Marc Duvillier, *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig: «Un rêve mis noir sur blanc»*, tesi di dottorato, diretta da Georges Banu, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2009, p. 73. Questa tesi monumentale in quattro volumi, di cui chi scrive ha accompagnato la genesi e la realizzazione, ha fornito un gran numero d'informazioni citate nel presente articolo, reperite dall'autore nel già menzionato Fonds Edward Gordon Craig.

Look then with your eyes upon these diagrams and let them show what they will to your imagination; [...] For truly, is a circle merely “a plane figure bounded by one line called the circumference and such that all straight lines drawn from a certain point within it called the centre to the circumference are equal”? Is it not less than this – less intricate? and is it not far more – more round? Is it not indeed Beauty’s perfection?... And a square?... Is it not the Strength of that perfection?

Yet though Words tell us that a square is “a quadrilateral figure all of whose sides are equal and one of whose angles is a right angle”, look upon the diagram above and you will see that it is something more than that.

It is the Word which has destroyed each religion in its turn, and it is the Word, that restless atom of Knowledge, which begins to eat into Beauty to destroy it if it can. For pure Beauty is a Silent Beauty, and Silence must return and surround the Arts before they shall become whole again. [...]

We will surround the people with symbols in silence; in silence we will reveal the Movement of Things... this is the nature of our Art².

Il secondo editoriale, firmato John Semar, è più discreto e quasi non si presenta come tale, relegato com’è nelle ultime pagine fra le Editorial notes. Riproduce però l’altisonante e paradossale sottotitolo della rivista, *After the Practise the Theory*, e incarna uno sforzo programmatico che tenta di spiegare al lettore, in un linguaggio un poco più accessibile, le ragioni e la collocazione della nuova impresa editoriale.

Leggiamone l’*incipit*:

Europe and America do not lack theatrical journals. There are, to mention but a few, “The Stage” and “The Era” in England; the smaller “Beltaine”, and “Samhain” the organs of the Irish Literary Theatre in Ireland; “El Teatro” in Spain; the “Theater Courier” and the “Schaubühne” in Germany; the “Musik & Theater Zeitung” and the “Oesterr Theater Zeitung” in Austria; “L’Art du Théâtre” and “Le Théâtre” in France; “La Rivista Teatrale [italiana]” in Italy; “The Dramatic Mirror” in America and many others too numerous to name; while in addition to these larger journals, there are the daily or weekly announcement sheets which,

² *Geometry*, «The Mask», I, 1, March 1908, pp. 1-2.

though hardly to be called ‘papers’ at all, yet serve their practical purpose. The motto of our journal is not, however, that of any of these. With them the Theory is first; is, indeed, everything: with us it follows upon the Practise. Let us explain what we mean³.

S’inaugura così, fin da subito, il celebre gioco teatrale di «The Mask», con un solo ed unico protagonista – Craig stesso (benché coadiuvato da un certo numero di collaboratori, e in modo particolare da Dorothy Nevile Lees) – a sdoppiarsi tra il maestro ispiratore, Edward Gordon Craig, e il fittizio fedele direttore-*alter ego* John Semar, raggiunti a breve da una selva di altri personaggi-pseudonimi che popoleranno le pagine-palcoscenico della rivista⁴.

Da un lato l’appello rapsodico alle forme pure, di geometrica bellezza, veicolo di un Rinascimento capace di riconciliare musica, architettura e movimento⁵, a scapito della parola imperante che le ha separate fin dai tempi di Babele, appello che si conclude con una profezia: «Circonderemo il popolo in silenzio con dei simboli; in

³ John Semar (pseud. Gordon Craig), Editorial notes, *After the Practise, the Theory*, «The Mask», I, 1, March, 1908, p. 23.

⁴ Gli studiosi si sono ingegnati nel tentare di repertoriare i vari pseudonimi di Craig: Denis Bablet, nella sua monografia degli anni Sessanta (*Edward Gordon Craig*, Paris, L’Arche, 1962) ne aveva individuati una cinquantina; più recentemente, Olga Taxidou ne ha registrati 65 (*The Mask. A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood, 1998, p. 176) e infine Marc Duveillier ne indica addirittura 90, cfr. *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig*, cit., pp. 429-432.

⁵ È curioso notare che anche Roland Barthes, nel celebre saggio *Diderot, Brecht, Eisenstein* del 1973, stabilisce un legame strutturale fra geometria e rappresentazione teatrale: «Immaginiamo che un’affinità, di statuto e di storia, leghi la matematica e l’acustica, già a partire dai Greci; immaginiamo che questo spazio, propriamente pitagorico, sia stato alquanto rimosso durante due o tre millenni (non per nulla Pitagora è l’eroe eponimo del Segreto); immaginiamo infine che a partire da questi stessi Greci, un altro legame si sia installato di fronte al primo e lo abbia sopraffatto, sovrapponendosi continuamente ad esso, nella storia delle arti: il legame della geometria e del teatro. Il teatro è effettivamente una pratica che calcola il posto *guardato* delle cose: se metto lo spettacolo qui, lo spettatore vedrà questo; se lo metto in un altro posto, non lo vedrà e io potrò approfittare di questo nascondiglio per produrre un’illusione: la scena è per l’appunto la linea che taglia il fascio ottico, disegnando il termine e per così dire il fronte del suo schiudersi: in tal modo si troverebbe fondata, contro la musica (contro il testo), la *rappresentazione*». Roland Barthes, *L’ovvio e l’ottuso* [1982], trad. di Gianni Bottiroli, Torino, Einaudi, 1985, pp. 89-90.

silenzio riveleremo il Movimento delle Cose... questa è la natura della nostra Arte». Dall'altro il resoconto ragionato di un panorama pubblicistico internazionale, in cui «The Mask» si colloca concretamente come caso a parte, impresa editoriale ben informata del presente ma fermamente intenzionata a contraddirne gli usi: non rivista che guarda al teatro dall'alto (o piuttosto, direbbe forse Craig, dal basso) di una posizione teorica *esterna*, ma che giunge alla teoria forte di un'approfondita conoscenza pratica, *interna* al teatro.

Nel presente articolo cercheremo di seguire soprattutto tale seconda traccia, nel tentativo di definire il ruolo e le specificità di questa mitica rivista di teatro – forse *la* rivista di teatro del Novecento – nei confronti sia di altre pubblicazioni coeve, sia di quelle, numerosissime, che in seguito se ne sono ispirate. Se lasciamo ad altri il compito di commentare l'essenza visionaria dei testi più teorici di Craig pubblicati in «The Mask», che sono anche e giustamente i più celebri⁶, non dimentichiamo tuttavia che il tono profetico di *Geometry* non è soltanto latore del credo in un teatro che sappia riconquistare un proprio specifico linguaggio ove il movimento non sia più soggiogato alla parola; è anche più concretamente il manifesto di una politica editoriale ben precisa, che converge del resto verso quanto John Semar si appresta a rivendicare: «The Mask» sarà una rivista materialmente geometrica per quanto attiene al rapporto con la pagina e con le immagini. La purezza di queste ultime, pressoché integralmente costituite da xilografie o acquaforti e molto spesso realizzate da Craig stesso, costituisce infatti il vero cuore dell'impresa editoriale, assieme alla scelta accuratissima dei caratteri e dell'insieme di capolettera, foglie aldine, manicule, fregi, cornici, finalini, testatine, vignette, ecc., veri e propri elementi grammaticali di un'architettura tipografica estremamente raffinata, quasi si trattasse di “mettere in scena” ogni pagina di questo periodico teatro di carta.

Torneremo a breve sulla questione cruciale della materialità dell'oggetto «The Mask», ma contentiamoci per il momento di ri-

⁶ La sua prima raccolta di testi teorici – *On the Art of the Theatre*, London, Heinemann, 1911 – è costituita infatti quasi integralmente da articoli apparsi in «The Mask».

marcare che la cura maniacale imposta da Craig all'aspetto tipografico della sua rivista non è semplice vezzo da esteta bibliofilo: è pienamente funzionale al disegno ideologico che il finto braccio destro John Semar espone nel prosieguo del suo testo:

We take it that their papers contain merely a record of what is being done; and in speaking thus we do not for a moment undervalue or doubt the usefulness of these journals. On their own lines they serve many excellent purposes, mainly professional; while at times, as in the "Schaubühne" and the "Art du Theatre", other, and more progressive matters, are gone into very seriously. But the value of a journal should not end there.[...]

Now the object of a journal is twofold. It should not only announce what has been but what is to be. The first task is a light one; the second hazardous, and only those who have practised an art can without danger speak of the developments of the near or far future. Therefore a journal, if its record of the past, its annunciation of the future, are to be of value, needs an experienced leader, and this we have found in Mr Gordon Craig, who, not only with his pen and pencil but with his advice, will guide the fortunes of this magazine⁷.

Il messaggio è chiaro: solo un esperto uomo di teatro come Craig può guidare un'impresa che non si contenti di registrare ciò che avviene nel panorama teatrale e che viceversa si prefigga nientemeno che «the reestablishment in its original dignity of a beautiful and ancient Art»⁸. Forse non era la prima volta (né tantomeno l'ultima) che un tale proposito veniva annunciato sulle pagine d'un giornale specializzato, ma oltre alla probabile novità del tono apologetico concentrato su di un solo artista-messia, ciò che più distingue «The Mask» da ogni pubblicazione consorella è l'esplicita indifferenza verso il presente, a profitto di un duplice sguardo che registra (e studia accuratamente) il passato per meglio annunciare il futuro. Il prospetto pubblicitario che compare a fine fascicolo fin dal primo numero lo conferma esplicitamente:

⁷ John Semar (pseud. Gordon Craig), *After the Practise, the Theory*, cit., p. 23.

⁸ *Ibidem*.

Not to attempt to assist in the so-called reform of the modern Theatre = for reform is now too late; not to advance theories which have not been already tested, but to announce the existence of a vitality which already begins to reveal itself in a beautiful and definite form based upon an ancient and noble tradition⁹.

«Craig» – osservano Gianni Isola e Gianfranco Pedullà – «perennemente sospeso fra passato e futuro, non ebbe mai un senso forte del presente, o quanto meno non seppe con esso stabilire un rapporto dialettico»¹⁰. Se molti gli rimproverarono la sua incapacità di relazionarsi col proprio tempo – persino chi, come Jacques Copeau, finirà col prenderlo sempre di più a modello¹¹ – è esattamente questa inattualità, questa «specie di miopia artistica che lo spingeva a guardare al passato e al futuro senza annettere in fin dei conti grande importanza al presente»¹² a fare senza dubbio di Craig il più radicale di quei Maestri del XX secolo che «avevano un piede nella società in movimento d'inizio Novecento, e un altro nella società degli attori. Cercavano un'arte dell'avvenire, che però fosse capace di utilizzare, per la prima volta fino in fondo, il

⁹ «The Mask», I, 1, March 1908, p. 25.

¹⁰ *Gordon Craig in Italia*, a cura di Gianni Isola e Gianfranco Pedullà, Roma, Bulzoni, 1993, p. 17 (introduzione).

¹¹ Scrive Copeau nel suo diario, riportando e commentando una delle sue conversazioni fiorentine con Craig (15 settembre 1915): «Mais enfin quel sera-t-il ce nouveau théâtre? Va-t-il naître de votre désir? Vous vous défendez de vouloir améliorer ce qui existe, et vous proclamez qu'il s'agit d'une chose nouvelle. [...] Vous dites volontiers que vous ne vous souciez pas des œuvres contemporaines, qu'elles n'ont rien de commun avec le théâtre de l'avenir. [...] A quel moment le dramatis-te nouveau se rencontrera-t-il avec ce théâtre nouveau que vous prophétisez? [...] Enfin, tenez-vous pour réel, pour vivant, pour nécessaire un mouvement de rénovation dans l'art dramatique, qui n'est pas accompagné, nécessité par une production d'œuvres nouvelles? Ma question l'embarrasse, visiblement. [...] Ma conviction est qu'il y a infiniment plus d'âme et une semence infiniment plus féconde dans mon petit théâtre, qui existe, qui vit avec toutes ses pauvretés et toutes ses imperfections, que dans toutes les rêveries de ce mégalomane. Cela n'enlève rien d'ailleurs à son importance comme inventeur, comme initiateur». Jacques Copeau, *Journal*, vol. 1, 1901-1915, sous la direction de Claude Sicard, Paris, Seghers, 1991, pp. 720-722.

¹² Gianni Isola, «*After the Theory, the Profit*»: la redazione di «The Mask», in Gianni Isola, Gianfranco Pedullà (a cura di), *Gordon Craig in Italia*, cit., p. 75.

potenziale inerte, ma eterno, del teatro»¹³. «The Mask», in questo senso, fu forse la sua arma principale.

Mirella Schino, che abbiamo appena citato, scrive ancora a proposito della strategia di tali maestri:

Libri e riviste non sono solo contenitori o canali di comunicazione per idee, teorie, visioni, conoscenze. Sono fili che si annodano tra un'esperienza concreta e l'altra. Si stabilisce così non certo una comunità teatrale, ma una forma di interdipendenza almeno teorica tra persone e pratiche distanti, la nostra "rete d'Indra", una rete che mette in relazione persone lontane in senso molto più che geografico, e crea tra loro *interazione*. Certo questo si basa sull'esistenza di spettacoli o di altre azioni teatrali. Ma i libri, la scrittura e la lettura, ebbero un ruolo fondamentale nella sua costituzione¹⁴.

I libri, la scrittura e, insistiamo noi, le riviste... Quella di Craig è stata scientemente non solo uno strumento di diffusione delle sue idee, ma un punto di riferimento visibile, prezioso ma accessibile, per tutti coloro che, in Europa e nel mondo, magari non certi di decifrare in dettaglio i fitti testi delle sue pagine in inglese, s'identificavano anche solo vagamente con la sua battaglia per un teatro capace di ritrovare il senso di «un'antica e nobile tradizione». Del resto Craig non si vantava a sproposito quando, nel 1923, riaprendo la rivista dopo alcuni anni d'interruzione, rivendicava «the success of the First Phase of the New Movement in the European Theatre»¹⁵. Pur rimanendo una pubblicazione tutto sommato confidenziale, mai andata oltre a una tiratura media di circa 700 copie¹⁶, «The Mask» era infatti al centro di una "cerchia di sociabilità"¹⁷ estesissima, e non solo

¹³ Mirella Schino, *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Roma, Viella, 2017, p. 160.

¹⁴ *Ivi*, p. 38.

¹⁵ Edward Gordon Craig, *1923 Volume nine*, «The Mask», IX, 1923, p. 1. Passaggio segnalato da Gianfranco Pedullà, *Un incontro mancato: Gordon Craig e la riforma del teatro italiano*, in Gianni Isola, Gianfranco Pedullà (a cura di), *Gordon Craig in Italia*, cit., pp. 153-154.

¹⁶ Gianni Isola, «*After the Theory, the Profit*», cit., p. 79 e p. 94.

¹⁷ Lo storico francese Christophe Prochasson, che ha sottolineato il ruolo

perché fra i suoi abbonati, spesso fieramente sbandierati da Craig, figurava un gran numero d'artisti e intellettuali d'ogni provenienza¹⁸, ma perché essa era riconoscibile come oggetto-feticcio di quella battaglia inattuale che Craig ribadiva ancora nel '23:

The *Ancient* – the *Ancient* traditions, «The Mask» has repeated over and over again. Not the newer “traditions” thrust forward by restless revolutionaries these last hundred and fifty years or more “traditions” made to meet the modest requirements of the flaccid minds of modern adventurers in our Theatrical realms. Those new “traditions”, «The Mask» cried out, are too easy, too lax, and utterly unworthy of an ancient Theatrical art once built up and designed so well by the old masters. To the Ancient Traditions, then!... and let us spare ourselves no pains¹⁹.

Ecco il perché dell'attenzione alla qualità inimitabile della veste editoriale di «The Mask», stampata su «carta particolare, di Fabriano innanzitutto, acquistata presso rivenditori di volta in volta diversi per la passione maniacale di Craig per carta e inchiostri»²⁰: un modo per distinguersi, al primo colpo d'occhio, da qualsiasi altro *theatre magazine* dell'epoca e presentarsi come un manufatto artigianale, degno della perizia degli artisti del Rinascimento italiano nei quali Craig, che non a caso aveva eletto Firenze a sede del suo progetto, non esitava a identificarsi. Quella stessa perizia artigianale che egli aveva coltivato fin dal 1898 – quasi in conflitto con la sua precocis-

motore delle riviste, specie quelle politico-filosofiche, nella storia delle idee d'inizio Novecento, ha osservato che esse «structurent des cercles de sociabilité centrés sur des activités qui dépassent largement le travail de rédaction. Le siège d'une revue ne se réduit pas à sa salle de rédaction». Christophe Prochasson, *Les Années électriques (1880-1910)*, Paris, La Découverte, 1991, p. 171 e p. 193. Questo perché, scrive ancora Prochasson (*L'Effort libre de Jean-Richard Bloch (1910-1914)*, «Les Revues dans la vie intellectuelle 1885-1914», *Cahiers Jean Sorel*, n. 5, 1987, p. 115), le riviste hanno tendenza a sviluppare, quantomeno all'interno delle loro reti d'influenza più strette, «des relations avec les lecteurs sur un mode communautaire».

¹⁸ A proposito della lista internazionale degli abbonati di «The Mask», cfr. Gianni Isola, «*After the Theory the Profit*», cit., pp. 89-92.

¹⁹ Edward Gordon Craig, 1919-1923. *A message from Gordon Craig, the founder of "The Mask"*, «The Mask», IX, 1923, p. 5.

²⁰ Gianni Isola, «*After the Theory, the Profit*», cit., p. 92.

sima e concreta formazione teatrale, avvenuta all'ombra di Henry Irving e della madre Ellen Terry – in quanto *craftsman* del disegno, dell'incisione e della pagina stampata. A quella data risale infatti la creazione della rivista che può essere considerata a tutti gli effetti come la prova generale di «The Mask»: «The Page» (1898-1901), che nulla o quasi aveva a che fare col teatro e sul cui frontespizio appare un giovane (Craig stesso?), abbigliato come un lavorante di una bottega rinascimentale, intento a studiare o forse a controllare la fattura d'un volume poggiato a un leggio. «The Page» – raccontò più tardi Craig – «depended on its cuts – plan & colored – its paper – its types – printing of texts, etc. – all shuffled along the same beat as the cuts tapped out. The cuts led – the rest followed»²¹.

Con questa rivendicazione del primato dell'incisione (*the cuts*) o, potremmo dire, del gesto dell'incisore, Craig s'inseriva pienamente nella tradizione del *Book Beautiful* che, sulla scia del movimento Arts and Crafts, aveva teorizzato e praticato l'edizione di libri e riviste in quanto opere d'arte. Olga Taxidou e Marc Duvillier, autori delle più recenti monografie su «The Mask», insistono entrambi su questa precisa genealogia della rivista:

The two main resources that provided a theoretical background for the design and general layout of most Arts and Craft journals of this period were Owen Jones's *Grammar of Ornament*, first published in 1856 [...], and Christopher Dresser's *The Art of Decorative Design* (1862). The basic characteristic of both books is that they draw on architecture to provide a theoretical framework. Jones claims that "all ornament should be based on geometrical construction" and Dressler concludes that "the basis of all forms is geometry"²².

L'architettura come quadro teorico e la geometria come base di ogni forma: se il giovane Craig, fuggito momentaneamente dal palcoscenico del "padre teatrale" Irving, aveva in un certo senso

²¹ Edward Gordon Craig, lettera a Guido Morris, 26 dicembre 1936, citata da Marc Duvillier, *The Mask (1908-1929)*, cit., p. 38.

²² Olga Taxidou, *The Mask. A Periodical Performance*, cit., p. 4. Cfr. anche Marc Duvillier, *The Mask (1908-1929)*, cit., pp. 106-107.

seguito con «The Page» le orme del padre biologico, l'architetto-designer Edward William Godwin, con «The Mask», che omaggerà abbondantemente entrambe le eredità, il Craig più maturo operò la congiunzione delle due ispirazioni, il teatro e la geometria, «dans une fusion – conclude Duvillier – réunissant la tradition Arts and Crafts et son expérience de la scène»²³.

Per parlare di teatro come nessun altro aveva fatto prima di lui, indagandone con amore le radici passate e profetizzandone con foga le prospettive future, Craig scelse dunque una via assolutamente originale, confortata del resto dall'anomalia di una pubblicazione redatta interamente in lingua inglese e realizzata in Italia, quella di un oggetto-opera d'arte, frutto della volontà di un solo artista-demiurgo, che invita il lettore ad entrare nelle stanze della sua mente visionaria. Una rivista in cui l'intransigenza degli scritti teorici trovasse un corrispettivo nella rigorosa composizione grafica e in primo luogo nel rifiuto pressoché totale della fotografia, segno tangibile di un rapporto mimetico-realista con la più becera attualità teatrale da evitare ad ogni costo.

Nessuna delle riviste menzionate dal citato primo editoriale di John Semar (con la parziale eccezione di «Beltaine» e «Samhain», dirette da William Butler Yeats), è assimilabile infatti a «The Mask», che preferisce dialogare e talvolta polemizzare con pubblicazioni davvero sue consorelle come le inglesi «The Studio» (1893-1936), con cui Craig collaborò spesso, «The Beau» (1910-?) o come le americane «The Papyrus» (1903-1912), «The Butterfly Magazine» (1907-?), «The Fra» (1908-?), quest'ultima, per esempio, oggetto di osservazioni tecniche tanto precise quanto pungenti che vale la pena di citare:

The designs in “The Fra” are [also] far from good; they do not in any way reveal a study of nature. The initial clichés are all alike and none seem to have been even engraved by the good honest hand of a wood engraver. The title page is dreadful. [...] We hope “The Fra” will forgive our impertinence.... we are in the critical vein today.... and we hope “The

²³ *Ivi*, p. 109.

Fra” will commence training a few of his fellow workers in the excellent craft of wood-engraving. It takes quite as long to make a good wood cut as to make a bad electrotype, and the result is far finer... for the engraver. [...] Most of the type used in “The Fra” is good, but the capital letters are ill-shapen. The “Fra’s” cook wouldn’t bake a bean which looked so ill-shapen as the R on the first page. The P and the D in “Open Road” would scare any horse that came upon them suddenly at a sharp turning²⁴.

Niente del genere, nessuna minuziosa disamina che sia riferibile a riviste teatrali, comprese quelle già citate nel primo editoriale, alcune delle quali sono pure inserzioniste pubblicitarie fin dai primi numeri di «The Mask»: «Die Schaubühne», per esempio, vi è reclamizzata come «A weekly Theatrical journal edited by Siegfried Jacobsohn», o «The New York Dramatic Mirror» come «The oldest and most reliable American theatrical paper», o ancora la «Rivista Teatrale [Italiana]» come «First and only monthly publication in Italy devoted to the art of the theatre». Si ha un bel cercare: non si trovano analisi critiche, né tantomeno semplici descrizioni di tali pubblicazioni, quasi non valesse nemmeno la pena di ricordare che si trattava di oggetti editoriali assolutamente estranei all’identità di «The Mask». Certo, può capitare che Craig prenda la penna per criticare alcune pagine francesi dedicate ai “Décors russes”, prendendosela in particolare con “Mr. Bakst” (uno dei suoi bersagli preferiti...) e per concludere causticamente: «No: the painters must keep away from the stage, it is dangerous to flirt with the theatre»²⁵. Ma, guardacaso, l’articolo in questione non era apparso in una rivista teatrale, bensì in un numero speciale de «L’Art et les artistes», mensile francese d’arte figurativa, antica e moderna. Oppure che egli dedichi qualche pagina – ancora sotto le sempre meno mentite spoglie di John Semar – al *magazine* inglese «The Playgoer and Society illustrated» (1909-1913), ma gli “elogi” che Craig sembra indirizzargli ci paiono esplicitamente ironici...

²⁴ Book reviews, «The Mask», I, 6, August 1908, pp. 123-124.

²⁵ Book reviews, *Magazines*, «The Mask», III, 4-6, October 1910, p. 94. Craig si riferisce all’articolo, riccamente illustrato, di Léandre Vaillat, *Les Décors russes*, «L’Art et les artistes», vol. 11, Avril-Septembre 1910, pp. 223-227.

“The Playgoer and Society [illustrated]” (the month is never clearly indicated by the publishers for some reason or other), is as good as usual. Amusing pictures of Mr George Alexander and Mr Allan Aynesworth in *The Importance of being Earnest* are very entertaining and Mr James Douglas has a daring page to himself whereon he commits to print the terrible suggestion that we should abolish John Bull. He actually asks: “Why not abolish John Bull?” and suggests that he is as gross a figure as Bottom. He proposes that Britannia should oust John. I think that the figure of Bull should be placed on the sixpenny bits of the kingdom. Instead of paying a tanner we should be paying a Bull. I should also like to see him as the national marionette of Great Britain for which Bernard Shaw should be compelled to write the tragic farce entitled *The heroic exploits of John Bull in a thousand acts and one act*²⁶.

Ci pare anzi di poter dire che se Craig si rivolge a questo giornale per lanciare una delle sue consuete frecciate all’odiato Bernard Shaw, è anche per affermare una volta di più la propria siderale distanza dalla mondanità (nella fattispecie la risibile disputa fra i due simboli personificati del patriottismo d’oltremarica: John Bull e Britannia) intimamente legata al commercio teatrale dell’epoca. Il patinato «Playgoer and Society illustrated» è infatti espressione diretta di questa commistione: «a monthly magazine of the drama, literature, art, fashion and society», come recita il suo sottotitolo, che pubblica quantità di ritratti fotografici di *vedettes* (le «amusing pictures... very entertaining» citate da Craig), specie femminili e soprattutto in prima pagina, una ridda di fotografie “di scena”, ovviamente in posa, assieme a notizie mondane (per esempio le attualità «concerning wedding and engagements» di celebri personalità) e immagini che testimoniano dell’intreccio strutturale fra *star system* teatrale, moda e pubblicità.

²⁶ Book reviews, *Magazines*, pp. 92-93. Craig si riferisce all’articolo di James Douglas, apparso nella rubrica “From the bookshelves”, *Meredith and John Bull*, «Playgoer and Society illustrated», vol. 2, n. 11, 1910, p. 217, recensione di George Meredith, *Celt and saxon*, London, Constable, 1910, in cui appare una novella dedicata al personaggio di John Bull. Nello stesso numero della rivista inglese, alla celebre pièce di Oscar Wilde, *The Importance of being Earnest*, è dedicata la sezione “The Play of the month”, con profusione di foto di scena e di ritratti d’interpreti, in particolare dei protagonisti George Alexander e Allan Aynesworth.

Tornando alle riviste citate nel primo editoriale («Playgoer» non poteva figurarvi poiché inaugurata dopo il primo numero di «The Mask»), le francesi «Le Théâtre» (1897-1921)²⁷ e «L'Art du Théâtre» (1901-1906) rientrano a pieno titolo nella categoria appena evocata, ne sono anzi delle vere antesignane. «Le Théâtre», in particolare, nata grazie alla *typogravure*, un ritrovato tecnico ideato dal mercante d'arte e uomo d'affari d'origine italiana Michel Manzi, che consentiva di abbassare notevolmente i costi di stampa e riproduzione di fotografie d'altissima qualità, ebbe per anni un vero e proprio monopolio sulla documentazione teatrale nella Francia dei primi anni del Novecento. «L'Art du Théâtre», che ebbe vita ben più breve, cercò di fargli concorrenza dando maggiore attenzione alle questioni pittoriche e scenografiche (mentre la specialità de «Le Théâtre» rimaneva il ritratto d'attore, in posa o in azione, benché fittizia), puntando comunque anch'essa sull'impatto delle immagini fotografiche. Non si poteva immaginare modello più opposto all'ideologia craighiana di «The Mask», la quale nasce proprio quando, al termine del primo decennio del secolo, le tecniche di realizzazione e di riproduzione fotografica sono in piena espansione e si diffondono rapidamente nelle pubblicazioni specializzate. È infatti nel 1908, l'anno di «The Mask», che vede la luce la rivista che saprà poco a poco detronizzare «Le Théâtre»: «Comœdia illustré» (1908-1936), capace di generalizzare e incrociare l'uso della fotografia con molte altre tecniche d'illustrazione e di spettacolarizzazione della pagina. Quest'ultima pubblicazione, commercialmente molto intraprendente e visivamente aggressiva, è non a caso la “sorella minore”²⁸ del periodico che si può collocare agli antipodi quasi perfetti di

²⁷ «Le Théâtre» interrompe le pubblicazioni nel 1914, allo scoppio della prima guerra mondiale, per riaprirle nel 1919 e proseguirle fino al 1921. Nel 1922 avviene la fusione con la concorrente «Comœdia illustré», per una pubblicazione congiunta («Le Théâtre et Comœdia illustré») che corre fino al 1926.

²⁸ «Comœdia illustré» si presenta fin dal suo primo numero come “sœur cadette” di «Comœdia»: «La soeur aînée [...]: c'est à elle qu'incombent les soucis de la vie quotidienne. Cette tâche un peu ardue convient, du reste, à son tempérament. [...] Elle est fort bien charpentée, mais point toujours aussi jolie qu'on le souhaiterait. Les figures qu'elle nous montre sont, parfois, un peu barbouillées; elle s'habille en hâte

«The Mask»: «Comœdia» quotidiano (1907-1937). Ne riparleremo a breve.

Ma questi rotocalchi generalisti riccamente illustrati non costituiscono l'unica tipologia di periodici estranei, come aveva scritto John Semar, al «motto of our journal». Ve ne era almeno un'altra, apparentemente meno lontana da «The Mask»: quella delle riviste critiche ben più serie, se non addirittura erudite, come le già citate «Die Schaubühne» (1905-1918) e la «Rivista teatrale italiana» (1901-1915).

«Die Schaubühne», fondata e diretta a Berlino da Siegfried Jacobsohn, che era tra l'altro entrata in contatto con Craig ai tempi della sua presenza in Germania, fu una rivista a suo modo militante, in cui scrissero critici-intellettuali che contribuiranno non poco all'evoluzione del teatro tedesco, basti citare Herbert Jhering o Kurt Tucholsky, oltre allo stesso Jacobsohn; un militantismo a favore della figura del regista, Max Reinhardt innanzitutto, e in qualche modo parallelo alla rivendicazione della moderna *Theaterwissenschaft* che Max Herrmann imponeva in quegli anni proprio all'Università di Berlino, trasformatosi tuttavia in militantismo *tout court* nell'immediato dopoguerra, quando, nel 1918, la rivista cambiò nome in «Die Weltbühne» allargando la sua sfera d'influenza dal teatro alla politica e alla società nel suo insieme²⁹. La «Rivista teatrale italiana», forse meno austera di quella tedesca, poiché non disdegnava di sedurre anche il “lettore mondano”³⁰, la sopravanzava

et ne saurait passer une journée entière à sa toilette. [...] La sœur cadette, au contraire a pris pour elle toutes les qualités de séduction et de charme qui manquaient à son aînée. Elle est un peu paresseuse, sans doute; elle aime à flâner, et elle n'hésite point à consacrer quinze jours [si tratta di un quindicinale] entiers à sa toilette. Elle prend tout le temps nécessaire pour se faire belle; son seul désir est de plaire». *La Cadette*, «Comœdia illustré», n. 1, 15 dicembre 1908, pp. 1-2.

²⁹ Le informazioni circa le riviste di Siegfried Jacobsohn sono tratte dall'intervento di Tancredi Gusman al Seminario annuale del Groupe de Recherche Interuniversitaire sur les Revues de Théâtre (GRIRT), diretto a Parigi da Marco Consolini, Sophie Lucet et Romain Piana.

³⁰ «Noi vogliamo che accanto alla dissertazione erudita su un antico autor comico brilli e sfavilli la critica del dramma, di cui ancor ieri il pubblico consacrò il successo. Lo studioso saprà trovare nella nostra rivista la ricerca erudita e il saggio bi-

però in quanto a studi storici eruditi, specie di carattere compilativo e bibliografico. Dopo l'esordio a Napoli, nel 1904 il periodico mensile si era trasferito proprio a Firenze, sotto la direzione di Guglielmo Anastasi e Cesare Levi, ed ebbe certi e documentati rapporti con «The Mask»³¹. Levi, in particolare, vi pubblicò alcuni articoli e divenne un importante interlocutore delle ricerche storiche di Craig, come Luigi Rasi, Umberto Ferrigni e altri critici ed eruditi italiani. Tuttavia, siamo di nuovo assai lontani dallo spirito e dallo stile di «The Mask», e non solo perché in entrambi i casi si trattava di fascicoli rigorosamente testuali, completamente privi dell'elaborato apparato iconografico che fece viceversa fin da subito della rivista di Craig un oggetto di culto per bibliofili: erano rassegne critiche, cronache più o meno impegnate e più o meno intente a leggere il presente o ad evocare il passato, ma pur sempre *cronache*, e per questo, dal punto di vista di Craig, in fondo non così dissimili da quelle frivole e luccicanti dei rotocalchi alla moda. «The Mask» opponeva a tutto ciò una *visione*, un credo individuale e inconfondibile perché disseminato in ogni pagina a mezzo di disegni, segni grafici e tipografici, una sorta d'idea fissa per «un'arte dell'avvenire» coi piedi ben piantati, nondimeno, nella conoscenza tanto del passato quanto delle concrete esigenze tecniche del palcoscenico.

Tale visione era invece presente nelle piccole riviste che abbiamo già indicato costituire una parziale eccezione nel breve elenco iniziale di John Semar: «Beltaine» (1899-1900) e «Samhain» (1901-1908), le “occasional reviews” di William Butler Yeats, di cui è ben nota la stretta relazione con Craig. Quest'ultimo scriveva infatti, a pochi mesi dall'inaugurazione di «The Mask», al poeta irlandese: «There is much (eleven twelfths) of “Samhain” that makes

bliografico: il lettore mondano vedrà raggruppate in una sola pubblicazione notizie e giudizi su commedie italiane e straniere d'oggi [...]. Cosicché la nostra candida rivista saprà trovar il suo posticino tanto nello scaffale polveroso della biblioteca di un erudito, quanto nel camerino di una bella attrice, che la sfoglierà rapidamente, fra un atto e l'altro, togliendola di sotto a un barattolo di *cold-cream*...». Cesare Levi, Guglielmo Anastasi, *Programma*, «Rivista teatrale italiana», vol. 7, n. 1, luglio 1907, p. 2.

³¹ Cfr. a questo proposito, Gianni Isola, «After the Practise the Profit», cit., p. 83 e p. 93.

me think I am not entirely looking the wrong way, only I know that I must not be in the house when the dawn springs up... we mean something else not theatre. What... what... Anyhow it's night and there is plenty of time, in night»³².

Undici dodicesimi d'influenza, c'è da scommetterci, che risiedevano proprio nella visione appassionata di un teatro nazionale irlandese di poesia che Yeats infondeva a questi poveri e per l'appunto occasionali fogli periodici. Sono riviste che in realtà hanno poco a che fare con «The Mask», di nuovo per l'assenza di un disegno iconografico, visto e considerato che si tratta di quaderni senza illustrazioni e molto semplicemente impaginati, anche se le copertine non sono prive di una certa sobria eleganza, ma anche perché il pensiero teatrale di Yeats e dell'Irish Literary Theatre, che come è noto evolverà in direzione delle idee rivoluzionarie di Craig (la realizzazione più fedele degli *screens* si attuerà proprio all'Abbey Theatre di Dublino), era ancora in una fase in cui il verbo e la sua dimensione sonora dovevano dominare ogni altra componente del fare teatrale. Eppure, basta leggere qualche riga di Yeats, tratta da un fascicolo di «Samhain», per riconoscere una sintonia evidente col disegno di «The Mask»:

Parlerò poco della tecnica drammatica come dovrebbe essere in questo mio teatro del dire, della narrazione poetica, dell'alterità, poiché di tutto ciò ho scritto già molte volte. In ogni arte, quando consideriamo che essa ha bisogno di un rinnovamento vitale, retrocediamo fino ad illuminare il tempo in cui era più vicina alla vita umana e all'istinto, prima che avesse raccolto intorno a sé troppe specializzazioni e tradizioni meccaniche. Se esaminiamo quelle condizioni primigenie e deduciamo i suoi principi d'esistenza, saremo allora capaci di separare ciò che è superfluo dagli elementi vitali. William Morris, per esempio, studiò la più antica tipografia, le forme dei caratteri che furono create quando gli uomini vedevano la loro manifattura con occhi ancora nuovi e in libertà,

³² Edward Gordon Craig, lettera a William Butler Yeats, ottobre 1908, cit. in Christiane Thilliez, *William Butler Yeats/Edward Gordon Craig: Autour d'une correspondance inédite*, Tesi di dottorato, Université Lille 3, 1977, pp.192-195, cit. in Marc Duveillier, *The Mask (1908-1929)*, cit., p. 130.

senza la costrizione del commercio e della consuetudine. Poi creò un carattere che era davvero nuovo, che aveva la qualità della sua stessa mente; sebbene ricordasse uno degli antecedenti e partecipasse, dunque, della loro stessa nobiltà³³.

Craig doveva riconoscersi senza esitazione in questo retrocedere, rivendicato da Yeats, per illuminare un tempo passato sorgente di nobiltà e purezza primigenie, per ottenere un rinnovamento vitale che ritrovasse gli elementi essenziali dell'arte drammatica separandoli da ciò che è superfluo, ovvero dalle specializzazioni meccaniche. Ma è il riferimento a William Morris, uno dei profeti dell'Arts and Crafts, che ci fornisce un'indicazione insperata, quasi un ritratto premonitore, circa il senso profondo del progetto «The Mask»: così come Morris aveva studiato i caratteri tipografici antichi (e abbiamo già visto quanto questo terreno tecnico fosse essenziale per Craig) al fine di crearne uno “davvero nuovo”, anche Craig si accingeva a costruire artigianalmente uno strumento – la rivista – che avesse «la qualità della sua stessa mente»: un luogo separato, una specie di teatro immaginario di cui fosse l'unico artefice, un demiurgo inteso nella sua accezione più pura, vale a dire creatore onnipotente ma in virtù di una riconosciuta perizia tecnica, artigianale.

È esattamente ciò che colse, con la sua abituale perspicacia, Jacques Copeau, dopo aver reso visita al teorico inglese a Firenze, nel 1915, e averne studiato la sorprendente rivista, rendendosi conto a posteriori che si trattava nientemeno che di «une espèce de théâtre où tous les matériaux de la création sont comme en suspens; quelque chose comme la cervelle d'un créateur dramatique»³⁴, come scrisse al suo seguace Léon Chancerel molti anni più tardi. A dire

³³ William Butler Yeats, *Literature and the living voice*, «Samhain», n. 6, December 1906, trad. it. di Francesca Gasparini, in Id., *W. B. Yeats e il teatro dell'“antica memoria”*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 260. Vedi anche Pierre Longuenesse, *Yeats et la scène. L'acteur et sa voix à l'Abbey Theatre de Dublin*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2015.

³⁴ Jacques Copeau, lettera a Léon Chancerel, 12 avril 1928, «Revue d'Histoire du Théâtre», I, 1950, p. 40, ripreso in André Veinstein, *Du «Théâtre Libre» au «Théâtre Louis Jouvet»*. *Les Théâtres d'art à travers leurs périodiques*, Paris, Librairie théâtrale, 1955, p. 69.

la verità, prima ancora del suo soggiorno fiorentino, Copeau aveva già intuito la fondamentale importanza dello strumento-rivista nella battaglia di un riformatore del teatro. Lo si desume da un'altra lettera inviata all'allora suo braccio destro, Louis Jouvet, poco prima della partenza per l'Italia:

Il y a une chose aussi à laquelle je voudrais que tu attaches de l'importance [...], c'est le *grand périodique* "Vieux-Colombier". *Voilà le livre des bons artisans, où viendra se consigner toute découverte, s'inscrire toute recette, se noter en marge toute remarque. Grand livre des machinistes, décorateurs, architectes, teinturiers, imagiers, sculpteurs sur bois, couturiers, etc., etc.* [...] Je veux qu'on parle de cette publication à ses débuts, autant qu'on a parlé du théâtre... C'est là que *nous tripoterons la réalité*, mon vieux. Tu verras. [...]

1° *Il faut être du premier rang*, supérieurs à tous les autres.

2° Il faut le *démontrer*, le faire entrer dans les têtes.

Tu vois le lieu d'action et la démonstration: *du plateau et du journal*. Craig le seul théoricien de valeur, est incomplet parce qu'il n'a pas de plateau³⁵.

Una "rivista-cervello", ecco cosa occorre ai genuini riformatori del teatro del Novecento, una "specie di teatro" che facesse il paio con quello in muratura:

Un bulletin de travail, oui, où tout se classe suivant quelques idées maîtresses. Et aussi une encyclopédie où les termes sont définis [...]. Et tous ces éléments épars, mais bien classés sous des rubriques commodes, viendront se réunir et s'organiser plus strictement dans les petits volumes [...] dont l'ensemble conduira à une théorie du théâtre. Quand nous en serons là, nous serons sortis de la confusion... le plan est simple³⁶.

³⁵ Jacques Copeau, lettera a Louis Jouvet, 25 agosto 1915, in Jacques Copeau, Louis Jouvet, *Correspondance, 1911-1949*, sous la direction de Olivier Rony, Paris, Gallimard, 2013, pp. 173-174 (i corsivi sono di Copeau), cit. (parzialmente) in Maurice Kurtz, *Jacques Copeau, biographie d'un théâtre*, Paris, Nagel, 1950, p. 97 e in André Veinstein, *Du «Théâtre Libre» au «Théâtre Louis Jouvet»*, cit., p. 69.

³⁶ Jacques Copeau, lettera a Léon Chancerel, «Revue d'Histoire du Théâtre», cit., p. 69.

Il piano, forse, era semplice, ma non certo la sua realizzazione. Era troppo precoce e velleitario l'entusiasmo di Copeau, che si sentiva superiore al maestro inglese perché convinto di poter condurre in parallelo un'impresa teatrale e questa rivista-cervello, enciclopedia di tutti i saperi, pratici e teorici. Né Copeau, che come è noto non seppe mai mettere in piedi una sua propria rivista teatrale, né lo stesso Chancerel, che pure di riviste ne creò numerose – «Bulletin des Comédiens Routiers» (1932-1935), «Art dramatique» (1935-1939), «Prospero» (1943-1945), «Cahiers d'Art dramatique» (1945-1950) – e in fondo nemmeno Mejerchol'd, con la sua celebre «Amore delle tre melarance» (1913-1916)³⁷, riuscirono ad eguagliare il modello, da tutti riconosciuto come tale, di «The Mask». Essa rimane, per l'appunto, un modello teorico, il caso limite di un *créateur dramatique* disposto a sacrificare la concreta *pratica* teatrale per dedicarsi interamente allo strumento cartaceo capace di materializzare la propria *visione* teatrale, quanto di più coerente col suo slogan: «After the practise, the theory».

Un modello che può funzionare, per gli storici del teatro, come simbolo di una delle due polarità entro cui classificare i periodici teatrali, quella che corrisponde agli oggetti editoriali dominati dai *processi creativi*, vale a dire interni e funzionali alle pratiche e alle aspirazioni di coloro che fanno il teatro (attori, registi, tecnici, ecc.). Polarità a cui risponde, all'estremo opposto, quella che corrisponde agli oggetti editoriali dominati dai *processi ricettivi*, vale a dire interni e funzionali alle pratiche e alle aspirazioni di coloro che guardano al teatro (critici, giornalisti, spettatori, ecc.)³⁸. Il simbolo di

³⁷ A proposito della rivista di Vsevolod Mejerchol'd, cfr. Béatrice Picon-Vallin, *La rivista di un praticante-ricercatore: "L'amore delle tre melarance" (Pietroburgo, 1913-1916)*, «Culture teatrali», n. 7/8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 283-288.

³⁸ Cfr., a questo proposito, Marco Consolini, *Per una storia delle riviste teatrali, periodizzazioni e ricerche*, in *Riviste di teatro e ricerca accademica. Un colloquio e un inventario*, a cura di Gerardo Guccini e Armando Petrini, Roma, Bonanno, 2016, pp. 47-68 e Id., *Les Revues de théâtre au XXe siècle: un champ de recherche à part entière*, in *L'Europe des revues II (1860-1930): réseaux et circulations des modèles*, sous la direction de Evanghélia Stead et Hélène Vedrine, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2018, pp. 663-674.

tale seconda polarità, di quest'altro modello teorico, ci pare essere perfettamente incarnato dal già citato giornale francese «Comœdia», che vide la luce guardacaso qualche mese prima di «The Mask», nell'ottobre 1907. Si tratta infatti dell'unico esempio di *quotidiano* teatrale, nato da un'esigenza esplicitamente e dichiaratamente commerciale (il suo fondatore, Henri Desgrange, era un editore sportivo, direttore de «L'Auto-Vélo» antesignano de «L'Équipe», e ideatore del Tour de France), e per questo concepito per osservare la vita teatrale dall'esterno, sposando interamente le esigenze informative degli spettatori³⁹. Se «Comœdia», costretto com'era, giorno dopo giorno e 365 giorni all'anno, a riempire le sue fittissime colonne di giornale, ci consente oggi di accedere a una quantità strabiliante di informazioni sulla vita mondana e sugli spettacoli, non solo francesi, del primo trentennio del secolo, «The Mask» ci fa entrare nel laboratorio del capostipite teorico di quei “Maestri” che abbiamo evocato all'inizio di questo articolo.

Per i numerosi artisti che nel corso del Novecento, e forse ancora oggi, hanno aspirato a un teatro dell'avvenire, la mitica rivista di Craig è stata infatti un punto di riferimento insostituibile, e ciò le ha assicurato «il più grande successo artistico mai ottenuto da un periodico teatrale», come registrava già negli anni '50-'60 l'*Enciclopedia dello spettacolo* precisando che tale successo era «dovuto non solo al gusto e alla sensibilità artistica del fondatore, ma anche alla notevole influenza che la pubblicazione seppe esercitare su registi e scenografi»⁴⁰.

In questo senso l'affermazione che abbiamo posto in esergo, a prima vista paradossale per una rivista che rifiutava sdegnosamente il presente, si giustifica più che mai: «People who want to be up to date in matters of the theatre should always absorb “The Mask”».

³⁹ Cfr., a questo proposito, Marco Consolini, *Sguardi sulla 'sorella latina'. Il teatro italiano visto da Comœdia*, «Teatro e storia», n. 37, 2016, pp. 283-306.

⁴⁰ Mary Garnham, *Stampa specializzata. Gran Bretagna*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. 9, Roma, Le Maschere, 1954-1969, p. 245.

LA DIFESA DEL TEATRO
CRAIG E LE RIVISTE LETTERARIE
«RHYTHM» E «MONTJOIE!»

Scheda
(di Samantha Marenzi)

Quello di Craig con le riviste è un rapporto articolato, che si sviluppa in varie forme. Oltre alle tre che ha fondato e gestito¹, sono molte quelle con cui ha collaborato, quelle a cui si è ispirato (notoriamente più legate alla sfera dell'arte che a quella del teatro), quelle con cui ha stabilito un mutuo scambio di pubblicità, pubblicandone le inserzioni su «The Mask» e diffondendo tra i lettori dei periodici di arti grafiche e architettura «The best theatrical magazine in the world», come si legge nei numerosi bozzetti, tutti diversi in base alle riviste di destinazione².

Se da un lato c'è quindi il rapporto tra «The Mask» e le altre riviste di teatro rispetto alle quali, come scrive giustamente Marco Consolini, quello di Craig resta un caso a parte, dall'altro c'è la relazione di Craig coi periodici attraverso i quali moltiplica la diffusione della sua rivista e delle sue idee, oltre che i tanti con cui collabora per ragioni economiche, scrivendo recensioni spesso non firmate. Sarebbe interessante ricostruire le ramificazioni del pensiero di Craig attraverso le sue pubblicazioni sui periodici, avvalendosi anche della grande mole di articoli non pubblicati, o la cui destinazione non è stata identificata, conservati alla Bibliothèque nationale de France. Per il momento ci basti individuare due casi documentati

¹ «The Page» (1898-1901), «The Mask» (1908-1929), «The Marionette» (1918).

² Nel Fonds Edward Gordon Craig della Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle (d'ora in poi BnF, ASP), sono raccolti in faldoni non inventariati i materiali delle inserzioni pubblicitarie sulla rivista («The Mask», boîte 8) e quelli della pubblicità della rivista su altri periodici («The Mask», boîte 10).

dai carteggi e dai materiali editi e inediti che si dimostrano interessanti per comprendere le strategie di diffusione delle sue idee, ma soprattutto quelle di difesa di un campo, quello teatrale, di cui tutti parlano, inquinando, agli occhi di Craig, il discorso teorico, che è parte integrante dell'arte scenica.

I due casi sono quelli di due riviste letterarie che si interessano di teatro e che chiedono la sua collaborazione. Una è la parigina «Montjoie!» (1913-1914), animata da giovani intellettuali che sentono di rappresentare una generazione inquieta e famelica di domande e risposte sul destino della cultura occidentale, di fronte alla quale il periodico si pone al crocevia tra le arti³. L'altra è la londinese «Rhythm» (1911-1913, poi rinata per pochi mesi come «The Blue Review»), a cui collaborano molti poeti che negli anni successivi si riconosceranno nel Vorticismo. Sono entrambe riviste di breve durata, che guardano alla poesia e alla letteratura come campi aperti, attraversati dagli altri linguaggi che connotano la cultura moderna. Nell'una Craig difende il teatro dagli scrittori, nell'altra dai pittori, usando «The Mask» come luogo della discussione perché, come nessun'altra rivista, è la casa del teatro e della sua gente.

«Rhythm» di John Middleton Murry e Katherine Mansfield

Nel giugno del 1912 entra nella redazione della rivista letteraria «Rhythm», fondata e diretta dal prolifico saggista e critico John Middleton Murry, la scrittrice di origini neo-zelandesi Katherine Mansfield⁴.

«Rhythm» si proponeva di indagare il tema del ritmo nella poesia, nella letteratura e nel teatro e raccoglieva attorno a sé una pic-

³ Sulla rivista si veda Anna Paola Mossetto Campra, *«Montjoie!» ou la ronde des formes et des rythmes*, Fassano, Grafischena, 1979.

⁴ Nota per le qualità letterarie dei suoi racconti e legata a scrittori come D. H. Lawrence e Virginia Woolf, nel 1923 la Mansfield moriva di tubercolosi a soli 34 anni nell'Istituto di Sviluppo Armonico dell'Uomo di Georges Gurdjieff a Fontainebleau, dove si era recata per sottrarsi alle cure ortodosse. John Middleton Murry, che aveva sposato nel 1918, ne curerà la copiosa opera letteraria.

cola comunità di intellettuali inglesi. Partecipe dell'interesse verso l'Oriente che caratterizza gli ambienti artistici di inizio secolo, tra le sue pagine trova spazio la cultura giapponese attraverso gli scritti di Yone Noguchi, che appaiono regolarmente dal novembre 1912. Nello stesso anno, all'inizio di dicembre, la Mansfield invia una lettera a Craig, nella quale, oltre a informarsi per sottoscrivere un abbonamento a «The Mask», manifesta la sua ammirazione per le sue idee e i suoi progetti grafico-teatrali, chiedendogli un contributo per «Rhythm». Il 10 dicembre le risponde Craig:

I wonder whether there is really anything I could write in "Rhythm" that would be of any real use. There are so many people writing about the theatre in "Rhythm" and every one of them talking more or less nonsense that one feels shy about saying anything on a subject which is now universal property although very few people's business⁵.

Una lettura incrociata delle due riviste ci permette di fare una ipotesi sul bersaglio di Craig, che forse si riferisce a qualcuno in particolare.

Nel luglio 1912 era uscito su «Rhythm» un articolo su *Petrouchka* dei Balletti Russi, presentato dall'autore come una straordinaria unione tra suono (la composizione di Stravinskij) e rappresentazione visiva (le scene di Alexander Benois), che ha permesso alla musica di diventare *visuale*.

I have never seen anything which suggested sentiment, passion and the inevitable sequence of things, produced by movement and sound alone without consciousness of the elimination of dialogue as this production does. Conveyed by puppets and visualized by the forms of the finest human material in the theatre to-day, it suggests to one that the idea of Mr Gordon Craig's Uber-marionette is not a dream but a possibility of great meaning⁶.

⁵ Le lettere, quella manoscritta della Mansfield e la copia dattiloscritta della risposta di Craig, sono conservate tra la corrispondenza non inventariata presso la BnF, ASP, EGC-Mn-Rhythm.

⁶ Georges Banks, *Petrouchka*, «Rhythm», vol. 2, n. 6, July 1912, p. 58.

A firmare l'azzardato accostamento tra *Petrouchka* e la Supermarionetta di Craig, del quale era nota l'opinione sui Balletti Russi che avevano ridotto la danza a un virtuosismo meccanico messo al servizio degli effetti dello spettacolo, è Georges Banks⁷, al secolo la pittrice Dorothy 'Georges' Banks, che illustra il pezzo su *Petrouchka* coi suoi disegni e, dopo averne ripercorso la trama, sottolinea l'aspetto universale dato dall'unione tra linee, colori e suoni che appartengono a ogni tempo e a ogni luogo.

A parte l'accenno nella lettera alla Mansfield, dove Banks non compare ma che ci pare essere la figura a cui Craig allude, il pezzo su *Petrouchka* in cui l'idolo sacro della Supermarionetta è accostato al volgare spettacolo della seduzione di un danzatore come Nižinskij non sembra provocare reazione. Ma in quello stesso luglio del 1912 appare su «The Mask» un articolo che, dietro al titolo generale *The painter in the Theatre*, riserva una risposta diretta a un altro contributo di Banks apparso qualche mese prima su «Rhythm» col titolo *Stagecraft*⁸.

A copy of that excellent journal "Rhythm" has been sent me by someone for some reason and if I could better understand the reason I should know better how to speak of the article which was specially marked for me.

This article was called "Stagecraft" and was written by Mr Georges Banks, whom I take to be a painter [...]. Still, without knowing who and what Mr Banks may be when he is at work, and without knowing why he

⁷ Craig tornerà a prendersela con Banks per un altro accenno alla Supermarionetta, che cita in *Futurismo and the Theatre* del 1914: «I announced the return of the Uber Marionette or Idol, and the exodus of the actor from the Theatre, and I repeat it... the Uber Marionette is inevitable. The actor of sense will understand me. He knows. He is of my family. No particular of my programme excludes him, even if it reorganizes many of his present duties and provides for all accidents waiting to scare him. When the time comes his place is secure. – And the Cinematograph? – "Some day" a writer has just announced, "we shall demand the Terrible and the Grandiose; we shall not need the Uber Marionette; we, with the kinema will *focus* actors any size and aid them by subtle light and curious lines in scenery" (George Banks, in «The Manchester Playgoer», n° 4, p. 129) [...] But I assure you, my dear 'We', that the Idol will outlive all the kinemas in the world...». «The Mask», VI, 3, January 1914, p. 199.

⁸ Georges Banks, *Stagecraft*, «Rhythm», vol. 1, n. 5, Winter 1911.

selects to send me of all people his interesting article without any word of explanation or excuse, I believe so much in all these new movements that I can easily find a serious word or two to say about suggestions of Mr Banks⁹.

Il nocciolo dell'articolo, continua Craig, è che tal Banks (di cui in effetti ignora l'identità) è andato al Théâtre des Arts di Parigi a vedere un adattamento di Dostoevskij a cui ha assistito dalla galleria e da lì ha avuto la rivelazione di un problema prospettico rispetto alla scenografia, che da quel punto di vista scompare lasciando nude le azioni degli attori. Se fossi stato con lui – prosegue Craig – gli avrei spiegato che questo, che gli è parso nuovo e centrale, è solo uno dei moltissimi problemi che pone la nostra arte nella sua totalità, di cui la scenografia non è che un elemento. Quindi Banks ha avuto una falsa rivelazione.

In sintesi, Banks propone di dipingere il palco per assicurare una scenografia di sfondo anche alla visione dall'alto. Illustra il suo articolo su «Rhythm» con un disegno che Craig riproduce su «The Mask» insieme ad ampi stralci dello scritto, compreso quello che innesca la sua più accesa reazione, relativo al coinvolgimento dei pittori del Salon d'Automne nella realizzazione delle scenografie del Théâtre des Arts, dove li vede come portatori di una riforma teatrale. È impegnativo parlare di riforma, soprattutto se si pensa che possa arrivare da un altro territorio, alieno al teatro. Che cosa direbbero i pittori se noi entrassimo nei loro studi tentando di spiegare loro il valore delle nostre teorie sulla loro arte, addirittura pretendendo di riformarla?

I have written elsewhere about the futility of us welcoming the co-operation of the Salon-painter, for though in the House or the Salon he be ever so good, as Theatre collaborator he is useless for he brings new complications to an already too-complicated problem.

Added to this he is poaching on our preserves and it will not do to break down the old hedges which divide our different properties. Mon-

⁹ *The Painter in the Theatre. A Note by Gordon Craig*, «The Mask», V, 1, July 1912, p. 37.

sieur A. or Monsieur B. may be very good fellows, but they reveal a surprising lack of good taste by such inroads upon our property¹⁰.

Il teatro non è un'arte pittorica. E va difesa da coloro che applaudono l'intervento dei pittori che la invadono, come a lungo la hanno invasa i poeti: «we never liked their perfect word nor do we like the painter's perfect design in the theatre... and history shows the way we have behaved towards both»¹¹.

«Montjoie!» di Ricciotto Canudo

Tra gli articoli non pubblicati e destinati a «The Mask», nella sezione dei testi firmati da altri autori del fondo Craig parigino, è conservata una nota sul numero dedicato al teatro della rivista «Montjoie!», fondata e diretta da Ricciotto Canudo, lo scrittore che sarebbe diventato uno dei primi critici cinematografici. La nota, tre fogli dattiloscritti annotati a matita sui bordi, è firmata da Dorothy Nevile Lees e rivista, come dimostrano le annotazioni, da lei e da Craig, il quale su quel numero di «Montjoie!», uscito il 16 maggio 1913, aveva pubblicato sia un bozzetto di scena che l'articolo *Vers un théâtre nouveau*¹². In quello stesso anno usciva il suo volume *Towards a New Theatre*, che condensava le sue esperienze teoriche e grafiche: non un libro illustrato ma basato sulle immagini, delle vere e proprie visioni del teatro a venire¹³.

Ricevuto quello che definisce un «admirable et charmant article», Canudo scrive a Craig una lettera entusiastica dove gli chiede

¹⁰ *Ivi*, p. 41.

¹¹ *Ivi*, p. 42.

¹² «Montjoie!», n. 7, 16 mai 1913. Il numero è dedicato a *La Crise du Théâtre Français* e si iscrive in una annata di forte attenzione verso l'estetica e la critica della scena, a cui è consacrato anche il numero 8 (29 mai 1913), *Glories et Misères du Théâtre Actuel*, e parte del 9-10 (14-29 juin 1913) *Paris Fin-de-Saison*. L'anno successivo un intero fascicolo sarà dedicato alla *Danse Contemporaine* (II année, n. 1-2, janvier-février 1914).

¹³ Edward Gordon Craig, *Towards a New Theatre*, London, J. M. Dent & Sons, 1913.

un disegno inedito, una sua «composition du théâtre» (che non sa bene come tradurre in inglese, azzardando un «theatre work» di cui non pare convinto) e si compiace di aver chiesto il suo contributo per quello che dichiara essere uno sforzo di riflessione sul teatro «sérieux et grave»¹⁴. Nel resto della lettera gli parla di una danzatrice che è certo lo interesserebbe moltissimo, «une artiste magnifique de génie et de beauté, qui a réalisé le renouvellement total de la danse l'unissant plus profondément qu'on ne l'ait jamais fait à la poésie et à la musique». Non ne fa il nome, ma evidentemente è Valentine de Saint-Point, autrice del *Manifeste de la Femme Futuriste* (1912), artista eclettica che in quegli anni si stava affermando coi suoi scritti e le sue performance sulla scena culturale parigina. Compagna di Canudo, Valentine de Saint-Point, che negli anni successivi avrebbe usato «Montjoie!» come tribuna della sua *Métachorie*, la danza che unisce tutte le arti, partecipa al numero sul teatro in cui è coinvolto Craig col contributo *Le Théâtre de la Femme*.

Rimando ad altra sede l'analisi dei contenuti del numero, ben riassunti, seppure attraverso un radicale orientamento critico, dall'articolo di Lees, destinato a un parziale utilizzo come preludio alla ristampa del saggio di Craig, che non viene specificato ma che evidentemente è *Towards a New Theatre*, in realtà molto citato ma mai integralmente ripubblicato su «The Mask».

Questo è l'articolo di Lees, che dimostra anche l'intercambiabilità tra lei e Craig, di cui sposa totalmente il punto di vista, ma anche il modo di pensare e di scrivere:

QUACK IN COUNSEL

A note upon the "Theatre Number" of «Montjoie!»

The writers gathered under the standard of «Montjoie!» are full of energy, and of course that is an excellent thing. They wiled their iron and steel with enthusiasm, and enthusiasm is always of value whether directed towards the description of what is bad or the construction of what is good. But when these "Young Hot Bloods" come to tilt in the cause of the The-

¹⁴ BnF, ASP, EGC-Mn-Canudo (Ricciotto). La lettera è conservata in due versioni manoscritte in francese e in inglese.

atre it is obvious from the outset that it is not their batons “qu’il faut pour cette bataille”, for unfortunately they know far too little about Theatre, her nature or her needs, to strike an effectual blow on her behalf.

This is a pity they should have published a special number “consacré à la crise du théâtre français” without being qualified for the work, for they might so much better have devoted their energies to publishing special numbers upon subjects with which they were really competent to deal. [...]

And they none of them, unhappily, know anything about the matter at all.

M. Lucien Descave opens the consultation by asserting that the Theatre is at the mercy of the managers, and holds them alone responsible for the decadence, since they discourage the young authors who wish to get their plays performed.

M. Lucien Rolland holds that what is needed is fine literary works, and that the new Theatre will then develop around these. [...]

Signor Canudo then, under the title “Cave Canem”, lays all the blame on “the men at the door”, those who read the offered plays, and, ignorantly or indiscriminately rejecting them, keep but new literary talent; in fact Signor Canudo obviously holds that salvation is dependent on the literary men, the playwrights [...]. Of course such a belief can only be based on ignorance, for did he really know the Theatre and the troubled story of her life he would know that the literary men are some of her worst enemies, some of those who have longest invaded her territory and preyed upon her strength. But what a pity that Ignorance should ever mount the judgment seat.

As for M. Georges Batault, he betrays himself and his sympathies in his first sentence when he says: «That which characterises the contemporary art is its poverty. Never has a literary style fallen so low» [...].

M. Jacques Reboul is just a little more original in his diagnosis. He finds the cause of the evil in the present position which the Jew, with his racial tendencies and qualities, holds in the theatre as author, director and manager.

M. Pierre Fons contributes an article headed “Le Théâtre Littéraire”, and though he speaks at length about the “Divin” and the “Sublime” and tells us that “Art is not mechanism, nor a game. It is a kind of cult”, [...].

Mme Valentine de Saint-Point, in an article on “Le Théâtre de la femme”, which a preceding Note informs us is “one of the most interesting ‘essays in construction’ of our generation”, skims through the qualities which have characterised the women of Schiller, Racine, Ibsen, Maeter-

linck and the rest of them, and invokes the appearance of a woman on the stage “who laughs a real laugh, who weeps real tears, who may be a heroine, vicious, a criminal, but a woman who knows what she is, what she wants, what she does; who accepts the consequence of her acts, who dominates life instead of submitting to it, or who submits to it nobly”... and so on... and on...

The only profound and beautiful word said about the Theatre in the whole number is that said by Mr Gordon Craig. He alone of them all [seems to] know her trouble, knows its cause, sees what she needs after her twenty five centuries of bitter experience; foresees what, given her freedom and her solitude, she may herself become, or to what she may give birth. But then Mr Craig is not of the «Montjoie!» fraternity. He is a man of the Theatre; he is one of her own family, born in her house, dwelling there all his days. He came into the world already in love with her, just as, in his own words, a man might come into the world already drunk, and he has been in love with her every hour of his life, has spent every hour in her service. That is why he understands her nature and her need as no other does, for only love can comprehend, and only love can help or recreate, or loose what is imprisoned or give new vitality to what seems exhausted if not dead.

If the «Montjoie!» group have really at heart the Theatre’s welfare, her health, her beauty, let them love her and study her for long in silence instead of rushing into print with futile articles designed to cure her as if with patent medicines. Let them learn to know her better before they venture to diagnose her condition or proscribe for her complaint. And to do this let them study as deeply as may be the words and works of her own sons, who alone understand something of her secret; and let them once for all disillusion their minds of the belief that these sons are writers of plays¹⁵.

Si tratta di una difesa dall’invasione degli scrittori non solo della scena, ma del discorso e del giudizio sul teatro. Il teatro, più che andarlo a vedere e interessarsene, bisogna studiarlo. Restituirgli una identità artistica, una storia, un ambiente di appartenenza, e l’amore, anche nella sua fase di decadenza. Siamo nel pieno del progetto di Craig sull’Arte del Teatro ma è interessante che questa difesa non

¹⁵ Dorothy Nevile Lees, *Quacks in counsel... with one specialist standing apart. A note upon the “Theatre Number” of «Montjoie!»*, BnF, ASP, EGC-Ms-A-112.

riguardi solo il terreno degli spettacoli, il campo della pratica, ma anche e soprattutto il suo aspetto teorico, la scrittura e il pensiero che si sviluppano attorno ad esso. In molti fanno spettacoli senza conoscere e amare il teatro, esattamente al contrario di Craig, che sotto ogni aspetto appartiene alla sua famiglia, e da lì dentro, solo da lì, può permettersi di disprezzare gli attori, che difende invece dagli scrittori e drammaturghi del tutto ignoranti della scena.

Di questo articolo, esemplare del rapporto con le riviste letterarie che sentenziano sullo stato di salute della scena contemporanea, non c'è traccia in «The Mask», dove però Craig, insistendo sugli stessi punti, fa riferimento alla rivista «Montjoie!» (omettendo la sua collaborazione). Ne scrive a pochi mesi dalla pubblicazione del numero della rivista francese, confrontandola col teatro di Lugné-Poe, l'Œuvre, che appunto è un teatro, scrive Craig, non letteratura.

By the way, «L'Œuvre» gets better and better and proves how unnecessary it is that «Montjoie!» should have trespassed upon its theatrical grounds.

«Montjoie!» is so deduced literary, don't you know, and «L'Œuvre» is of the stage. Such a difference. «Montjoie!» writes of the stage about which it is badly informed.

It credits Poliziano with having given birth to a theatre in Italy, and omits all mention of Andreini and the great Commedia; it regrets that today in Germany it is a stage-manager who is “unfortunately” giving birth to the modern theatre there.

The stage has been faulty, guilty of many sins, but seldom has it played the prig, and to regret that a stage manager, a true son of the theatre, should attempt to put his own house in order is priggish. It is good fortune, not bad fortune that the sons of the stage are now claiming their own¹⁶.

È un confronto inclemente quello tra una sala e una rivista e interessante proprio perché lo fa Craig, che anima una rivista che non è ancora teatro, ma che già non è soltanto discorso: è, come scrive nel celebre sottotitolo, teoria, ma che viene dopo la pratica.

¹⁶ *L'Œuvre and Montjoie!*, «The Mask», VI, 1, July 1913, p. 91.

Lorenzo Mango
IN DIALOGO CON LA STORIA
CRAIG, IL DOCUMENTO E LA CULTURA
MATERIALE DEL TEATRO

Fare storia. Un problema di metodo

In una breve nota introduttiva alla pubblicazione sul numero 1 di «The Mask» del 1929 di una parte della *History of the Pantomime* di R. J. Broadbent edita nel 1901¹, Gordon Craig scrive dell'autore:

He is one of those patient and thorough students to whom other students owe gratitude because, instead of repeating and refurbishing what others have already brought within our easy reach, he brings to light for us all little unnoticed or unremembered facts and details about forgotten figures or events, and so adds to the co-ordinated sum of our Theatre's history [...],

specificando, poche righe più avanti, che lo sforzo dello storico consiste

in bringing the unknown to light and giving us a rich page or so as the fruit of serious and concentrated research rather the large volumes which offer little but rearrangements of what we already know².

La collocazione editoriale di queste affermazioni è di relativo se non proprio scarso rilievo. Si tratta di poco più di una nota a

¹ R. J. Broadbent, *History of the Pantomime*, London, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co., 1901.

² J. S. (John Semar, lo pseudonimo che Craig usava come direttore della rivista), *A famous clown by R. J. Broadbent*, «The Mask», XV, 1, January-February-March 1929, p. 3.

marginale e il testo che viene riprodotto riguarda Robert Bradbury – attore attivo sulle scene inglesi tra la fine del Settecento e l’inizio dell’Ottocento nel ruolo di clown, specializzato in arlecchinate pantomimiche e antagonista del più noto Joe Grimaldi, considerato l’inventore del clown moderno – il cui peso storico è quanto meno limitato. Eppure la loro dislocazione minore, quasi un inciso redazionale e non uno scritto con vocazione strategica e progettuale, nulla toglie alla loro importanza, fornendo indizi sull’atteggiamento di Craig nei confronti della storia e, ancor di più, del fare storia, che rappresenta, assieme a quello del teorico rivoluzionario, l’aspetto più peculiare della sua personalità.

Due sono gli elementi che emergono. Anzitutto ripensare il ruolo dello storico: non “raccontare nel raccontato” ma creare le premesse di un racconto nuovo, frutto di ricerche precise, puntuali e documentate, magari circoscritte piuttosto che risolte in ricostruzioni che ambiscono a una scala più ampia ma non sanno definire i contorni di un’autentica storia del teatro, perché mancanti di adeguate informazioni, la gran parte delle quali, sostiene Craig, sono ancora da portare alla luce. Di qui il secondo elemento: la ricerca del dato mancante e degli eventi, delle figure, delle “cose teatrali” dimenticate se non addirittura rimosse. Ricerca che affida al documento, alla traccia sedimentata nelle sue più diverse formulazioni, un ruolo strategico determinante.

Quello del rapporto tra Craig e la storia è un argomento importante, complesso, delicato e ricco di implicazioni diverse che trova in «The Mask» il terreno della sua più ampia e variegata applicazione. A esso Irene Eynat-Confino ha dedicato uno studio che, a oggi, è quello che entra nello specifico nella maniera più pertinente e “monografica”³. Partendo dall’idea che il passato e la tradizione rappresentino per Craig una fonte di ispirazione di primaria importanza e una sorta di ideale luogo di apprendimento, Eynat-Confino pone il problema di Craig come storico. Il titolo del suo saggio è più assertivo di quanto non lo siano le sue argomentazioni, che appa-

³ Irene Eynat-Confino, *Gordon Craig: the Artist as Theatre Historian*, «Theatre History Studies», vol. 11, 1991.

iono assai più dialettiche. La storia è un termine di riferimento imprescindibile ma questo fa solo sfiorare la dimensione dello storico a Craig che, infatti, viene definito un «almost-scholar»⁴, in quanto resta ancorato alla sua natura d'artista che gli impedisce di fare quel salto che lo condurrebbe sull'altra sponda del mondo teatrale, quella dello studio puro.

Si tratta di un'affermazione per molti versi condivisibile, perché Craig ragiona da artista e non negherà mai di farlo, ma corrisponde, poi, a quanto realizza concretamente in «The Mask»? Per restare ancora all'esempio da cui siamo partiti: in che misura Craig ragiona da artista quando introduce e pubblica lo studio su Bradbury? Forse il problema va presentato in una prospettiva diversa: non chiedersi se e quanto Craig resti artista nel relazionarsi alla storia, ma domandarsi come lo fa, seguendo quali principi e ripromettendosi quali obiettivi.

Anche su questo piano del discorso, confrontarsi con quanto scrive Eynat-Confino è un utile atto preliminare. L'autrice distingue nettamente due fasi: una precedente a «The Mask», rappresentata dai suoi più celebri scritti teorici, *The Art of the Theatre*, *The Actor and the Über-Marionette* e *The Artists of the Theatre of the Future*, e una seconda che coincide con la pubblicazione della rivista. Nella prima, scrive, mancano riferimenti storici o, lì dove ci sono, sono velati da un alone indistinto e mitico, come nel caso, nel saggio sulla *Über-Marionette*, dell'ipotetico storico greco che avrebbe scritto di una tomba egizia con una statua animata o, ancor di più, col riferimento alle sponde del Gange quale luogo germinale della marionetta. La seconda, invece, sarebbe caratterizzata proprio da riferimenti a fatti e cose concreti sempre sostenuti da un'adeguata e ricercata documentazione.

«The Mask» rappresenta davvero lo spartiacque tra questi due atteggiamenti? Forse sarebbe più prudente assumere una posizione più sfumata, anzitutto perché il secondo e il terzo degli scritti citati da Eynat-Confino sono il pezzo forte dei primi tre numeri della riv-

⁴ *Ivi*, p. 168.

sta⁵ e poi perché «The Mask» non nasce come una rivista a vocazione storica, come testimoniato dal saggio che fa da introduzione al primo numero, *Geometry*, che mette in gioco gli elementi di una nuova estetica, e perché gli scritti che andranno a comporre nel 1911 *On the Art of the Theatre*⁶, che non sono certo di argomento storico e non si cimentano con la documentazione delle proprie affermazioni, erano stati tutti pubblicati precedentemente nella rivista. Ipotizzare, dunque, «The Mask» come la soglia che distingue un prima e un dopo nel rapporto con la storia forza allora, probabilmente, la realtà dei fatti. Come è sempre prudente fare nel caso di Craig è bene considerare le cose in una dimensione problematica, entrando nelle sue posizioni, se non addirittura nelle sue contraddizioni, con un atteggiamento dialettico.

«The Mask» non è una rivista di storia quanto il luogo in cui Craig avvia un dialogo con la storia attraverso modalità, progettualità e intenzioni che si modificano profondamente nel tempo, pur all'interno di assetti redazionali che restano, per molti aspetti, costanti. I primi numeri sono quelli a cui affida la sua progettualità teorica ma fin dai primi anni «The Mask» si presenta come un vero e proprio palinsesto caratterizzato da una forte multipolarità, nel senso che la struttura della rivista presenta livelli di discorso diversi. All'interno di tale palinsesto uno spazio significativo lo assume il confronto col teatro del passato. Tale presenza ha un segno distintivo forte, indica la ricerca di quelle che possono essere le premesse di un modello teatrale alternativo a quello della centralità drammaturgica, del realismo, della convenzionalità del mestiere; dei segnali di un'autenticità che se va cercata e costruita proiettandosi verso "l'avvenire", ha già avuto modo di manifestarsi in fasi storiche poco conosciute e quindi altrettanto poco considerate. Il caso più eclatante ed esemplare è quello della Commedia dell'Arte a cui sono dedicati diversi interventi particolarmente nel 1911 e nel 1912. Il suo è un interesse sinceramente filologico ma le motivazioni che lo

⁵ *The Artists of the Theatre of the Future* distinto in due parti nei numeri 1 e 3/4 del 1908 e *The Actor and the Über-Marionette* nel numero 2 dello stesso anno.

⁶ Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, London, Heineman, 1911.

spingono nella direzione di quello studio sono, diciamo così, tendenziose, nel senso che gli interessa tessere un dialogo tra forme teatrali, la sua da un lato e quella della Commedia dell'Arte dall'altro, che testimoniano della specificità scenica del linguaggio teatrale come valore assoluto. La multipolarità di «The Mask», nei suoi primi anni, è direzionata. I diversi livelli del piano editoriale sono tutti orientati verso l'identificazione dell'originarietà e dell'autenticità dell'arte del teatro. Sono materiali diversi che, relazionandosi tra loro, costituiscono un discorso sull'unico teatro degno di essere praticato: quello che non c'è (e che quindi va inventato) ma che forse c'è stato, e allora va riportato alla luce.

1923

L'anno di svolta è il 1923. La rivista ha vissuto una crisi profonda. Tra il 1915 (quando pubblica un solo numero) e il 1917 ha chiuso, riprendendo a pubblicare una serie di numeri "a scartamento ridotto" nel 1918 e nel 1919. Poi niente fino al 1923. Negli stessi anni Craig ha perso la sua scuola all'Arena Goldoni. Ricominciare non è facile e quando lo fa questo segna un vero e proprio nuovo inizio.

Riprendendo a pubblicare «The Mask», Craig lo fa con uno slancio e uno spirito nuovi. Anche se non presenta più la qualità pittorica delle copertine degli anni 1908-1911, con disegni ogni volta diversi; anche se sono più contenute le finezze di stampa che hanno caratterizzato non solo l'impaginazione e le incisioni ma anche particolari raffinatissimi come le piccole foglie che introducono o concludono i capoversi; la veste editoriale, la scelta dei caratteri di stampa, l'impaginazione, l'apparato iconografico dell'unico numero del 1923 sono curatissimi. In seguito, senza mai perdere di eleganza (cosa che per Craig sarebbe stata inaccettabile), «The Mask» riduce, almeno in parte, la sua dimensione di manufatto artigianale, di libro-oggetto. Dal 1924, via via sempre di più sino al 1929, la qualità di stampa diventerà, per ragioni evidentemente economiche, più industriale.

Lo sforzo, nel 1923, è di recuperare lo smalto di un tempo. È un

volume di cinquanta pagine, ricco di argomenti di diversa natura. È di nuovo un palinsesto. Nella sua consueta Foreword, Craig/Semari rilancia quello che dichiara essere stato il progetto della rivista, fin dal 1908:

To bring before an intelligent public many ancient and modern aspects of the Theatre's Art which have too long been disregarded or forgotten. To announce the existence of a vitality which already begins to reveal itself in a beautiful and definite form based upon an ancient and noble tradition⁷.

Il testo riproduce quello pubblicato nel primo numero del 1908, con due differenze di non lieve conto. La prima riguarda un taglio significativo nel testo. Dopo il primo periodo, infatti, vi era scritto: «Not to attempt to assist in the so-called reform of the modern Theatre – for reform is now too late; not to advance theories which have not been already tested»⁸, per concludere, poi, come riproposto nel 1923. È una cancellazione non da poco. A sparire è anzitutto il riferimento alla riforma moderna, che gli sembrava già nel 1908 fondamentalmente inattuale, il che non deve stupire perché fin da *The Art of the Theatre* Craig ha ritenuto riformare il teatro, cioè limitarsi ad adeguarne le forme, qualcosa di insufficiente. Assieme a esso sparisce il riferimento a teorie non ancora sperimentate: Craig riteneva che le sue, quelle tra il 1905 e il 1908, nascessero come rielaborazione di una prassi scenica. L'inciso mancante rimanda dunque, in una qualche misura, all'idea di moderno come processo in divenire che cerca nel passato il suo luogo di fondazione. Nel 1923 le cose sono poste in termini diversi relativamente a questo argomento. Nell'articolo di spalla alla Foreword, non firmato e intitolato con la semplice indicazione di data e volume, Craig scrive:

We recommence after an interval with a Whole Volume and may begin by announcing that on the whole the success of the First Phase of the New Movement in the European Theatre is assured, although in a few

⁷ J. S. (pseud. Gordon Craig), Foreword, «The Mask», IX, 1923, p. 1.

⁸ *The Mask. A monthly journal of the art of the theatre: illustrated*, «The Mask», I, 1, March 1908, s. p. (ma p. 25).

lands not even yet understood. Since 1908 we have worked for the success of the Movement as a whole, not for anything more parochial⁹.

Sono chiare, allora, le ragioni del taglio. Il New Movement ha traguardato una sua prima stagione (il lavoro non è finito, però, fa capire Craig), è diventato un dato di fatto, non è più una premessa o un'aspirazione. È da questa acquisizione che bisogna partire e allora la relazione col passato e la storia assume un profilo diverso: non più premessa per il nuovo ma indagine di più ampio respiro. Il teatro di ogni luogo e ogni tempo diventa più di una formula; è una vera e propria dichiarazione di intenti. Su cosa poggia questa sua affermazione Craig? È solo una formula retorica per rassicurarsi che quanto ha fatto e teorizzato negli anni passati non sia trascorso invano? No, c'è qualcosa di più concreto. Tra il 1922 e il 1923 si era tenuta prima allo Stedelijk Museum di Amsterdam (il 21 gennaio del 1922) e poi a Londra, Manchester, Bradford e infine a New York, la International Theatre Exhibition, la più grande e rappresentativa mostra di disegni, costumi, progetti, oggetti di scena del teatro modernista, con oltre novanta espositori tra cui spiccavano i nomi di Craig e Appia. Il Moderno si presentava come compimento di un processo, attraverso risultati della più diversa fattura ma caratterizzati da una comune matrice innovatrice. Se poteva essere oggetto di una mostra, il New Movement, come amava definirlo Craig, era oramai una realtà. Diverse pagine del numero del 1923 sono dedicate ad articoli su questo evento che è vissuto come qualcosa di cruciale. Non, però, certo come un approdo. Giunti a questo punto bisogna investigare con più precisione sul teatro nella sua interezza. In un articolo firmato, con vezzo stilistico, in corsivo, Craig fa appello allo studio delle Antiche Tradizioni, perché le più recenti gli appaiono «too easy, too lax, and utterly unworthy»¹⁰.

⁹ 1923. *Volume nine*, «The Mask», IX, 1923, p. 1.

¹⁰ Edward Gordon Craig, *And now another word to initiate volume nine*, *ivi*, p. 5. In una nota Craig specifica a chi allude quando parla di nuove tradizioni mescolando i nomi di Goldoni, Beaumarchais, Rachel, Vestris, Noverre, Charles Kean, Macready fino a Verdi, in un elenco che non ha una logica interna ma sottintende l'arco temporale che dal 1700 conduce fino al Novecento. Niente a che vedere, dunque, coi modernisti esposti in mostra.

A questo aspetto è legata anche la seconda differenza a cui abbiamo accennato. Nel 1923 il passaggio in questione campeggia nella prima pagina della rivista, con un grande risalto. Sono le prime parole che leggerà il lettore dopo quattro anni di silenzio. Nel primo numero del 1908, invece, si trattava di uno stelloncino promozionale messo a chiusura del numero per invitare alla sottoscrizione. La diversità di collocazione è eloquente: vero che il testo è grosso modo lo stesso ma adesso lo sguardo a trecentosessanta gradi sul teatro è più della garanzia di una rivista che promette di non essere solo di parte, è una vera e propria linea programmatica. La conseguenza sarà che la multipolarità del palinsesto assumerà, come avremo modo di osservare, una caratterizzazione e una peculiarità diverse.

C'è ancora dell'altro, in questa direzione. Nel numero del 1923 Craig pubblica un suo messaggio (bisogna sempre tener presente il gioco dei ruoli tra lui e i suoi doppi) che John Semar presenta come il «Credo» (in italiano nel testo) della rivista¹¹. Il testo è lungo e, al di là delle parti più argomentative, presenta una specie di decalogo. Ne riassumiamo i temi principali: «“The Mask” believes in the Theatre and in the Drama whether written, acted, sung or spoken»¹² e poi negli attori e nelle attrici, nelle marionette e nelle maschere, negli scenografi, nei danzatori, nei drammaturghi, nel futuro del teatro mentre ne venera gli antichi maestri. Insomma in tutto ciò che può essere chiamato teatro, perché «The Theatre is our Mother», e aggiunge «We exclude nothing except the non-Dramatic ... the non-Theatrical»¹³. Non ci sono distinzioni, insomma, in tutto quello che fa capo alla grande tradizione. Il legame che univa, in un testo chiave come *The Art of the Theatre*, il linguaggio del teatro che va costruito nel presente e soprattutto nel futuro a un *originario ultra-storico* (il primo drammaturgo, inteso come *ur-dramaturg*), adesso diventa legame con l'*antico*. La linea di

¹¹ J. S., *A message from Gordon Craig, the founder of «The Mask»*, «The Mask», IX, 1923, p. 3.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, p. 4.

discrimine concettuale è la storia: l'originario ne prescinde, l'antico ne è parte integrante. All'interno di questo importante scritto vi è un passaggio singolare che vale la pena di riportare. Tra le cose che «The Mask» ama, che è una sfumatura ulteriore rispetto a quelle in cui crede, vi sono «the dust, the rags and the paint and the daub and dirt of the Old Theatre ... its ancient smell ... its strange air ... its queer ways ... ALL»¹⁴. Sembra incredibile sentir elogiare la pittura, gli stucchi, le “pezze” del teatro, quanto ha dichiarato tante volte di detestare. Il mestiere (il *craft*) lo ha sempre nobilitato ma come fondamento di un sapere delle mani che permetteva di capire ciò che il teatro può essere come arte della scena. Adesso, invece, esprime quasi un sentimento nostalgico del teatro della sua giovinezza, ma ridurlo a questo (che pure è un aspetto di Craig a partire dagli anni venti di cui si tiene troppo poco conto) non è tutto. Forse si tratta di un altro tassello di quella multipolarità non direzionata che abbiamo introdotto come discriminante tra le due stagioni di «The Mask», quella fino al 1919 e quella che dal 1923 arriva fino al 1929.

Il rapporto con l'*Old Theatre* e la *Ancient Tradition* si manifesta, nel 1923, anche in altra forma. È quello l'anno di pubblicazione di *Scene*, il libro che segna una svolta rispetto agli altri prodotti fino a quel momento¹⁵. Il precedente, *The Theatre Advancing* era del 1919 e raccoglieva, montati per nuclei tematici, articoli usciti su «The Mask»¹⁶. Ancora una volta si crea una dialettica tra il 1919, anno di sintesi di una fase, e il 1923. *Scene* è un libro complesso. Quanto lo caratterizza, e ne fa un unicum, è che Craig vi ricostruisce un ideale percorso nella storia che dal mondo greco attraversa quello medievale, la Commedia dell'Arte e il teatro rinascimentale per concludersi con l'elaborazione teorica e pratica degli *screens*. La peculiarità del libro è che il focus del discorso è lo spazio scenico

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Edward Gordon Craig, *Scene*, London, Humphrey Milford/Oxford University Press, 1923.

¹⁶ Edward Gordon Craig, *The Theatre Advancing*, Boston, Little, Brown & Co., 1919.

non inteso come elemento settoriale della scrittura teatrale quanto come ciò che meglio e di più la identifica.

Come si capisce da quel poco che se ne è detto, si tratta di un libro molto particolare che gioca con la storia, con la tradizione, con l'idea di teatro in una maniera non convenzionale. Si presta, così, a differenti chiavi di lettura. Franco Ruffini lo lega intimamente alle formulazioni teoriche delle origini: *Scene* sarebbe il libro in cui è approfondita una delle tre materie prime del linguaggio poste a conclusione di *The Art of the Theatre*: azione, scena e voce¹⁷.

Diametralmente opposta la lettura di Eynat-Confino che trova in *Scene* la testimonianza dell'intenzione di Craig di andare oltre il recupero dei singoli, distinti dati per istituire tra di loro un coordinamento di stampo storiografico¹⁸. Ma di che natura è il fare storia in *Scene*? Indubbiamente Craig costruisce un discorso che attraversa la storia istituendo, però, un percorso che ne seleziona solo alcuni momenti, legati tra loro dall'uso architettonico dello spazio, di fatto cancellando quanto avviene tra Cinquecento e Novecento (il suo di Novecento) e conservando solo quei momenti storici la cui teatralità, come attività indipendente, è indiscutibile. Un secondo aspetto, quanto meno problematico dal punto di vista della prospettiva storica, è che Craig pone se stesso, e la sua ricerca su uno spazio recitante (il volto espressivo degli *screens*¹⁹), come vertice estremo del processo che identifica l'arte del teatro. Ci sono, poi, altri due elementi che rendono quanto meno dubbia l'ipotesi di un Craig che ambisca a farsi storico. Anzitutto la totale assenza di ogni riferimento concreto. Craig parte, per ognuno degli argomenti che tratta, da degli assunti presi per dati, non li dimostra né li illustra. Inoltre per costruire un discorso che tenga – basandosi sul presupposto che, a un certo punto, il teatro abbia tradito se stesso rinnegando la sua dimensione architettonica e il suo svolgersi in spazi aperti – inverte

¹⁷ Franco Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato di invenzione*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 26, 31-32.

¹⁸ Irene Eynat-Confino, *Gordon Craig: the Artist as Theatre Historian*, cit., p. 171.

¹⁹ Edward Gordon Craig, *Scena*, in Id., *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 223.

cronologicamente il teatro di corte cinquecentesco e la Commedia dell'Arte, posticipando il primo, così che quel momento storico, che pure viene apprezzato per la sua altissima qualità, finisce con l'essere presentato come la causa di una decadenza che solo i suoi *screens* sono in grado di arginare.

Eynat-Confino non sostiene che Craig, col suo libro, si sia voluto trasformare in uno storico ma che questa sua ambizione sia naufragata perché Craig continua a ragionare da artista (e questa affermazione porta acqua al mulino di Ruffini), e perché gli manca un'adeguata formazione²⁰. Che tale ambizione ci fosse, secondo Eynat-Confino, è dimostrato da alcuni dei quaderni in cui sono contenuti ipotetici progetti di natura storiografica. Se ne prendiamo, a titolo d'esempio, due (di cui il primo è citato anche da Eynat-Confino), quello dedicato a una possibile storia della Commedia dell'Arte e quello su una storia del teatro europeo dal Cinquecento al Novecento, ci accorgiamo che si tratta di oggetti molto particolari²¹. Si tratta, come in una parte consistente dei quaderni craighiani, di progetti solo sbozzati, risultando le pagine, poi, sostanzialmente bianche. Ma quel poco che c'è è interessante e ci autorizza a porci la domanda se e in che misura essi fossero dei progetti storiografici. Quanto troviamo, infatti, sono schemi in cui Craig indica una successione di date e di eventi. Nella loro formulazione appaiono, dunque, piuttosto delle complesse tavole sinottiche. La loro ragion d'essere si fonda su due parole chiave che tornano insistentemente in Craig, *facts and dates*, rappresentando il presupposto di ogni possibile discorso storico, che va spogliato da ogni suggestione retorica e ricondotto alla materialità concreta delle cose. È una posizione che viene da lontano. Introducendo, nel 1912, la sua lista di personaggi della Commedia dell'Arte e auspicando che, sulla base del rigore filologico della catalogazione

²⁰ Irene Eynat-Confino, *Gordon Craig: the Artist as Theatre Historian*, cit., p. 172.

²¹ Entrambi conservati presso il Fonds Craig della Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, il primo alla collocazione EGC-Ms-B-47 e il secondo alla collocazione EGC-Ms-B-51.

e ricostruzione dei fenomeni, si arrivi a una storia attendibile del fenomeno, Craig scrive:

“Perhaps” and “In my opinion” and “it is likely that” is charming, but not History. A historian should confine himself to *facts*, cutting ruthlessly away anything which is surmise, however fascinating it may appear²².

L'artista come archivista

La questione del rapporto tra Craig e il fare storia va considerata, allora, forse sotto un'angolazione diversa da quella che ci rimanda all'immagine di uno storico fallito o “impossibile”. L'obiettivo che Craig si ripropone, infatti, non è mai, in nessun momento, quello di costruire un discorso storico. Quando sembra farlo, in *Scene*, si tratta, come abbiamo visto, di una pseudostoria. Ciò che gli interessa è concorrere a costruire le premesse che consentano, non tanto a lui in particolare ma in termini più generali, e non qui e ora quanto in un imprecisato futuro, di costruire una storia del teatro solidamente fondata su fatti e date. A partire dal 1923 «The Mask» diventa il laboratorio dove sperimentare un simile approccio metodologico e così risultano più chiari anche gli elementi del “credo”, che tornano significativamente, a ribadirne la centralità, nel primo numero del 1924 e nel primo del 1929²³. Assume anche una diversa caratterizzazione il sottotitolo della rivista: *After the Practise the Theory*. Quando lo troviamo nel 1908, l'impressione che ne ricaviamo è che Craig voglia sottolineare che il suo impegno teorico, come qualsiasi impegno teorico, debba fondarsi su una pregressa sperimentazione operativa. Non esiste una teoria preliminare, che finirebbe con l'es-

²² *The Characters of the Commedia dell'Arte; a List compiled by Gordon Craig*, «The Mask», IV, 3, January 1912, p. 200.

²³ Nel vol. X, n. 1 del 1924 sono presentati come: *The Mask Creed. Reprinted once more to make quite sure*, mentre nel n. 1 del vol. XV del 1925 sono intitolati *The Credo of The Mask since its foundations 1908-1929* e in una breve nota introduttiva è spiegato che il testo è ripubblicato «to clear any misapprehension and to confirm once more the principles to which, now as then, we adhere», p. 38.

sere inevitabilmente astratta, ma solo una riflessione che nasce dalla consapevolezza delle potenzialità del mestiere, nelle sue forme più nobili, libero dai vincoli delle abitudini più corrive. Nel 1929, pre-annunciando che nelle pagine seguenti sarà ripubblicato il “Credo”, Craig/Semar specifica che lo fa per spiegare, specie ai lettori che si cimentano per la prima volta con la rivista, che esso chiarisce in quale direzione si muova «The Mask», adesso e da sempre: *After the Practise the Theory*²⁴. Ma lo “slogan” sta a indicare realmente la stessa cosa o non si tratta piuttosto di uno dei tipici giochi retorici craighiani per cui conserva nel tempo affermazioni dietro a cui si vanno stratificando, viceversa, significati diversi? Credo che siamo di fronte proprio a un caso del genere. La pratica che viene prima della teoria non è quella di un artista che prima produce e poi teorizza ma riguarda il teatro nel suo complesso: prima di definire cosa il teatro sia (come accade nel celebre incipit di *The Art of the Theatre*) bisogna verificarne la pratica in tutte le sue declinazioni, senza distinzioni. Bisogna ricostruirne i “fatti”, dovunque li si possa rintracciare, purché si tratti di fatti autenticamente teatrali.

Marotti, interessato come è comprensibile che sia nel 1961 alla spinta innovativa di Craig, limita la sua attenzione all’attività della seconda fase di «The Mask» a una secca battuta: «In essa erano contenuti, più che altro, documenti di storia del teatro»²⁵. Irene Eynat-Confino, del suo, scrive: «By 1924, Craig had become an erudite in theatre history», orgoglioso di essere il primo a pubblicare documenti inediti²⁶. Entrambi colgono nel segno, ma quale conclusione si può trarre dalle loro affermazioni? Che l’interesse di Craig, a partire dal 1923, più che alla storia vera e propria si rivolge a un territorio che potremmo definire della pre-storia, in quanto egli diventa una vera e propria “macchina da documenti”, dedicandosi a cercare e portare alla luce il rimosso della storia. Ciò che gli interessa è farli rivivere, quei documenti, catalogarli e dividerli. Un approccio metodologico che si addice più al filologo e all’archivista

²⁴ J. S., Foreword, «The Mask», XV, 1, January-March 1929, p. 2.

²⁵ Ferruccio Marotti, *Gordon Craig*, Bologna, Cappelli, 1961, p. 143.

²⁶ Eynat-Confino, *Gordon Craig: the Artist as Theatre Historian*, cit., p. 171.

che non allo storico, se intendiamo col fare o “mettere in storia” un processo che ha come obiettivo un’ipotesi di organizzazione dei fatti che parte da una costruzione che si appoggia, per essere solida, necessariamente sul documento ma non si risolve nella sua enunciazione. Forse, volendo giocare col titolo del saggio di Eynat-Confinno, potremmo parlare di un “artista come archivista”.

Detto questo, torniamo a porci una domanda che abbiamo già formulato in precedenza, se, cioè, nel 1923 «The Mask» si trasforma in una rivista dal taglio storico e dobbiamo tornare a rispondere che non è così. I piani su cui si muove continuano a essere diversi. Nel 1923 presenta diffusamente l’International Exhibition of Theatre, nel 1929 uno spazio ampio è dato all’allestimento newyorkese del *Macbeth* da parte di Tyler e Ross, a cui Craig aveva collaborato limitandosi a fornire i bozzetti di scena, considerandoli oltretutto come una sua produzione minore, e rifiutandosi non solo di fare la regia ma anche di attraversare l’oceano per andare a supervisionare il risultato del lavoro fatto²⁷. Ebbene nel numero 1 del 1929 quello che è uno spettacolo sostanzialmente rimosso dalla teatrografia craighiana²⁸ viene ampiamente testimoniato attraverso una selezione di recensioni e due suoi scritti – *Lady Macbeth. Paragraphs from a letter addressed by the artist to the actress playing the role* e *Light and Shadows. A letter to Richard Boleslavsky relative to the lighting of the scenes designed by Craig for Macbeth* – che lasciano presupporre il coinvolgimento in uno spettacolo che viene presentato come pienamente craighiano, anche se così non fu²⁹. Dunque la storia sì,

²⁷ Cfr. Edward Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita* [1968], a cura di Marina Maymone Siniscalchi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996, p. 365.

²⁸ Marotti scrive che quei disegni non «aggiungono alcunché» alla sua vicenda artistica come d’altronde «non aggiunge nulla di sostanziale alla tematica teatrale del regista inglese» anche il lavoro fatto nel 1926 su *I pretendenti alla corona* di Ibsen per i fratelli Poulsen a Copenhagen. Ferruccio Marotti, *Gordon Craig*, cit., p. 143.

²⁹ I due testi, di cui andrebbe verificato se si tratta di lettere effettivamente spedite o di testi in forma di lettera posteriori allo spettacolo, sono presenti sul numero 1 del 1929 alle pagine 18 e 19. Sarebbe interessante, perché le poche fonti a mia disposizione non mi consentono attualmente di dare una risposta, capire in che termini fosse coinvolto nel progetto Boleslavskij, il primo tramite del metodo Stanislavskij in America e anche, più in generale, conoscere un po’ di più di questo *Macbeth* rimosso.

ma non solo, «The Mask» continua ad avere una struttura multipolare, solo che adesso è aperta anziché essere, come accadeva nei primi anni, ideologicamente direzionata.

Il documento come testimone

Più che la storia, il documento dunque, ma quali sono i documenti che pubblica Craig, come li tratta e, di conseguenza, cosa intende con documento? Possiamo organizzarli in quattro grandi famiglie: le scoperte d'archivio; la traduzione in inglese di parti di testi chiave del passato; la estrapolazione da libri di scritti che forniscono informazioni che gli paiono particolarmente interessanti, talvolta una sorta di “ricostruzione attraverso la ricostruzione” come aveva già fatto per la ricerca sulla Commedia dell'Arte utilizzando capitoli de *La Commedia dell'Arte in Italia. Studi e profili* di Michele Scherillo³⁰; infine un ultimo livello non facilmente identificabile perché non riconducibile a un modello codificato.

Iconografia. Teatri e scena

La prima famiglia di documenti consiste in gran parte in materiale iconografico che Craig, ma più ancora di lui il figlio Edward (col nome d'arte Carrick che aveva scelto per distinguersi dal padre e che avrebbe utilizzato anche per la sua indipendente attività di scenografo) rintracciavano dagli archivi e dalle fonti più diverse, sia edite che no. Fin dal 1919, ricorda Edward, il padre aveva iniziato a interessarsi ai teatri italiani tra Cinque e Ottocento e ai Bibiena, raccogliendo materiali che li riguardavano. Nel 1921 questo interesse, che forse sino ad allora era stato poco più di una curiosità, subisce una radicale sterzata. Visitando Parma, nei suoi viaggi per vederli dal vivo quegli edifici, Craig era rimasto affascinato dal Teatro Farnese, al che Edward propose di andare all'Archivio di Stato

³⁰ Il libro era stato edito da Ermanno Loescher a Torino nel 1884.

alla ricerca di materiali, «ma mio padre rispose che gli archivi erano luoghi opprimenti e antiquati e bocciò l'idea»³¹. Lui, però, lo fece lo stesso trovando «centinaia di disegni e manoscritti originali che si riferivano alla costruzione del teatro e ai suoi spettacoli»³². Questa scoperta, racconta ancora Edward, cambiò completamente la vita a Craig: «I libri non lo soddisfacevano più, dovevamo tornare ai documenti *originali*»³³.

L'interesse per gli edifici teatrali italiani e per i documenti originali si traduce, in «The Mask», nella pubblicazione di disegni inediti di architetture teatrali. Il vertice è raggiunto nel 1927. Nella consueta premessa, che stavolta intitola *An Astounding Discovery*, scrive con orgoglio:

This quarter [riferito alla scansione delle uscite della rivista] we are happy to be able to offer to these students [quelli interessati allo studio del teatro di cui aveva appena parlato] a rare plan of the Florentine theatre "La Pergola", that old and aristocratic playhouse built in 1652 by the Accademia degli Immobili³⁴.

Pubblica, quindi, la pianta della Pergola rimandando al numero successivo un commento. In esso, il 4 del 1927, Craig va ancora più avanti. Carrick, infatti, aveva trovato presso il Soane Museum – nato nel 1833 a seguito della donazione della sua collezione da parte dell'architetto neoclassico John Soane – una raccolta di disegni di edifici teatrali italiani, sino a quella data sconosciuti: oltre alla Pergola fiorentina, il Teatro Tor di Nona di Roma, il Teatro San Giovanni e Paolo di Venezia, il Teatro degli Intronati di Siena. È un patrimonio culturale inestimabile a cui Craig si appassiona a tal punto che la premessa al numero della rivista stavolta si intitola *Our House*. L'edificio teatrale è la casa del teatro.

³¹ Edward Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, cit., p. 347.

³² *Ivi*, p. 348.

³³ *Ibidem*.

³⁴ J. S., *An Astounding Discovery*, «The Mask», XII bis, 3, July-August-September 1927, p. 87 (è divertente che l'annata 1927 non sia la tredicesima ma, per il superstizioso Craig, la dodici bis).

Introducendoli Craig si pone il problema di come siano finiti nella collezione di Soane. Ritieni, senza addurre però alcuna prova documentaria, che questi li abbia avuti da uno dei fratelli Adam (John, Robert e James) dopo aver escluso la prima idea che gli era venuta in mente, che cioè li avesse portati dall'Italia Garrick³⁵. Il tutto resta sul piano delle ipotesi non dimostrate, ciò che Craig più detestava, ma forse vi si può leggere dietro un "sottotesto": è un architetto che si può essere interessato a questi disegni e non un attore, che pure avrebbe dovuto perché raffiguravano la sua casa³⁶. Come Editor, quindi, descrive materialmente l'oggetto e ne attribuisce la paternità, grazie a una targhetta scritta con inchiostro bruno, a Carlo Fontana, architetto attivo a Roma tra fine Seicento e metà Settecento³⁷. Passa, quindi, alla descrizione tecnica delle diverse piante e coinvolge un piccolo gruppo di studiosi perché ne discutano. Fra loro, oltre a se stesso ed Edward Carrick, ci sono Bruno Brunelli, W. J. Lawrence, Alfred Mortier e Allardyce Nicoll, ciascuno dei quali annota dalla sua prospettiva l'importanza dei disegni e la vicenda dei singoli teatri³⁸. Il dibattito meriterebbe un'attenzione maggiore, in questa sede ci si deve limitare, invece, a segnalare la struttura

³⁵ I tre fratelli Adam, figli a loro volta di un architetto, scozzesi di nascita, sono molto attivi nel movimento neoclassico dell'Inghilterra del Settecento, muoiono tutti e tre tra il 1792 e il 1794.

³⁶ E. G. C., *Some Old Theatre Plans with accompanying comments and historical notes from international sources. Where the Plans are preserved. An introductory word*, «The Mask», XII bis, 4, October-November-December 1927, p. 134.

³⁷ «The MS is in the form of an album measuring 50x41 ½ centimetres and is bound in re-brown leather stamped with gold», *ibidem*.

³⁸ Bruno Brunelli è l'autore de *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, 1921; W. J. Lawrence, studioso inglese, si era interessato soprattutto della scena elisabettiana a cui aveva dedicato, nel 1913, *The Elizabethan Playhouse and Other Studies*, Stratford-upon-Avon, Shakespeare Head Press che ebbe un notevole impatto; Alfred Mortier, storico e scrittore francese aveva tradotto per la prima volta nel 1925 Ruzante in francese; Allardyce Nicoll è stato uno dei più importanti storici del teatro inglese, a lui si devono la *History of British Drama 1660-1900*, pubblicata in più volumi dalla Cambridge University Press a partire dal 1923, e *The Development of the Theatre. A Study of Theatrical Art from the Beginnings to the Present Day*, la cui prima edizione è proprio del 1927 (George G. Harrap & Co.), che è stato ripubblicato moltissime volte con aggiornamenti e in Italia è approdato nel 1971 presso Bulzoni col titolo *Lo spazio scenico*, facendo scuola negli studi teatrali.

di un progetto editoriale caratterizzato da un approccio filologico e descrittivo verso documenti dal valore unico.

Non è la prima volta che Craig opera in questa direzione e con questa metodologia. Nel numero 4 del 1925 aveva pubblicato un disegno, più che altro uno schizzo, di Antonio da Sangallo il giovane. Si tratta della rappresentazione, sommaria nella finitura ma precisa nella struttura e annotata a margine, di una scena “all’italiana” caratterizzata, ai due lati, da prismi triangolari, in grado di ruotare su di un perno centrale. Il disegno proviene dalla collezione degli Uffizi ed è datato da Craig tra il 1515 e il 1530 (anche stavolta senza riscontri documentari) il che lo rende, spiega, particolarmente interessante in quanto in grande anticipo rispetto alla pubblicazione di Serlio, che è del 1545, o al Teatro Olimpico di Palladio. Di cosa si tratta? Cosa vi ha rappresentato Sangallo? «It looks to us like a bit of a puzzle, and for this reason interesting» scrive e specifica: «Was the triangular scene raised up above the *ospitii* or rooms? Was it behind them? If behind, where did it show?»³⁹. Craig, quindi, sottopone una serie di domande a un gruppo di interlocutori che coinvolge nel dibattito: se stesso, Brunelli, Mortier e Nicoll, come nell’altro simposio, e un suo alter ego, François M. Florian, gli scrittori John Masefield e Horace Wyndham, l’architetto William Lethaby, e altri personaggi, come Ferdinando Massai, su cui abbiamo meno informazioni, e persino Jack B. Yeats che se la cava con un ironico: «I have no knowledge of these things but would suggest a Chinese origin»⁴⁰. Anche questo argomento meriterebbe uno sviluppo monografico, ai fini del nostro discorso ne evidenzieremo solo alcuni aspetti. Craig decodifica lo schizzo e ne fa una trascrizione grafica da cui emerge la struttura di una scena all’italiana con al centro quella che Sangallo chiama nei suoi appunti *aula regia*, piuttosto impropriamente tradotta come «Royal House», che è presentata come la parte centrale della scena, mentre ai due lati vi sono

³⁹ J. S., *A Preliminary Note about the Design*, in *On a Design by Sangallo. An International Symposium*, «The Mask», XI, 4, October 1925, p. 151.

⁴⁰ *Ivi*, p. 160.

gli *ospitii* da cui, come annota Sangallo, «uscivano li recitanti»⁴¹, sopra i quali sono disegnati i prismi triangolari. La discussione che ne discende verte su alcune scelte lessicali, sia nella trascrizione che nella traduzione (entrambe dovute molto probabilmente a Dorothy Neville Lees), e su come dovessero intendersi e dove fossero disposti i prismi triangolari ruotanti. Senza entrare nel dettaglio delle singole posizioni, ch  non   questo il luogo per farlo, ci  che mi interessa rilevare   come il dibattito si centri tutto sui parametri attraverso cui leggere il disegno nella sua struttura e sui termini usati, specie quegli *ospitii* che opportunamente Nicoll rimanda agli *hospitalia* di cui scrive Vitruvio⁴², facendo riferimento sia all'edizione di Fra Giocondo del 1511⁴³ che a quella di Daniele Barbaro del 1516⁴⁴. Il lavoro critico consiste, in sostanza, nella ricostruzione filologica del documento.

⁴¹ *Ivi*, Plate 12, *A key to the San Gallo [sic] Design and Ms.*

⁴² «Ipsae autem scenae suas habent rationes explicitas ita, uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae, dextra ac sinistra hospitalia, secundum autem spatial ad ornatus comparata, quae loca Graeci periactus dicunt ab eo, quod machinae sunt in his locis versatiles trigonos habentes in singular tres species ornatationis, quae, cum aut fabularum mutations sunt future seu deorum adventus, cum tonitribus repentinis ea versentur mutantque speciem ornatationis in fronts», Vitruvio, *De architectura*, a cura di Pierre Gros, traduzione e commento di Antonio Corso e Elisa Romano, Torino, Einaudi, 1997, Libro Quinto, vol. I, p. 572 [«Le stesse scene poi abbiano regole definite in modo che la porta di mezzo abbia gli abbellimenti di una corte regia, quelle a destra e a sinistra siano proprie degli ospiti, inoltre dietro vi siano aree disposte per gli apparati scenici, luoghi che i Greci chiamano *periaktoi* (attorno a un punto focale) per il fatto che in questi luoghi vi sono macchine mobili triangolari aventi ciascuna tre campi ornamentali, le quali quando stanno per verificarsi o cambiamenti nei drammi ovvero apparizioni di d i, con tuoni improvvisi si girano verso tali parti e mutano il campo ornamentae sulle fronti», p. 573].

⁴³ M. Vitruvius, *per Iocundum solito castigator factus cum figuris et tabula ut iam legi et intellegi possit*, Venezia, 1511.

⁴⁴ *I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro, eletto Patriarca d'Aquileggia*, Venezia, Francesco Marcolini, 1560.

Traduzioni

Riguardo alla seconda famiglia di documenti, quella della traduzione, l'operazione più complessa è la pubblicazione nei numeri 2 del 1926, 4 del 1928 e 1 del 1929 di parte della *Pratica di fabbricar scene e macchine ne' teatri* di Nicola Sabbatini⁴⁵, in particolare quella dedicata alla realizzazione delle nuvole in scena e all'apparizione dei personaggi dal cielo. Si tratta della prima traduzione inglese di quel testo, destinata a rimanere tale per lungo tempo, con un valore documentario inestimabile⁴⁶. Ma già nel primo numero di «The Mask» era stata tradotta una selezione del *Secondo libro di Perspectiva* di Serlio. Nel 1927 viene pubblicata una parte dei *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla* di Giulio Troili, più comunemente noto come *Paradosso*, il cui libro era uscito nel 1672 e poi, in seconda edizione nel 1683⁴⁷. Per dimostrare la capacità degli attori di essere autori essi stessi, nel 1923 viene pubblicato un estratto del primo atto de *La schiava* edita da Pietro Bartoli a Pavia nel 1602⁴⁸. Insomma Craig si ripropone di farsi tramite, pur se in maniera non sistematica, di un sapere antico da mettere a disposizione degli studiosi di lingua inglese. Lo fa privilegiando (pur in presenza di documenti di natura diversa) materiali di origine italiana, con un interesse specifico per quelli rinascimentali o seicenteschi verso cui nutriva una particolare affezione, poiché gli erano più prossimi geograficamente, considerato il suo soggiorno in Italia, e anche perché su essi lavorava, e non è elemento da poco, Dorothy Neville Lees, il cui ruolo all'interno del progetto editoriale è fondamentale.

⁴⁵ Ravenna, Pietro de' Paoli e Gio. Battista Giovannelli, 1638.

⁴⁶ La *Pratica* di Sabbatini, infatti, verrà tradotta in inglese solo nel 1958, in un'antologia di scritti, curata da Barnard Hewitt, dal titolo *The Renaissance Stage: Documents*, Miami, Miami University Press.

⁴⁷ *Some Scenic Directions by Giulio Troili Spinlamberto usually known as Paradosso Translated from Italian*, «The Mask», XII bis, 2, April-May-June 1927, p. 59.

⁴⁸ *Real Acting or can the actor create? Some evidences that he can collected by G. B. Ambrose* (pseud. Gordon Craig), «The Mask», IX, 1923, pp. 12-14.

Raccontare nel raccontato

Interessante è anche la terza tipologia di documenti: non fonti primarie ma secondarie che consentono comunque di fornire preziosi elementi di testimonianza storica. Un esempio l'abbiamo incontrato proprio all'inizio del nostro discorso: Broadbent che ricostruisce la vita artistica di Bradbury; un secondo, singolare nella sua anomalia, è la traduzione di un particolarissimo libro del 1869, le memorie di Pierre Louette, il giardiniere di Talma⁴⁹; ma l'esempio più interessante di questa scrittura all'interno del già scritto è la ricostruzione, a firma dello stesso Craig, delle descrizioni che John Evelyn fa, nei suoi diari, dei teatri che gli è capitato di visitare nei suoi viaggi, accompagnando la ricostruzione con preziose incisioni di alcuni degli edifici⁵⁰. Ancora una volta, pur se per un tramite indiretto, l'attenzione del Craig cade sull'edificio teatrale che sembra essere il vero protagonista del lavoro documentario. La dimensione architettonica diventa il suo centro d'interesse e d'altronde, nel 1925 vi dedica un libro, *Books and Theatres*, in cui si sintetizzano i suoi più grandi interessi: i libri sul teatro e l'edificio⁵¹, con un'attenzione particolare a quelli italiani tra Cinque e Settecento. Cosa c'entrano quegli edifici con la sua concezione di spazio scenico? Nulla, ma non è quello il problema. Ciò che interviene è la passione per il teatro, purché sia teatrale e non letterario, per la meraviglia che quegli edifici suscitano, per la bellezza del teatro, in altri termini per la sua pratica scenica che trova nell'architettura la sua espressione più esplicita ed evidente: *After the Practise the Theory*.

⁴⁹ *The Memoirs of Pierre Louette. Talma's gardener*, «The Mask», XII, 1, January 1926, p. 7.

⁵⁰ Edward Gordon Craig, *John Evelyn and the Theatre in England, France and Italy*, «The Mask», X, 3, July 1924 e X, 4, October 1924. I diari di Evelyn, che visse tra il 1620 e il 1706, furono pubblicati solo nel 1818 col titolo *Memoirs illustrative of the Life and Writings of John Evelyn* a cura di William Bray, su «The Quartely Review».

⁵¹ Edward Gordon Craig, *Books and Theatres*, London-Toronto, J. M. Dent & Sons, 1925.

La cultura materiale

C'è, infine, una quarta famiglia di documenti, difficile da ricondurre a un modello. Proviamo a descriverne alcuni esempi. Nel numero 1 del 1925 «The Mask» pubblica la pianta di Roma disegnata dall'architetto Giovambattista Nolli nel 1748. Lo fa, come specifica Semar, per fornire la localizzazione esatta dei teatri romani, sia degli otto che la mappa esplicitamente individua come tali, che sono quelli pubblici, sia dei tanti piccoli teatri privati che non hanno nulla a che vedere con quelli che oggi, specifica, definiamo, in un'accezione riduttiva, amatoriali ma che erano tali perché costruiti da «an “amatore delle arti”, a lover of arts, who devoted a large portion of his wealth and time to care of his Teatro»⁵². Il progetto, estremamente impegnativo dal punto di vista tipografico ed editoriale, si ripropone, dunque, la missione di fornire agli studiosi di teatro uno strumento di lavoro “logistico”.

Nel numero 3 dello stesso anno è riproposto lo stesso esperimento con la pianta di Parigi realizzata da Michel Etienne Turgot nel 1734-39. Mancano, stavolta, richiami diretti all'utilità per gli studi teatrali, forse perché dati per impliciti dopo quanto scritto due numeri prima, ma c'è un evidente gusto verso questo tipo di oggetto che trascende la sua utilità come documento⁵³. Per esaltarne la precisione scrive che l'immaginazione «has lifted the artist-recorder over the spires of Notre Dame and imagination has enabled him at the same time to remain down with us»⁵⁴. L'*artista registratore* (espressione quasi autobiografica) ha saputo volare e al tempo stesso stare con i piedi saldamente per terra. Queste mappe sono mappe e basta, ma consentono di essere concreti nello studiare il teatro, per Craig, perché sapere dove stavano gli edifici è una sorta di valore preliminare, che lascia intravedere la consa-

⁵² J. S., Foreword, «The Mask», XI, 1, January 1925, p. 3.

⁵³ Nel n. 1 del 1929 è pubblicata una mappa cinquecentesca di Venezia di cui vengono evidenziati, con note dedicate, gli edifici teatrali (*Some notes on the Plan of Venice*, p. 31).

⁵⁴ J. S., *About the Plan*, «The Mask», XI, 3, July 1925, p. 97.

pevolezza, molto precoce a quella data, dell'importanza del rapporto tra città e teatro⁵⁵.

La seconda tipologia di questa anomala famiglia di documenti è ancora più particolare. I numeri 2, 3 e 4 del 1929 sono riempiti, in una maniera consistente, dalla pubblicazione dell'elenco di tutti i beni della Rachel messi in vendita pubblica nel 1858. C'è di tutto in quell'elenco, dagli oggetti, ai libri, ai costumi, alle bottiglie di vino. L'elenco è presentato per quello che è, con giusto due brevi pagine introduttive di commento di Craig (come X.Y.Z.) che contengono poche indicazioni, dallo stupore per il consistente numero di libri di storia in possesso dell'attrice alla considerazione che un libro che la riguardasse dovrebbe tener conto di quanto spendesse per i costumi. Un po' poco considerato lo spazio che questo elenco occupa sulla rivista. Si tratta del frutto di una mente curiosa e stravagante come era quella di Craig? Qualcosa che insomma, incide poco o nulla sull'identità della rivista? Nella Foreword del numero 3, però, Craig aggiunge, a proposito della utilità di avere notizia delle cose possedute dalle attrici, qualcosa di più incisivo:

We would be glad to possess a copy of the list, for, since we began to look curiously into these things, we have come to see therein unconscious portraits of the ladies to whom the effects belonged⁵⁶.

Gli oggetti, i libri consentono di vedere oltre l'immagine che attrici e attori hanno mostrato di sé. Parlano più di tante parole. È quanto scritto nella pubblicazione commentata (a firma di Paul Mc Pharlin⁵⁷) della lista della biblioteca di John Pritt Harley, attore vissuto tra il 1786 e il 1858, interprete dei testi teatrali di Dickens. Da

⁵⁵ Vale la pena di ricordare, solo per inciso, quanto conti, per la comprensione del teatro elisabettiano, conoscere la dislocazione dei teatri nella Londra cinquecentesca e le ragioni di tale dislocazione.

⁵⁶ J. S., Foreword, «The Mask», XV, 3, July-August-September 1929, p. 87

⁵⁷ Paul Mc Pharlin era uno studioso americano di marionette e storia delle marionette. L'argomento in questione sembra esulare dai suoi interessi (anche se allora era appena ventiquattrenne) ma non ci sono evidenze che inducano a non attribuirgli la paternità del saggio.

quanto Harley leggeva e possedeva si capisce molto di lui e della sua carriera⁵⁸.

Questi elenchi non sono, allora, solo delle curiosità, come non lo sono le mappe di città. Sono documenti di una natura particolare, riguardano quella che noi oggi chiamiamo la “cultura materiale” del teatro, termine che Craig non possedeva ma di cui aveva intuito il concetto. La pratica del teatro, quella che precede ogni possibile teoria, appartiene al fare e quel fare è caratterizzato dalle cose concrete che riguardano la vita delle persone e la vita dell’arte, offrendoci spunti a partire dai quali è possibile costruire una storia del teatro che esuli dalla drammaturgia letteraria o da vaghe ipotesi astratte. Poste le cose sotto questa luce acquista tutta un’altra evidenza la scelta di pubblicare le piante dei teatri o le pagine così tecniche di Sabbatini. In un modo o nell’altro tutte cose riconducibili alla “cultura materiale” del teatro. I documenti di cui Craig va in cerca sono quelli che riguardano questo aspetto del teatro, il suo *craft*, per utilizzare un’espressione chiave di *The Art of the Theatre*. Sono loro che pongono le basi di un discorso storico che resta tutto al di qua di «The Mask». Il campo d’azione della rivista, infatti, non è la storia, come si tende troppo spesso a dire, ma un territorio preliminare, che consente l’avvio di un autentico discorso storiografico ma non lo risolve già al suo interno.

⁵⁸ Paul Mc Pharlin, *The Library of a Comedien J. P. Harley*, «The Mask», XIV, 4, October-November-December 1928, p. 154.

A HISTORY OF PUPPETS BY YORICK PER «THE MASK» DI EDWARD GORDON CRAIG

Scheda
(di Cinzia Toscano)

La fascinazione di Edward Gordon Craig per i teatri di figura è nota e ampiamente studiata. Nel contesto della rivista «The Mask», edita dal 1908 al 1929, le riflessioni su questo genere di teatro tornano costantemente divenendo uno dei grandi temi affrontanti nei numeri della rivista con un ordine non sempre organico ma disarticolato e frammentario. Esso, alla stessa stregua della Commedia dell'Arte o del teatro asiatico, può essere estrapolato e analizzato singolarmente grazie anche alla ricchezza e alla diversità dei materiali forniti. Le osservazioni, gli articoli e le traduzioni dedicate al teatro delle marionette intercettano questioni essenziali riguardanti sia le opere, i personaggi e gli studiosi di tale genere, sia l'aspetto più pratico dato dalle tecniche di manipolazione e di costruzione delle marionette stesse. La parte più strettamente storica è invece ordinatamente raggruppata all'interno della rubrica *A History of Puppets by Yorick* dipanata in tre volumi e dieci numeri della rivista, occupando sempre la parte centrale.

«There is only one actor... nay one man... who has the soul of the Dramatic poet and who has ever served as true and loyal interpreter of the Poet. This is the marionette», così Craig inaugura la comparsa della rubrica *A History of puppets* pubblicata su «The Mask» dal 1912 al 1915.

La rubrica a firma di Yorick compare più precisamente nel volume V, numero 2 dell'ottobre del 1912, anche se già nell'aprile dello stesso anno è presente *Some notes upon ancient puppets by Yorick with an Introductory Word by the translator*, saggio che anticipa la rubrica vera e propria. Nello stesso numero viene pubblicato anche

A confession of faith by Anatole France; quest'ultimo è un breve intervento dedicato alle marionette tradotto dal francese all'inglese e tratto da *La Vie Littéraire* di Anatole France del 1823.

Yorick, viene specificato in nota a piè di pagina, è il nome d'arte di P. Ferrigni, scrittore, giornalista e avvocato vissuto in Toscana (Livorno 1836 – Firenze 1895), il cui nome completo era Pietro Cocoluto Ferrigni detto Yorick o Yorick figlio di Yorick, pseudonimo di amletica memoria, con cui firma le proprie opere a partire dal 1856. Ferrigni collaborava con diverse riviste fiorentine: «Arte», «La Lente» e «Spettatore»; egli figura anche tra i fondatori della rivista fiorentina «Fanfulla» comparsa nel 1870, fino a diventare uno degli autori de la «Nazione» per la quale sarà principalmente critico teatrale. Amatore e stimatore del teatro delle marionette vi dedicherà una delle sue opere più importanti, *La storia dei burattini*, testo che lo occuperà per diverso tempo, la cui prima edizione è pubblicata a Firenze nel 1882 da Bemporad; ad opera dello stesso editore, nel 1902 vedrà la luce, postuma, la seconda edizione. Gli articoli pubblicati su «The Mask» e raccolti sotto il titolo *A History of puppets* sono in effetti la traduzione inglese del testo del Ferrigni: Craig segue passo passo l'indice dell'opera facendo tradurre anche alcune parti dell'introduzione scritta dall'autore per la prima stampa e utilizzate da Craig nel testo che annuncia la rubrica¹. Indubbiamente la scelta dello scenografo e regista inglese di pubblicare l'intero testo all'interno della rivista è significativa nel voler ridare luce a un'opera che sicuramente lo aveva impressionato per la ricchezza delle fonti consultate e per gli svariati esempi che è in grado di fornire ai propri lettori.

La rubrica e il testo di Yorick si aprono con tre brevi pezzi dedicati ai diversi statuti che le marionette esercitano sul reale: *Ancient puppets in the temple*; *Ancient puppets in the house*; *Ancient puppets in the theatre* (V, 2, October 1912, pp. 111-132). Il susseguirsi di questi articoli, che tende a puntualizzare lo sviluppo degli utilizzi di figure e marionette, sembra fissare i punti focali della riflessione

¹ *Some notes upon ancient puppets by Yorick with an Introductory Word by the translator*, «The Mask», IV, 4, April 1912, pp. 301-308.

di Craig su tali oggetti. Infatti il suo intento nel pubblicare una storia delle marionette sembra essere quello di far riemergere il loro intrinseco collegamento con l'ambito rituale e religioso evidenziando la loro esistenza fin dai tempi più antichi e gli svariati utilizzi che l'uomo ne ha fatto. Volendo, la successione tempio, casa, teatro potrebbe essere considerata come una sorta di percorso necessario compiuto dalle marionette prima di poter approdare in teatro cariche di tutto il proprio portato simbolico e storico. Le fonti da cui l'autore principale trae i propri esempi fanno riferimento all'età classica, dall'*Iliade* all'*Odissea* a *Le Metamorfosi* di Ovidio, ricordando anche i riti di Osiride dell'antico Egitto. Il fine ultimo, sia di Ferrigni che di Craig, è quello di dimostrare che fin dai tempi più antichi esiste nella mente dell'uomo l'idea di una materia inerme, modellata da artigiani d'ingegno secondo forme differenti, con vari materiali e molteplici tecniche, ispirandosi sempre alla riproduzione dei movimenti e delle azioni della vita reale.

Si noterà nello schema delle due opere che segue, che i capitoli più corposi del Ferrigni, non solo da un punto di vista quantitativo ma anche per quanto riguarda le fonti e i riferimenti utilizzati, sono i capitoli dedicati al teatro dei burattini in Italia e in Francia già individuati dall'autore come paesi dotati di una tradizione copiosa e molto produttiva. In verità, per sua stessa ammissione, per il capitolo dedicato all'Italia ha

spigliato un po' dappertutto; visto che dappertutto, in tutti i teatri, presso tutte le nazioni si riconoscono e si avvertono le tracce de' burattini e de' burattinai d'Italia... pei tempi antichi s'intende, e per quelli di mezzo. De' più moderni si sa poco o nulla. I contemporanei hanno troppe cose da fare, troppo gravi faccende da sbrigare, per occuparsi d'un soggetto così meschino².

Anche per l'Italia, così come per gli altri capitoli, si affida dunque alle fonti scritte e poco riferisce dei suoi contemporanei che

² Pietro Cocoluto Ferrigni detto Yorick, *La storia dei burattini*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1982 (ristampa), p. 16.

invece avrebbe potuto conoscere e frequentare dal vivo. Molto del materiale che Ferrigni utilizza per il capitolo dedicato alla Francia deriva dal testo del 1852 *Histoire des marionnettes en Europe* di Charles Magnin, libro che costituisce per la sua opera un modello e una guida anche metodologica. Da questa fonte prende a piene mani pure per la storia dei burattini riferita all'Egitto, alla Grecia e a Roma antica³.

A History of puppets, come dicevamo, viene pubblicata a partire dall'ottobre 1912 e nel cappello introduttivo, possiamo leggere:

This number of the *The Mask* being dedicated principally to the Marionette, we have asked Mr. Gordon Craig, who has studied him so closely and knows him so well, to act as Master of the Ceremonies and make the Introduction; and so, together with M. Anatole France, "Yorick", Mr Arthur Symons and others of those who believe in "the majesty of marionettes" make better known to many who have long been estranged from them these wonderful little beings which, with centuries of life behind them and centuries before, have "in them something of the divine", and "live with the life of the immortal gods"⁴.

Di seguito l'introduzione di Craig *Gentlemen the marionette!* in cui l'autore non perde l'occasione di elencare le infinite virtù delle marionette: enfatizza la costante presenza di questi oggetti nel percorso della vita dell'uomo, che considera sia come ludici, legati all'infanzia, che come oggetti rituali e performativi. Ma più di ogni altra cosa, le marionette sono silenziose e obbedienti: «The Marionette through his two virtues of obedience and silence leaves to his sons a vast inheritance. He leaves to them the promise of a new art»⁵. L'introduzione di Craig e il progetto di traduzione dell'opera di Yorick riflettono una concordanza di pensiero tra i due autori

³ «L'opera dottissima del Magnin mi ha servito di esemplare e di guida, e mi ha fornito una congerie immensa di notizie, soprattutto circa le marionette francesi di altri tempi e dei nostri», Pietro Coccoluto Ferrigni detto Yorick, *La storia dei burattini*, cit., p. 15.

⁴ J. S. (pseud. Gordon Craig), «*The Mask*», V, 2, October 1912, p. 95.

⁵ *Ivi*, p. 97.

riguardo l'importanza della storia del teatro delle marionette che non può essere disgiunta dalla storia del teatro come d'altronde, «la storia del teatro è inseparabile da quella dell'umanità»⁶. L'esigenza di inserire una rubrica dedicata alla storia di questi manufatti deriva probabilmente dalla necessità di Craig di evidenziare da un lato il loro valore archetipico e dall'altro, l'incessante ricerca da parte dei manipolatori dedicata al movimento e alle tecniche più ricercate per trasmettere a un corpo inerme la vitalità di un corpo naturale.

A seguire *The Marionettes of M. Signoret, by Anatole France*⁷ anch'esso tratto dall'edizione inglese de *La Vie Littéraire* di Anatole France. Il pezzo è dedicato al teatro delle marionette di Henry Signoret che nel 1888 aveva fondato a Parigi il Petit Théâtre des Marionnettes utilizzando un'innovativa forma di manipolazione e portando in scena Cervantes, Aristofane, Shakespeare o drammaturgie di autori francesi coevi. Il pezzo successivo è infatti il commento dello spettacolo *The Tempest* visto dallo stesso France al Petit Théâtre des Marionnettes di Parigi. Nello stesso numero, al di fuori della rubrica, è contenuto anche *The "Society of Marionette"*, un breve avviso con cui si annuncia la nascita della Società delle marionette di cui Craig sarà il Presidente. Quella che potremmo chiamare associazione per le marionette avrà sede presso l'Arena Goldoni di Firenze, lo stesso Craig si incarica di inviare delle lettere alle personalità più illustri di questo genere di teatro con il fine di renderli partecipi della nascente società. Le prime missive sono state inviate ad autori italiani, soprattutto nel sud della penisola dove questa tradizione conserva ancora molta vitalità. L'intento è quello di rendere l'Arena

⁶ Pietro Coccoluto Ferrigni detto Yorick, *La storia dei burattini*, cit. p. 11. Questo passaggio dell'opera di Yorick viene citato dallo stesso Craig in *Some notes upon ancient puppets by Yorick with an Introductory Word by the translator*, cit., p. 303.

⁷ In «The Mask» alcune opere di Anatole France vengono citate già nel primo numero. Nell'articolo *A note on Masks* by John Balance (I, 1, March 1908, p. 9) l'autore riporta alcune parti tratte da *The Marionettes of M. Signoret, by Anatole France*, da *The Tempest* (V, 2, October 1912, pp. 98-103) e da *The Plays of Hrotswitha by Anatole France* (VI, 4, April 1914, pp. 309-312). Queste stesse opere vengono successivamente riportate per intero, tradotte in inglese da *La Vie Littéraire*.

Goldoni una casa per le marionette dove poter accogliere artisti che possano mettere in scena spettacoli e dai quali Craig possa imparare tecniche di costruzione e di manipolazione; la lettera pubblicata in questo numero è quella inviata a Don Gregorio Grasso, il quale oltre ad essere fratello del più famoso Giovanni Grasso, dirigeva a Catania il Teatro Sicilia interamente dedicato all'Opera dei pupi.

Materiale di grande rilievo della rivista è la sezione delle *Illustrations*. Numerose tra queste sono dedicate a marionette, burattini e figure provenienti da paesi e culture differenti. In particolare in questo numero una riporta il progetto per un teatro per le marionette⁸ da riprodurre facilmente usando il piano di un tavolo da cucina: i contorni sono lineari e squadrati, le note autografe segnano precisamente i punti in cui fermare saldamente le assi e le misure in pollici, lo schizzo è firmato da John Bull, pseudonimo di Craig. A questo progetto sono legate le due lettere pubblicate a seguire sotto il titolo *The game of Marionettes* e *Letter to a Friend, from Gordon Craig*. La prima lettera è datata 12 maggio 1910 ma non se ne specifica il destinatario, presumibilmente si tratta di un maestro manipolatore; il tema è appunto il progetto di far diventare l'Arena Goldoni un luogo che possa accogliere oltre che spettacoli di marionette anche una collezione di questi manufatti, come poi effettivamente Craig riuscirà a fare. Le altre illustrazioni di questo numero, sempre firmate da John Bull, mostrano: *A marionette on the stage*; *Dicksonn's method of moving marionettes*; *Prandi's method of moving marionettes*; *Guignol and Gnafron*.

Indubbiamente nei numeri che precedono e seguono la pubblicazione di *A History of Puppets* gli argomenti legati a marionette, burattini e figure si susseguono spesso evidenziando che la riflessione di Craig su questi temi è sempre stata presente e ricorre tornando spesso sugli stessi nodi per lui fondamentali. Il più famoso *The Actor and the Über-Marionette* compare già nel secondo numero della rivista (I, 2, April 1908) e nel numero dell'ottobre del 1909 è stampato anche il pezzo *Note upon Marionettes by Adolf Furst* in cui è possibile rintracciare la penna dello stesso Craig.

⁸ John Bull (pseud. Gordon Craig), «The Mask», V, 2, October 1912, p. 147.

L'articolo ripercorre le tappe fondamentali della storia delle marionette che poi saranno meglio specificate nella rubrica. Questo pezzo si conclude inserendo come ultima tappa della storia la più recente riflessione legata alle marionette rintracciata, naturalmente, nell'innovativa idea della Über-Marionette «whom Mr Gordon Craig has created bringing with him his supreme quality, that of perfect obedience to the hand and mind of the master whom he serves as material, with him will come that Renaissance of the Art of the Theatre of which the first hints are even now beginning to appear»⁹.

L'ultimo articolo di *A History of Puppets* dedicato al teatro in Francia viene pubblicato nel maggio 1915 (VII, 2) e coincide con l'interruzione momentanea della stampa della rivista; la diffusione di «The Mask» riprenderà solo nel marzo 1918 senza comprendere la rubrica dedicata alla storia dei burattini. Sembra interessante notare che nei numeri successivi della rivista, dal 1918 al 1929 i termini *puppet*, *marionette* e *figure* non occorrono più così frequentemente come in passato. Probabilmente questo dipende dalla pubblicazione, dal 1918, della rivista «The Marionnette», edita sempre a Firenze, che diventerà il luogo delle riflessioni sulle marionette e dove Craig metterà in gioco anche il testo di Heinrich von Kleist *Il teatro delle marionette* (1777) condividendo diversi punti di vista con l'autore tedesco. Anche all'interno di «The Marionnette» sarà presente una rubrica intitolata *A History of puppets* e anche in questo caso sarà composta da pezzi tradotti da altri autori, ad esempio *The Burattini of Bologna*¹⁰ di Corrado Ricci tratto dalla sua opera *I teatri di Bologna* (1888). Per quanto riguarda la storia delle marionette Craig sembra preferisca lasciare la parola ad altri autori che di storia si occupano, lui predilige la riflessione teorica sul ruolo contemporaneo delle marionette tentando anche di stabilire presso l'Arena Goldoni un laboratorio per lo studio di questo genere teatrale che gli

⁹ Adolf Furst (pseud. Gordon Craig), *Note upon Marionettes*, «The Mask», II, 4-6, October 1909, p. 76.

¹⁰ Corrado Ricci, *The Burattini of Bologna*, «The Marionnette», V, 1918, p. 131-163.

sembra essere l'unico a poter dare una spinta rinnovatrice al teatro *tout court*.

Si riporta, in chiusura, una tabella sinottica che elenca le uscite della rubrica su «The Mask» mettendole in relazione con i relativi capitoli dell'originale bibliografico da cui derivano. L'asterisco indica che il capitolo non è stato tradotto per la rivista.

<i>La Storia dei burattini di Yorick</i>	<i>A History of puppets by Yorick</i>
Cap. I – La storia antica <i>I burattini nel tempio</i> <i>I burattini in casa</i> <i>I burattini in teatro</i>	«The Mask», V, 2, October 1912 <i>Ancient Puppets in the temple</i> <i>Ancient Puppets in the house</i> <i>Ancient Puppets in the theatre</i>
Cap. II – I burattini nel Medio Evo	«The Mask», V, 2, October 1912 <i>Puppets in the Middle Ages</i>
Cap. III – I burattini in Italia I. <i>Un passo in dietro</i> II. <i>Le prime rappresentazioni</i> III. <i>L'esodo dei burattini</i> IV. <i>Dalla piazza al teatro</i> V. <i>I burattini contemporanei</i> VI. <i>Dietro le scene</i> VII. <i>Un po' di statistica</i> VIII. <i>Una famiglia di burattinai*</i> IX. <i>Repertorio dei burattini</i>	«The Mask», V, 3, January 1913 <i>Puppets in Italy</i> «The Mask», V, 4, April 1913 <i>Early performances in Italy</i> <i>The exodus of the puppets</i> <i>From the piazza to the theatre</i> «The Mask», VI, 1, July 1913 <i>Puppets in Italy</i> <i>Behind the scenes</i> <i>A few statistics</i> <i>The puppet repertory</i>
Cap. IV – La Spagna e i burattini	«The Mask», VI, 2, October 1913 <i>Puppets in Spain</i>
Cap. V – Le marionette in Inghilterra I. <i>Prime apparizioni</i> II. <i>Il regno di Pulcinella</i>	«The Mask», VI, 3, January 1914 <i>Puppets in England</i> (trad. di <i>Prime apparizioni</i>) <i>The Reign of Punchinello</i>

<p>Cap. VI – I burattini in Germania e presso i popoli nordici I. <i>Date e nomi</i> II. <i>Apoteosi</i></p>	<p>«The Mask», VI, 4, April 1914 <i>Puppets in Germany</i> <i>Aphoteosis</i></p>
<p>Cap. VII – La Francia e le marionette I. <i>Questioni preliminari</i> II. <i>Dall’altare alla scena</i> (questi due paragrafi sono sintetizzati in <i>Puppets in France</i>, July 1914) III. <i>Dalla scena alla Reggia</i> IV. <i>Difficoltà*</i> V. <i>Le due Fiere</i> VI. <i>Repertorio delle marionette francesi alle Fiere di S. Lorenzo e di S. Germano</i> (parzialmente tradotto in <i>Puppet in France</i>, May 1915) VII. <i>Apogeo e decadenza</i> VIII. <i>Scuola moderna – Le Ombre chinesi – Guignol*</i> IX. <i>Scuola moderna – I Pupazzi politici*</i></p>	<p>«The Mask», VII, 1, July 1914 <i>Puppets in France</i> <i>From the stage to court</i> <i>The two Fairs</i></p> <p>«The Mask», VII, 2, May 1915 <i>Puppets in France</i> (trad. di <i>Repertorio delle marionette francesi</i>) <i>Apogee and decadence</i></p>
<p>Epilogo*</p>	
<p>Appendice <i>Ginnasti, acrobati e pantomimi*</i></p>	

Monica Cristini

LA SCUOLA DELL'ARTE DEL TEATRO
TRA LE PAGINE DI «THE MASK»

La scuola dell'Arena Goldoni, fondata da Gordon Craig a Firenze nel 1913, si inserisce a pieno titolo tra i progetti pedagogici proposti dai maestri del teatro all'inizio del ventesimo secolo. L'idea di un esercizio quotidiano presso un laboratorio che affianchi il lavoro di messa in scena prende piede proprio in quegli anni della riforma teatrale che condurranno alla nascita della regia concretizzandosi nella fondazione di scuole, come quella che affianca il Vieux Colombier di Jacques Copeau, l'Atelier di Charles Dullin, la scuola di Étienne Decroux e non da ultime la scuola di Isadora Duncan e i laboratori del pioniere Stanislavskij, che apre il primo Studio presso il Teatro D'Arte di Mosca nel 1905. Nel primo Novecento la scuola è il luogo d'elezione in cui prende forma la sperimentazione per la riforma della scena, «fondata sempre per un rinnovamento sociale del teatro per dare concretezza al teatro del futuro e per aprire punti di fuga al futuro del teatro»¹. Come è noto², però, quella di Craig è stata una breve esperienza che non gli ha dato il tempo di sviluppare il suo disegno pedagogico, infatti le fonti disponibili dedicano poco spazio al lavoro concretamente svolto e sono invece nella maggior parte dei casi testimoni di progetti e intenti.

¹ Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Roma, E & A editori associati, 1995, p. 57.

² Approfondisce il progetto di scuola di Craig e ne ripercorre i diversi tentativi di fondazione Arnold Rood, *E. Gordon Craig, Director, School for the Art of the Theatre*, «Theatre Research International», vol. 8, n. 1, 1983, pp. 1-17. Dedicato ai progetti didattici di Craig è invece l'articolo di Jean-Manuel Warnet, *L'École de L'Arena Goldoni, ou la difficile invention d'un laboratoire*, «L'Annuaire théâtral», n. 37, printemps 2005, pp. 45-64.

Attraverso lo studio dei documenti inediti e di «The Mask», questo saggio propone un ulteriore approfondimento, ovvero di rivedere l'esperienza fiorentina alla luce dello stretto rapporto che ha legato il progetto della scuola alla rivista, nell'intento di Craig di diffondere la sua riforma. Il confronto tra i documenti inediti e gli articoli pubblicati ha evidenziato una doppia valenza di «The Mask»: quella di essere insieme strumento promotore della fondazione della scuola e veicolo di propaganda della riforma del teatro. Nel “dialogo” tra gli scritti si evidenzia infine la complementarità di rivista e scuola nell'attuazione dei piani tratteggiati da Craig per la nascita di un Nuovo Teatro.

La prima idea di fondare un *college* dedicato all'arte del teatro è abbozzata dal regista inglese all'inizio del Novecento, negli anni delle regie per la Purcell Operatic Society³. Si tratta dello stesso periodo in cui formula le teorie sul teatro che vedranno la pubblicazione nel saggio fondamentale *The Art of the Theatre* del 1905⁴, ed è proprio di pari passo con la loro elaborazione che concepisce la London School for the Theatrical Art, una scuola dedicata all'Artista del teatro, colui che dovrà conoscerne tutti i “mestieri”⁵. Il progetto di riforma teatrale viene così divulgato per mezzo di alcuni articoli che Craig pubblica sulle riviste inglesi e nel suo primo libro ma, come sottolinea Jean-Manuel Warnet, sarà attuato principalmente attraverso la scuola che formerà gli artisti che daranno vita al Nuovo Teatro. Lo studioso evidenzia infatti come negli intenti di Craig la riforma del teatro presente possa essere possibile solo con il

³ *Dido and Aeneas* (1900), *The Masque of Love* (1901), *Acis and Galatea* (1902). Gordon Craig forma la società con l'amico musicista Martin Shaw nel 1899, con l'intento di promuovere le opere di Purcell, Arne, Händel e Gluck. Cfr. Ferruccio Marotti, *Gordon Craig*, Bologna, Cappelli, 1961.

⁴ Edward Gordon Craig, *The Art of the Theatre*, Edimburgh-London, T. N. Foulis, 1905.

⁵ Cfr. Gianfranco Pedullà, *Un incontro mancato: Gordon Craig e la riforma del teatro italiano*, in *Gordon Craig in Italia. Atti del convegno internazionale di studi Campi Bisenzio, 27-29 gennaio 1989*, a cura di Gianni Isola e Gianfranco Pedullà, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 151-180. Per un approfondimento su *The Art of the Theatre* cfr. Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Corazzano, Titivillus, 2015.

supporto di una scuola sperimentale che sia tanto luogo d'insegnamento quanto di ricerca⁶.

Un'iniziale bozza del piano è presente in alcuni appunti inediti del 1901 intitolati *School of acting* e *Theatre Scheme School Scheme*⁷. Ciò che emerge da questi documenti è il disegno programmatico di una riforma del teatro propugnata attraverso un'istituzione che ne formi i nuovi artisti, insieme alla diffusione delle idee che ne stanno alla base grazie alla pubblicazione di una rivista dedicata al teatro, «The Mask», che nascerà qualche anno più tardi ma che fa già parte di questi primi progetti.

Sfogliando i numeri del periodico si ha infatti modo di vedere come questi due strumenti di riforma siano complementari uno all'altro e come, attraverso le pagine di «The Mask», il teorico della regia promuova proprio la fondazione della scuola come elemento indispensabile alla nascita del Nuovo Teatro. Per garantire una riforma capillare, Craig conta sull'iscrizione di giovani talentuosi provenienti da diverse parti d'Europa e dagli Stati Uniti i quali, una volta formati, potranno tornare al paese d'origine per fondare scuole analoghe a quella frequentata e contribuire così al rinnovamento della scena teatrale loro contemporanea. Il disegno è molto chiaro e viene sviluppato attraverso una serie di punti, il primo dei quali riassume in breve gli intenti del suo creatore:

1. The College of Theatrical Art has been founded in order to train a large company of actors – musicians – singers – scenographers – dancers – costumiers – illuminators and other theatrical craftsmen in the Art of the

⁶ Nel suo saggio Wernet si avvale dei documenti inediti e degli articoli pubblicati da Craig su diverse riviste e quotidiani al fine di promuovere la fondazione della scuola londinese, ripercorrendo nel dettaglio l'idea e lo sviluppo del suo progetto pedagogico. Questo ci permette di constatare quanto anche in quegli anni Craig si servisse della stampa per diffondere i suoi piani di riforma, prassi che ripeterà più tardi grazie alla pubblicazione di «The Mask». Cfr. Jean-Manuel Wernet, *L'École de L'Arena Goldoni*, cit.

⁷ Gli appunti, inediti, sono custoditi presso il Fondo Craig della Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle (d'ora in avanti BnF, ASP), con l'indice di catalogazione EGC-Ms-B-562, *M. School. GC* (1901-1913).

Theatre so that finally they may be in a position to create together creditable examples of their art⁸.

Insieme al prospetto pedagogico, negli appunti degli anni successivi si trova anche l'accento a una International Art Theatre Society, che promuova la scuola e organizzi le tournée della compagnia, il cui strumento fondamentale di "propaganda" sarà ancora una volta una rivista⁹. La scuola dovrà influenzare il teatro creando le basi per la nascita di una nuova Arte «superiore e vitale» e sarà «un organismo attraverso il quale uomini creativi ed artisti saranno capaci di rompere la barriera che, in maniera così infelice per la pace ed il benessere del Mondo, esiste tra loro e gli uomini non creativi»¹⁰. «Perciò», scrive Craig nel 1905, «la riforma dell'Arte del Teatro potrà essere realizzata soltanto da quegli uomini che hanno studiato e praticato ogni mestiere attinente al teatro»¹¹.

La promozione della scuola fiorentina tra le pagine di «The Mask»

Fallito il tentativo di fondare la scuola a Londra, a causa anche della scelta di trasferirsi in Germania¹², Craig non smette di

⁸ Edward Gordon Craig, *Theatre Scheme School Scheme*, appunti inediti, BnF, ASP, EGC-MS-B-562.

⁹ Cfr. Gianfranco Pedullà, *Un incontro mancato*, cit.

¹⁰ Edward Gordon Craig, *School for the art of the theatre (1911-1912)*, trad. it. di Gianfranco Pedullà, *Ivi*, cit., p. 158.

¹¹ Edward Gordon Craig, *L'Arte del Teatro. Primo dialogo fra un uomo del mestiere – il regista, e un frequentatore di teatro – lo spettatore* in Id., *Il mio teatro. L'Arte del teatro. Per un nuovo teatro – Scena* [1971], a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 83-103: 97. Sui "craftsmen" lo scenografo inglese si sofferma in uno dei primi articoli di «The Mask» dedicati all'attore, il noto *The artists of the theatre of the future*, «The Mask», I, 1, March 1908, pp. 3-5. Per un ulteriore approfondimento si veda il mio saggio «*The school is only one beat of the wings in a long flight*». *Edward Gordon Craig e la riforma dell'Arte del Teatro*, contributo al volume in omaggio a Marco De Marinis in corso di pubblicazione.

¹² Invitato dal Conte Kessler e per una collaborazione con Max Reinhardt. Cfr. Edward Gordon Craig, *Index to the story of my days. Some memoirs of Edward Gordon Craig 1872-1907*, London, Hulton Press, 1957.

soguarne la realizzazione e, con il sostegno di amici come William Rothenstein, che presiede il comitato costitutivo della scuola, e della moglie Elena Meo, impegnata nella raccolta dei fondi¹³, incomincia a progettare la realizzazione all'Arena Goldoni di Firenze, il teatro preso in affitto e presso il quale ha già sede la redazione di «The Mask». Trasferitosi nella città toscana nel 1906 dopo la collaborazione con Eleonora Duse, il regista inglese entra in possesso del complesso nel 1908, ma il finanziamento necessario a fondare la scuola giunge soltanto qualche anno più tardi grazie al cospicuo contributo di Lord Howard de Walden, facoltoso estimatore della sua opera e collezionista delle sue incisioni: la School for the Art of the Theatre apre il 27 febbraio 1913, giorno del compleanno di Ellen Terry¹⁴.

Una prima promozione della scuola su «The Mask» compare nel 1909 in un articolo dedicato all'Arena Goldoni a firma di Dorothy Nevile Lees. La collaboratrice di Craig ripercorre la storia del complesso architettonico a partire dal quindicesimo secolo, soffermandosi sulle vicende dei proprietari che si sono succeduti, per dedicare poi un breve paragrafo alla sua situazione contemporanea («in the present») e alle impressioni che trasmette lo spazio vuoto e silenzioso nel quale non sono ancora state ospitate rappresentazioni. Di particolare interesse, ai fini del nostro approfondimento, sono le ultime righe del paragrafo, nelle quali l'autrice rivolge un invito aperto ai futuri investitori affinché il progetto prenda vita: «The man is ready; the place is ready; the idea is ready. All that is now needed is the courageous capitalist who shall come forward with the golden key which shall unlock the door of that future where so much beauty waits»¹⁵.

¹³ Tra il settembre del 1912 e il giugno del 1913 Elena Meo organizza molti incontri per promuovere quella che era stata chiamata «The Society of the Theatre affiliate to Gordon School for the Art of the Theatre», con l'intento di incoraggiare i finanziamenti necessari al sostentamento della scuola. Cfr. Edward Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, a cura di Marina Maymone Siniscalchi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.

¹⁴ Cfr. Ferruccio Marotti, *Gordon Craig*, cit.; Edward Craig, *Gordon Craig*, cit.

¹⁵ Dorothy Nevile Lees, *The Arena Goldoni, its past, its present and its future*, «The Mask», II, 1-3, July 1909, pp. 28-38: 36.

Dalle pagine di questo articolo emerge la dedizione della Lees per l'opera e i progetti di Craig: è con parole appassionate, infatti, che nell'ultimo paragrafo, *The Arena Goldoni in the future*, illustra il prospetto della scuola come il risultato di una lunga pratica e di una ricerca approfondita, di cui lo scenografo ha studiato ogni dettaglio, ha previsto i rischi e ponderato le possibilità.

Infine l'autrice torna ancora una volta a rivolgersi ai possibili finanziatori, sollecitandoli elegantemente a donare un loro contributo.

Well, there are many rich men, and some of them are courageous and ready to support courageous enterprises, and there are even some who understand that Beauty is as worthy an investment, and, in a profound sense, as profitable a one, as railway shares or mines.

Of course, such men are rare: but the world has not grown so old yet that courage and generosity and large interests and noble enthusiasms are dead, or that all these qualities may not at times be found united in the person of a millionaire.

One of these days such a capitalist will pass by the Arena, and pause, and give the necessary magical touch with his golden wand, and, so at length work the last little miracle needed to bring realisation to hopes, fulfilment to purposes and actuality to dreams¹⁶.

Un altro articolo focalizzato sulle visioni di riforma di Craig, ma che altresì non manca di promuovere la sua scuola, è *The Art of the Theatre. The Second Dialogue*, pubblicato nel gennaio del 1910¹⁷. Lo scritto, in forma di dialogo, ci permette di incontrare per la seconda volta lo Stage Director e lo Spettatore protagonisti di *The Art of the Theatre*¹⁸. Nello scambio di impressioni il teatro di Constan (Stanislavskij¹⁹) portato ad esempio dallo Stage Director,

¹⁶ *Ivi*, p. 38.

¹⁷ Edward Gordon Craig, *The Art of the Theatre. The Second Dialogue*, «The Mask», II, 7-9, January 1910, pp. 105-126. Lo stesso articolo è in seguito pubblicato nella raccolta di scritti che costituisce il volume *On the Art of the Theatre*, London, William Hinemann, 1911.

¹⁸ Edward Gordon Craig, *The Art of the Theatre*, cit.

¹⁹ È chiaro qui il riferimento all'esperienza vissuta da Craig nel corso della messa in scena dell'*Hamlet* presso il Teatro d'Arte di Mosca.

emerge come modello di realizzazione di ciò che Craig intende per Arte del Teatro, specialmente per l'importanza del ruolo che in esso assume la sperimentazione.

Nel nuovo scritto, il regista inglese ripercorre le teorie già espresse nel saggio del 1905, ma ciò su cui vale la pena soffermarsi, al fine di evidenziarne l'approccio promozionale, è la seconda parte, nella quale lo Stage Director illustra come intende recuperare la perduta Arte del Teatro. Craig sceglie in questo caso un efficace paragone: attraverso un parallelo tra il suo "piano" di riforma teatrale e il progetto dell'esploratore norvegese Fridtjof Nansen (1861-1930) per la spedizione artica degli anni 1893-1896 (descritta nel libro *Farthest North*²⁰), spiega che per la preparazione della sua "spedizione", la cui progettazione è in corso da più di sei anni²¹, serviranno tre o quattro anni. Tempistiche analoghe a quelle richieste per la pianificazione di una spedizione al Polo, dunque. La parola è data poi allo Stage Director:

Dovremo scegliere un centro da cui verranno mandate in varie direzioni dei distaccamenti di ricerca, dacché il nostro obiettivo è di esplorare, entro limiti ragionevoli, ogni angolo di quel mondo teatrale che ci è sconosciuto.

[...] Come i reparti di esplorazione vengono mandati in direzioni determinate con l'incarico di fare sondaggi e rilievi, per ritornare poi al punto scelto come base, così i nostri navigatori spingeranno le loro ricerche entro determinate regioni, dalle quali – dopo averle esaurientemente esplorate e aver raccolto informazioni sufficienti – ritorneranno al punto in cui si erano separati da noi, per comunicarci i risultati delle osservazioni fatte²².

²⁰ Fridtjof Nansen, *Fram over Polhavet. Den norske polarfærd 1893-1896*, Kristiania, Aschehoug, 1897. Il volume, che descrive la spedizione al Polo Nord intrapresa dall'esploratore tra 1893 e 1896, è tradotto in lingua inglese e pubblicato lo stesso anno con il titolo *Farthest North*, New York, Harper & Brothers Publishers.

²¹ Sicuramente Craig sta facendo riferimento ai suoi precedenti progetti di fondare una scuola a Londra.

²² Edward Gordon Craig, *L'Arte del Teatro. Secondo dialogo fra un frequentatore di teatro e un regista*, in Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, cit., pp. 104-143: 132.

Come si è già accennato, l'idea di Craig di una scuola sperimentale è in linea con quella di altri maestri del teatro di questo primo Novecento e con i quali il regista inglese entrerà in contatto, primi fra tutti Jacques Copeau e Charles Dullin. È noto infatti come le scuole dei padri fondatori del teatro moderno non seguano insegnamenti precostituiti e siano invece veri e propri laboratori sperimentali in cui gli allievi si accostano alle diverse arti; ma mentre per questi ultimi l'esercizio di un mestiere è nella maggior parte dei casi mezzo di comprensione e affinamento di una tecnica recitativa, quando il regista inglese parla dello studio e della sperimentazione dei "mestieri" del teatro, intende invece l'acquisizione di quelle pratiche e saperi specifici degli artisti e artigiani della scena. A differenza delle altre scuole, quella di Craig non è infatti riservata alla sola recitazione ma ha la peculiarità di essere dedicata all'Artista del teatro, colui che deve padroneggiarne tutte le arti.

Nel sottolineare la validità della sua idea, enumerando i vantaggi che ne ricaverebbe lo Stato inglese se supportasse il progetto di un *college* in cui promuovere la sperimentazione, Craig non manca di evidenziare ancora una volta le idee di riforma diffuse precedentemente attraverso *The Art of the Theatre*, dove il regista è visto come il direttore dell'orchestra formata dagli artisti del teatro.

Quando il regista avrà il tempo di imparare e quando poi gli sarà data l'autorità e la possibilità di istruire il suo personale, i teatri faranno un piccolo passo avanti nella direzione giusta. Una scuola è l'unico luogo in cui sia possibile ricevere e dare un addestramento del genere. Insomma, quello che noi potremmo offrire allo Stato in cambio del suo appoggio, sarebbe il nucleo di un Teatro Ideale, fondato su basi pratiche, con una scuola in cui si formerà il personale futuro, dal regista fino agli elettricisti, uniti tutti nell'aspirazione di raggiungere un livello ideale che non si dovrebbe abbassare assolutamente per nessuna ragione²³.

L'anno successivo alla pubblicazione di questo articolo, il 16 luglio 1911, al Café Royal di Londra si tiene una cena in onore di Craig.

²³ *Ivi*, pp. 140-141.

L'incontro è presieduto da William Rothenstein e William Butler Yeats. Nei discorsi tenuti dagli ospiti emerge l'apprezzamento per la sua opera e la sua arte insieme all'appello per istituire una scuola con cui egli possa proseguire le sue sperimentazioni; a tale scopo viene creato un English Advisory Committee, diretto da Rothenstein e costituito da numerosi artisti, musicisti, storici del teatro e tecnici²⁴. Dell'evento dà notizia John Semar/Craig sul numero di ottobre di «The Mask» con un articolo intitolato *The return of Gordon Craig to England*²⁵. Tra i discorsi di alcuni ospiti riportati nell'articolo, l'autore non manca di evidenziare i meriti di Craig e i suoi sforzi di rinnovare il teatro:

They have given him a dinner,... the Englishman's immemorial way of showing honour; but now let them give him something more lasting; let them give him the one thing he asks of them, a School,... an experimental school for the study of the Art of the Theatre. [...]

And it ought to be so easy of accomplishment,... the foundation of such a School! No country can be more hotly responsive than England when it chooses. No country can raise money more swiftly when it will. Nowhere are there rich men more ready to back their beliefs with their bank-books.

[...]

They will believe him when he tells them that years of experience and experiment have shown him the absolute necessity of a School of experiment and they will lose no time in raising the funds necessary for the establishment of such a School²⁶.

Oltre agli articoli pubblicati da Craig sotto la copertura di diversi pseudonimi, sulle pagine di «The Mask» compaiono anche scritti di artisti e intellettuali a sostegno della sua causa. Nel gennaio 1913, per esempio, l'articolo di Laurence Binyon²⁷ intitolato *The Gordon*

²⁴ Il comitato si scioglie il 14 giugno 1912 per le poche adesioni raccolte. È a questo punto che entra in gioco Elena Meo, la quale si dedica al fundraising per la scuola e costituisce la già citata "Society of the Theatre".

²⁵ John Semar (pseud. Gordon Craig), *The return of Gordon Craig to England*, «The Mask», IV, 2, October 1911, pp. 81-86.

²⁶ *Ivi*, pp. 84-85.

²⁷ Robert Laurence Binyon (1869-1943), poeta e drammaturgo inglese, fa parte della cerchia di artisti che frequenta Craig a cui appartiene anche Rothenstein.

Craig School for the Art of the Theatre: A Recognition of the Need for it, pubblicato poco prima dell'apertura dell'istituto fiorentino, elogia l'idea di aprire una scuola «where no fixed routine of rigid pattern are to be taught, but all are to learn and cooperate in learning»²⁸. Un testo, anche questo, che si conclude con un'esortazione ad aiutare Craig nel suo intento:

None of us, I suppose, will ever see his own Ideal theatre absolutely realised. But the inspiring, hopeful thing about this projected School is that it would make so much possible, it would open out so many vistas. Above all it would set the life-blood of the art healthily circulating, as in a single organism. Its principle would be, not mechanism, but growth.

Will not England, then will not Englishmen, make this School a reality²⁹?

Dall'idea alla sperimentazione verso l'Arte del teatro

Come abbiamo avuto modo di vedere, Craig promuove il progetto di riforma teatrale pubblicando le sue teorie su «The Mask» e diffondendole così a livello internazionale. Ciò però non è sufficiente ad attuare il rinnovamento che auspica per la scena: per questo è necessario che quelle stesse teorie siano sperimentate e messe in pratica nella scuola, lo strumento di riforma che sarà perciò complementare alla diffusione della rivista³⁰. Uno degli scopi della scuola è agire su tutta la comunità teatrale al fine di rinnovarne la pratica sulla base di nuove leggi definite dalla sperimentazione: lo spiega

²⁸ Laurence Binyon, *The Gordon Craig School for the Art of the Theatre: A Recognition of the Need for it*, «The Mask», V, 3, January 1913, pp. 217-220: 219.

²⁹ *Ivi*, pp. 219-220.

³⁰ Christopher Innes, *Edward Gordon Craig*, Cambridge-London-New York, Cambridge University Press, 1983. Nel capitolo dedicato alla scuola, Innes parla anche di «The Mask» come di una rivista concepita fin dall'inizio per essere strumento di «rivoluzione» e non solo di informazione, nella convinzione che una pubblicazione avesse il potenziale di creare una riforma più ampia di quella che avrebbero potuto stimolare delle produzioni teatrali.

Warnet nel suo articolo³¹ e lo sottolinea anche Innes, il quale illustra l'intento di Craig di scoprire i fondamenti della comunicazione per tornare alle radici del teatro attraverso la sperimentazione³². La stessa idea di accogliere studenti provenienti da diverse nazioni, nelle quali gli artisti formati in seguito daranno vita a scuole e teatri sul modello del *college* fiorentino, è parte del piano più ampio di costituzione di un movimento di riforma del teatro che possa diffondersi in tutto il mondo. Che la scuola sia complementare alla rivista è di fatto sottolineato anche in *A Living Theatre*³³, il piccolo libro pubblicato in occasione dell'apertura dell'Arena Goldoni.

But we have said that *The Mask* is not an independent unit but part of a whole; and so, while we in *The Mask* say these things, study them and send news of them to those who, scattered all over the world, are yet at one in spirit with this movement, the School is practising, experimenting, giving form and substance to all which *The Mask* for six years has been saying, actualizing that for which *The Mask* has prepared the way. Thus Practice and Theory, Theory and Practice act and react, and each confirms and strengthens the other.

The Mask and the School then, both standing for one Idea, each in its individual way but neither independently of the other, work for the realisation of that Idea. It is in this unity that lies their strength, for today, as in previous years [...] ³⁴.

Idea illustrata anche nelle pagine precedenti dello stesso capitolo, intitolato *About «The Mask»*:

The IDEA in obedience to which *The Mask* was founded was that of a New Theatre which should replace the existing one; an IDEA which, conceived rapidly, needs time to develop naturally: its purpose was to support and advance and link together that group of younger men in the European Theatre who are devoting their lives to the realisation of that

³¹ Jean-Manuel Warnet, *L'École de L'Arena Goldoni*, cit.

³² Christopher Innes, *Edward Gordon Craig*, cit.

³³ *A Living Theatre. The Gordon Craig School. The Arena Goldoni. The Mask*, Florence, 1913.

³⁴ *Ivi*, p.18.

Idea. Thus *The Mask* is not an isolated fact; it is part of an organic Whole, another part of that whole being the School for the Art of the Theatre, also started in Florence, also brought into being for the realisation of the same IDEA,... the creation of a new Theatre³⁵.

Considerando che Craig sottolinea più volte l'aspetto sperimentale che deve avere la sua scuola-laboratorio e che non manca mai di specificare come ogni allievo debba essere in grado di padroneggiare ogni "craft" del teatro, l'accesso all'Arena Goldoni non è limitato ai soli attori, ma allargato anche a giovani che siano specializzati in altre arti o mestieri, in modo che ognuno possa essere studente e allo stesso tempo insegnante dei compagni. La scuola, come «The Mask», non si limiterà dunque ad avviare allo studio di una sola sezione dell'Arte del Teatro, ma le comprenderà tutte. Inoltre, in entrambe una posizione importante è riservata alla storia: del teatro, dell'architettura e delle arti; se infatti il periodico è caratterizzato dalla forte presenza di pubblicazioni riguardanti lo studio del passato, nel *college* che Craig ha in mente questo diventa disciplina fondamentale, tanto da voler dotare l'Arena di una biblioteca e di un museo³⁶. Scuola e rivista si dedicano allora tanto allo studio del teatro passato come importante fonte di tradizione, quanto a quello del teatro presente, ma con uno sguardo rivolto al futuro, verso la nascita di un nuovo teatro³⁷.

Il progetto della scuola, e la sua promozione tra le pagine di «The Mask» sono ricorrenti soprattutto a partire dall'anno di fondazione della rivista fino al 1914 (anno di chiusura dell'Arena Goldoni a causa della guerra); in seguito non se ne parlerà molto, nonostante

³⁵ *Ivi*, p.13.

³⁶ In un quaderno di appunti scritti dopo la chiusura dell'Arena Goldoni, Craig prende nota di prevedere, tra le spese per l'apertura della nuova scuola, il salario per due buoni traduttori, uno che traduca da francese e italiano, l'altro da tedesco e scandinavo, e per uno studente di madrelingua indiana, che lavorino tutti alla traduzione di libri sul teatro e sulla drammaturgia: «this I forgot to do when I had my school in 1913. But in future must remember», scrive Craig. Cfr. *GC Mss6* (1913-1916, con note aggiuntive fino al 1942), BnF, ASP, EGC-MS-B-1382, f. 32.

³⁷ Cfr. Denis Bablet, *The Theatre of Edward Gordon Craig*, London, Eyre Methuen Ltd, 1981 (ed. or. Paris, L'Arche Editeur, 1962).

il vano tentativo di riaprire l'istituto a Roma con il sostegno di amici illustri³⁸.

Di notevole importanza, per comprendere il piano di programmazione della scuola fiorentina, è l'articolo di cui si è già avuto modo di parlare rispetto alla sua promozione, *The Art of the Theatre. The Second Dialogue*³⁹. Alcune delle indicazioni che qui Craig offre rispetto all'organizzazione del *college*, alla programmazione dell'insegnamento e, a livello architettonico, alla suddivisione degli spazi, ricalcano le informazioni che saranno riportate nel piccolo libro *A Living Theatre*. Molti dettagli si trovano però anche tra le righe degli appunti manoscritti che risalgono al periodo di progettazione della prima scuola londinese⁴⁰. In questo contesto emerge allora l'importanza di far dialogare tra loro i documenti, al fine di meglio chiarire l'intento di riforma per mezzo della fondazione della scuola e quello di divulgarne i principi attraverso le pagine di «The Mask».

Si prenda in primo luogo il punto in cui, nel secondo dialogo, lo Stage Director cerca di illustrare allo Spettatore cosa si potrà attuare nel momento in cui la scuola potrà contare su un contributo di almeno cinquemila sterline l'anno, garantito per cinque anni.

Costruiremo e allestiremo *una scuola*, corredandola di tutto il necessario.

³⁸ Nel 1917 si forma a Roma un nuovo comitato promotore a sostegno della riapertura della scuola. In una lettera a Danilo Lebrecht (alias Lorenzo Montano), del 7 luglio 1920, Craig parla di quest'ultimo progetto e allega una lettera firmata da un gruppo di illustri amici e artisti con il proposito di sollecitare la raccolta di fondi necessaria alla fondazione del nuovo istituto. È probabile che questa lettera risalga al 1917 poichè vi si sottolinea che Craig «will re-establish his “workshop” or “school” destroyed during the war and will recommence his journal “The Mask” and will proceed along the lines laid down in his books on the Art of the Theatre». La lettera originale, insieme alle altre inviate da Craig all'amico, è custodita presso il Fondo Lorenzo Montano della Biblioteca Civica di Verona. Le risposte di Danilo Lebrecht si trovano invece presso il Fondo Craig, BnF, ASP.

³⁹ Edward Gordon Craig, *The Art of the Theatre. The Second Dialogue*, cit.

⁴⁰ Sulla progettazione della scuola di Londra si vedano, oltre al già più volte citato articolo di Warnet, gli studi di Gianfranco Pedullà, *Un incontro mancato*, cit.; Arnold Rood, *E. Gordon Craig*, cit. e, di chi scrive, «*The school is only one beat of the wings in a long flight*», cit.

Essa dovrà contenere due teatri: uno all'aperto e l'altro al chiuso. Queste due scene, chiusa e aperta, sono necessarie per i nostri esperimenti; ogni teoria dovrà venire sperimentata sull'una o sull'altra, talvolta su ambedue, e si provvederà a una documentazione dei risultati.

[...] intraprenderemo lo studio della Scena com'è al giorno d'oggi, nell'intento di scoprire i punti deboli che l'hanno portata alla sua disgraziata condizione attuale. In una parola, faremo degli esperimenti anatomici sul corpo del teatro moderno nel nostro teatro coperto (vi rammento che ne abbiamo due), esattamente come i chirurghi e i loro allievi fanno esperimenti anatomici sui corpi di persone e animali morti⁴¹.

Complementari a questo articolo sono alcuni appunti di Craig, intitolati *Internationality. April 1905*⁴², nei quali descrive l'intento di creare un International Art Theatre con annessa associazione promotrice. Siamo nel 1905, anno d'uscita di *The Art of the Theatre*, ma dagli appunti emerge chiara la struttura del prospetto di riforma, dalla fondazione di un teatro con scuola all'istituzione di un'associazione, una International Art Theatre Society, che promuova la diffusione dei principi riformatori della scena e faciliti la comunicazione tra i teatri d'arte di differenti paesi. Questi appunti sono di notevole interesse anche perché in essi il regista inglese descrive i propositi del suo "schema". Tra i più rilevanti:

1. (slow) 1st of all to secure again the old and independant place amongst the arts, which the theatre once held.

4. (quicker) to advance the Art and the Institution together.

5. (immediate) to provide models of the most useful and beautiful theatres in different parts of the world as standards of utility and beauty.

7. to make possible a return to the ancient and honorable methods which obtained in the best period – that is to say the slow development of whatever work was to be performed.

8. to draw the 1st serious attention to the theatre as an educational force in the modern world.

11. to prove the theatre can be a place of healing – a link of communion between races nations and individuals.

⁴¹ Ferruccio Marotti, *L'Arte del Teatro*, cit., pp. 131-132.

⁴² *International art theatre* (1905), BnF, ASP, EGC-Ms-B-562.

12. to prevent the further deterioration of theatre as art and as institution⁴³.

Nella sua visione, l'International Art Theatre deve essere il primo al mondo, sia dal punto di vista artistico, sia commerciale, e per raggiungere tali obiettivi illustra ampiamente come vuol procedere⁴⁴, a partire dalla ricerca di nuove fonti d'ispirazione per abbandonare i metodi, troppo antiquati, del teatro moderno. In primo luogo intende formare una International Art Theatre Society e programmare un tour con nuovi allestimenti al fine di stimolare interesse per la sua idea: «By demonstrating that such work is spoiled by having to place it in houses unfit for its reception – and by asking for 12 new theatres – one in each centre; by delivering lectures and making general propaganda and reclame for the Idea in each town which we visit»⁴⁵. Insieme al teatro prevede anche la fondazione di una scuola per garantire la formazione dei «performes and artificers» che costituiranno la compagnia. In questo scritto del 1906 il teorico inglese specifica infine che sarà pubblicata una rivista, chiamata «The Mask», che rappresenterà l'organo dell'International Art Theatre. Un progetto che nel disegno di Craig sarà diffuso attraverso la costruzione di dodici teatri in dodici paesi d'Europa e d'America.

Il disegno programmatico è accompagnato da alcune appendici manoscritte attraverso le quali Craig illustra nel dettaglio ogni punto da lui proposto: l'appendice A è dedicata all'International Art Theatre Society; nell'appendice B descrive la costruzione simultanea di dodici teatri in dodici diversi paesi o città; l'appendice C riguarda la School of the International Art Theatre; la D la compagnia di performers e artigiani (artificers); infine l'appendice E è dedicata al Supply Store.

Il primo compito dell'International Art Theatre Society sarà quello di diffondere l'interesse per l'idea craighiana tra architetti,

⁴³ *Ivi.*

⁴⁴ Gli appunti a cui si fa ora riferimento, sempre archiviati come EGC-MS-B-562, sono datati 1906.

⁴⁵ *Ivi.*

drammaturghi e attori⁴⁶ in modo da attirare professionisti del settore che potranno collaborare all'impresa. Questo "piano" è parzialmente ripreso in un prospetto redatto per la sola circolazione privata interna al comitato promotore⁴⁷, presieduto da William Rothenstein, e intitolato *School for the art of the theatre*:

A body of picked men will take charge of the School when it is erected, and conduct researches into every aspect of the three elements – Sound, Light, and Movement – of which the Art of the Theatre is composed. [...] They will publicly and privately produce Plays, and they will be constantly in touch with Theatres all over the World, which, by a system of co-operation, will have the benefit of all that is discovered and created in the School in return for their support. There will be men continually being trained in fitness to serve the Art of the Theatre, and sent out to every country in the Western World to spread the ideas of the School and to supervise Productions, and to reconstruct and regenerate Theatres⁴⁸.

Nel numero 3 del gennaio 1913 di «The Mask»⁴⁹, John Semar pubblica un articolo intitolato *Prelude*, nel quale riprende l'idea di riforma di Craig e anticipa alcuni argomenti che saranno in segui-

⁴⁶ Una lista provvisoria degli architetti include Messel a Berlino, Satler a Monaco, Verity, Voysey e Wilson a Londra, Schumacher a Dresda, Olbrich a Darmstadt, Kilomoser a Vienna e Berlage ad Amsterdam.

⁴⁷ Il Comitato internazionale è formato da personalità provenienti da Inghilterra, Francia, Germania, Russia, Ungheria, Italia e Giappone, tra le quali Ellen Terry, Sarah Bernhardt, Yvette Guilbert, il Conte Kessler, George Baltruschaitis, Alexander Hevesi, Carlo Placci, Tommaso Salvini, Matsumoto Koshiro e Y. Tsubouchi. Nel piccolo prospetto è inoltre indicato un English Advisory Committee, presieduto da William Rothenstein. La residenza indicata per l'ufficio esecutivo è 215 di King's Road, Chelsea, London.

⁴⁸ *School for the Art of the Theatre. For private circulation only*. Il piccolo prospetto, che Arnold Rood data 1911, è custodito nel Fondo Dorothy Nevile Lees presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze, DNL II.5.2. Questo, e gli altri prospetti preliminari, sono ampiamente presentati in Jean-Manuel Warnet, *L'École de L'Arena Goldoni*, cit., dove sono pubblicati anche due importanti schemi disegnati da Craig e che illustrano il progetto di riforma che include scuola e rivista, e la pianta della sua scuola ideale.

⁴⁹ John Semar (pseud. Gordon Craig), *Prelude. January 1913*, «The Mask», V, 3, January 1913, pp. 193-198.

to pubblicati in *A Living Theatre* e sui diversi opuscoli stampati in occasione dell'inaugurazione della scuola all'Arena Goldoni. «Very much has of late been said and written about the School for the Art of the Theatre which Mr Gordon Craig has long declared to be essential for the Regeneration of the Theatre and its Art»⁵⁰: è l'incipit dell'articolo di Semar, che riporta la prefazione del prospetto precedentemente divulgato e annuncia due scritti dedicati al progetto, uno di George Baltruschaitis e il secondo di Laurence Binyon, pubblicati sullo stesso numero della rivista. Anche Semar parla qui di una Society of the Theatre⁵¹ costituita al fine di promuovere la riforma che sarà attuata per mezzo della fondazione della scuola.

Ancora una volta il disegno di riforma ripercorre le teorie diffuse con *The Art of the Theatre* e *The Artist of the Theatre of the Future*.

It was with the serious intention of arriving at a complete realization of Mr. Craig's reforms that this plan of "The School for the Art of the Theatre" was arrived at. But to achieve this, experiment is necessary... experiment, the thorough nature of which is impossible in the actual conduct of a Theatre and only possible in such a foundation as is now proposed.

[...]

It is hoped that the School, while being a practical and working Institution, will exercise a living influence on the Art of the present, and create in course of time a solid basis upon which the workers of the future will be able to build a vital and supreme Art⁵².

L'autore pubblica poi per intero l'introduzione del prospetto divulgato in occasione dell'apertura della scuola fiorentina e che ne illustra brevemente principi e motivazioni.

The object of this scheme, and the intention of its originator, Mr. Gordon Craig, can be stated in a sentence – it is The Regeneration of the Art

⁵⁰ *Ivi*, p. 193.

⁵¹ Che ha sede al numero 7 di John Street, Adelphy, London.

⁵² John Semar, *Prelude. January 1913*, cit., p. 195.

of the Theatre. It will not be an institution for “teaching” any art, nor for learning the crafts of acting, of decorating, or of lighting. It will consist simply of a body of earnest and thorough workers who, inspired by Mr. Craig, and building with him upon the foundations of his past great work, will strive by means of experiment and research to rediscover and recreate those magic and elemental principles of beauty, simplicity, and grace in a department of the art-world from which at present they are conspicuously absent. The school will aim at doing, and revealing the means of doing, what is left undone by the modern Theatre⁵³.

Gli esempi fin qui citati sono testimoni del gran numero di prospetti stampati da Craig al fine di promuovere la fondazione della scuola, ma è attraverso le pagine di «The Mask» che può garantirsi la diffusione internazionale del suo piano. Dal 1909 al 1914 compaiono infatti diversi scritti, a firma del regista inglese e di altri corrispondenti, che parlano della scuola proprio come mezzo indispensabile al compimento di tale riforma. Nel numero 4 dell'aprile del 1913 è di nuovo Craig nelle vesti di John Semar a dare finalmente l'annuncio dell'apertura della scuola fiorentina: «now we are happy in being able to publish the news of the foundation of this School»⁵⁴, e riporta parte del discorso da lui tenuto in occasione dell'inaugurazione, concludendo che con una scuola di questo tipo tutto diventa possibile.

Three years ago Gordon Craig wrote of his project in this journal: “My proposal is to discover or rediscover the lost Art of the Theatre by a practical expedition... into the realms where it lies hidden”. Now at the outset of this “practical expedition” we are confident that all who love the Theatre, who look hopefully for the dawn of the New Age

⁵³ *THE SCHOOL FOR THE ART OF THE THEATRE*, prospetto a stampa, 1913. Il documento, insieme ad altri piccoli fascicoli (interessante è anche il libricino intitolato *RULES. School for the Art of the Theatre*, Florence, 1913), e a fotografie dell'Arena Goldoni, è custodito presso il Fondo Gordon Craig al Gabinetto Vieusseux di Firenze, EGC V.1.7. Nell'articolo di Semar il testo è riportato a p. 194.

⁵⁴ John Semar (pseud. Gordon Craig), *The Gordon Craig School. Established February 27th 1913. A red letter day in the history of the theatre*, «The Mask», V, 4, April 1913, pp. 257-258: 257.

in which, by means of creative art, shall be restored to us a sense of the splendour of life, will wish to him, to the new adherents who gather to join him, and to the old followers who have long proved their obedience and loyalty to this cause and to Craig as leader of this cause, “bon voyage”⁵⁵.

A celebrare l'impresa nelle pagine della rivista è anche John Cournos⁵⁶ nel suo articolo *Gordon Craig and the Theatre of the future*⁵⁷, in cui definisce Craig un “rivoluzionario” e spiega che finalmente ci si potranno attendere alcune realizzazioni pratiche delle teorie che l'inglese ha tanto persistentemente proposto per il Teatro del Futuro. Riassumendo quanto appreso dal suo ideatore qualche mese addietro, Cournos illustra brevemente il piano didattico della scuola fiorentina nella quale lo studio sarà rivolto a passato, presente e futuro per mezzo di lezioni teoriche su suono, movimento, voce, luce, storia e teoria; si cercheranno le origini del movimento partendo da quello nella natura per comprendere la struttura interna dell'arte e vi sarà preponderante la sperimentazione. L'autore, che sembra conoscere a fondo il disegno di riforma, pare non aver dubbi circa la realizzazione dei progetti craighiani per il rinnovamento della scena.

If the theatre is to be established as a strong and permanent institution, it must begin from the very beginning and rise to eminence only by slow and progressive methods. He [Craig] logically looks upon his school as that essential beginning, as yet hardly larger than a healthy germ, but equally susceptible of healthy and important development.

None more than Mr Craig realises that it is not for one man, nor yet for several men, to carry on the work of the theatre's restoration. He believes, however, that he has rediscovered an old truth, an eternal truth, and that any deviation from this truth is bound to be as disastrous for life as for

⁵⁵ *Ivi*, p. 258.

⁵⁶ Di origini russe, John Cournos (Johann Gregorevich, 1881-1966) è scrittore e traduttore, dal 1912 vive a Londra, dove lavora come freelance e critico per Inghilterra e Stati Uniti e si dedica successivamente alla carriera di poeta e romanziere.

⁵⁷ John Cournos, *Gordon Craig and the Theatre of the future*, «The Mask» VI, 4, April 1914, pp. 313-320.

art. For him the Theatre of the Future has its roots, not in the present, but in the deep past; this only as far as it affects the soul of the art; externally, it will, of necessity, belong to Modernity⁵⁸.

Intenti pedagogici e considerazioni inedite

Craig illustra in prima persona il programma e le modalità d'insegnamento in due articoli, pubblicati entrambi nel numero 3 del 1914, e che possiamo considerare complementari per i contenuti: uno è a suo nome e intitolato *The Fit and the Unfit: A Note on Training*⁵⁹; il secondo lo firma invece con uno degli pseudonimi più improbabili, Yoo-no-hoo, ed è intitolato *On Learning Magic. A Dialogue many times repeated, and here recorded*⁶⁰. Nel primo dei due contributi insiste sul carattere sperimentale della scuola, spiegando di non credere ai sistemi precostituiti. Lo scritto di Yoo-no-hoo riporta invece un dialogo tra un Allievo, che contesta i metodi della scuola, e il Maestro, che invece gli dimostra attraverso semplici ragionamenti che non può pretendere di imparare l'Arte finché non sarà abbastanza modesto da voler conoscere ogni cosa interessi il teatro. In questo scritto Craig sottolinea l'importanza della storia del teatro e di come l'allievo che voglia diventare artista debba impegnarsi a comprenderne tutte le teorie⁶¹.

Si è fatto brevemente cenno a questi due articoli per introdurne un terzo, scritto per «The Mask», ma mai pubblicato, nel quale invece il teorico sembra tirare le somme del primo periodo di apertura della scuola, in riferimento anche a quella riforma che spera ancora di attuare. Lo scritto è intitolato *My New School*⁶²

⁵⁸ *Ivi*, p. 320.

⁵⁹ Edward Gordon Craig, *The Fit and the Unfit: A Note on Training*, «The Mask», VI, 3, January 1914, pp. 230-233.

⁶⁰ Yoo-no-hoo (pseud. Gordon Craig), *On Learning Magic. A Dialogue many times repeated, and here recorded*, «The Mask», VI, 3, January 1914, pp. 234-237.

⁶¹ Di questo saggio, con riferimento all'importanza data da Craig alla storia e alla tradizione del teatro, parla Paola Degli Esposti nel suo libro *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Bari, edizioni di pagina, 2018.

⁶² Edward Gordon Craig, *My New School*, BnF, ASP, EGC-MS-B-88. La data

ma Craig accenna anche al successo della rivista, considerata una delle migliori pubblicazioni di teatro, e sottolinea a sostegno della complementarità dei due mezzi di riforma: «it is of great service to the cause for which the school was formed»⁶³.

Questo articolo pone la questione della scuola in modo differente rispetto a quanto abbiamo avuto modo di approfondire sinora: se precedentemente si tendeva a evidenziarne l'importanza ai fini della riforma e a descriverne i principi d'insegnamento, in questo testo lo scenografo inglese riconsidera i primi mesi di lavoro con i suoi collaboratori⁶⁴ e si sofferma a riflettere su quanto egli stesso abbia appreso dall'esperienza fiorentina. Concludiamo dunque questo excursus tra le pagine dei primi anni di «The Mask» con queste riflessioni mai date alle stampe.

To my friends who read the Mask.

This School for the Art of the Theatre develops naturally – you will want to know something about it – for I dare say you are a little curious about I should conduct a school.

I don't conduct it – it conducts me.

I am the first pupil – and I am getting along fairly well – so my tutors tell me.

[...]

I am quite enlightened on many things since I began this school.

I begin to know for the 77th time how little I know.

First I thought I knew mankind.

I thought that all men were better workers than all women – I was wrong.

di riferimento è 1913, gli appunti sembrano preparatori alla stesura di *A Living Theatre*.

⁶³ *Ivi*.

⁶⁴ Ricordo che nel primo e unico anno di apertura della scuola all'Arena Goldoni sono presenti artigiani e artisti ma non ancora studenti. Per le iscrizioni di questi Craig attende che la scuola sia completamente strutturata, anche se la sperimentazione ha già luogo e si tengono comunque alcune lezioni di recitazione e musica. Cfr. Ferruccio Marotti, *Gordon Craig*, cit.; Arnold Rood, *E. Gordon Craig*, cit. Alcune indicazioni sulle lezioni tenute presso l'Arena Goldoni sono presenti nel saggio di chi scrive, *Lebrecht, «Honorary Manager for Edward Gordon Craig in the Kingdom of Italy»*, «Biblioteca Teatrale», n. 115-116, luglio-dicembre 2015, pp. 131-154.

I thought men would do sooner that put down a work they had once turned their hand too.

I was wrong.

I guessed that encouragement and disencouragement were found to inspire in all man fresh exertion. I found that encouragement swelled the heads of most and disencouragement swelled their tempers.

I thought that modesty was a virtue which accompanied and saved the not quite talented.

I found precisely the reverse.

I thought the fact of paying a smaller fee for the priveledge of serving such a school as this would have touched the sensibility of ever those who had little money to spare.

I was wrong again.

And finally I thought that out of 10 men I should find 9 good ones and 1 worthless.

I only found 5.

That is exactly 10 percent more than my friend Stanislawsky the Russian told me I could expect to find.

It is a triumph.

Stanislawsky told me that I might just possibly find 1 good worker in every 200 who applied and joined. I could not believe him.

Now I understand what he meant.

And count myself enormously lucky in that I found 5 out of 100⁶⁵.

⁶⁵ Edward Gordon Craig, *My New School*, cit.

UN MICROCOSMO INVISIBILE
IN «THE MASK»: «SOCIETY OF WOOD
ENGRAVERS OF SAN LEONARDO»

Scheda
(di Simona Silvestri)

Nei primi anni di pubblicazione di «The Mask» (1908-1910) e nella fase preparatoria della rivista, le incisioni e l'arte grafica rivestono un ruolo di grande importanza nel progetto di Gordon Craig, che non ne è però l'unico artefice. Già nel 1907 Craig dà vita alla Society of Wood Engravers of San Leonardo, una piccola comunità creativa formata da artisti, amatori e artigiani che lo assistono, e che prende il nome dalla via fiorentina dove stabilisce la prima sede della rivista. Attraverso i membri della Società sperimenta le sue idee, innescando come motore del gruppo la pratica e lo studio delle arti grafiche quali strumenti della nuova Arte del Teatro e la cui trasmissione trova un profondo legame nell'idea che Craig ha della scuola delle arti sceniche. In queste pagine il microcosmo degli incisori e il loro ruolo nella realizzazione di «The Mask» è ricostruito seguendo le tracce di quelli che dal 1908 al 1910 (anno in cui la comunità si scioglie) figurano come collaboratori della rivista, e attraverso la lettura di alcuni documenti inediti messi in relazione alle loro biografie artistiche. Stephen Haweis, Ellen Thesleff e Michael Carr sono gli incisori che più degli altri hanno interpretato le intenzioni e i principi di Craig, e che hanno lasciato un segno nella storia di «The Mask», dentro la quale scorre quella della Society of Wood Engravers of San Leonardo.

1907 – *At that time the idea of The Mask was taking shape*¹

Il pittore, fotografo e grafico inglese Stephen Haweis esordisce così in una lettera inviata a Craig il 5 settembre 1955: «I was pleased to get your near-unreadable note, and sorry you feel so poor, but I think if you had a million in gold every three months you would still be wondering where your next theatre was coming from»².

I due si erano conosciuti all'inizio del secolo e dopo cinquant'anni la loro corrispondenza prosegue fitta rievocando vecchi ricordi, perlopiù per allusioni e accenni. Fra questi affiorano nomi che si rivelano presenze importanti nell'esperienza di Craig e fanno del carteggio la via che ci introduce nella Society of Wood Engravers of San Leonardo. Nelle lettere, lette in trasparenza con diari e documenti eterogenei, si annidano relazioni che al di là dei dieci anni della corrispondenza conservata – dal 1952 al '62 (con qualche eccezione degli anni Venti) – sono rimaste vive per oltre mezzo secolo.

Stephen Haweis conosce Craig nel 1906 a Firenze, dopo un soggiorno a Parigi diviso tra lo studio della pittura e un progetto fotografico in collaborazione con Henry Coles nell'atelier di Auguste Rodin, concluso per mancanza di prospettive commerciali (1903-1904)³. Lì aveva conosciuto Eugène Carrière, il pittore considerato il padre del

¹ I titoli dei paragrafi sono tratti dal dattiloscritto di Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence. From the Beginning of 1907 Onwards*, conservato nel Fondo Dorothy Nevile Lees presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze, DNL II.5.2.

² Lettera del 5 settembre 1956, conservata tra i carteggi non inventariati nel Fonds Edward Gordon Craig della Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle (d'ora in poi BnF, ASP) col codice EGC-Mn-Haweis (Stephen). Le lettere, tutte di Haweis a Craig, mi sono state trasmesse da Samantha Marenzi, che ringrazio. Le uniche due lettere di Craig rintracciate provengono dal fondo Stephen Haweis 1860-1969, Columbia University, Rare Book & Manuscripts Library.

³ La causa fu un contratto di esclusiva stipulato tra lo scultore e il fotografo Jacques-Ernest Bulloz. Ritrovando dei vecchi negativi, Haweis rimpiangerà questi anni come quelli di massima purezza artistica, nella lettera datata 30 agosto 1953, BnF, ASP, EGC-Mn-Haweis (Stephen). Sull'avventura di Haweis e Coles si vedano gli studi di Hélène Pinet *Rodin et les photographes de son temps*, Paris, Sers, 1985; *Les Photographes de Rodin*, Paris, Musée Rodin, 1986; *Rodin et la photographie*, Paris, Gallimard/Musée Rodin, 2007.

simbolismo francese e ritenuto da Rodin un maestro, e di cui Haweis stesso si dichiarerà l'allievo nonostante la breve frequentazione. Attraverso la ricerca sulla forma, lo spazio e la luce, influenzata dai maestri francesi e sperimentata attraverso la fotografia, Haweis lavora sullo sfondo della composizione rimodellando gli elementi con linee fluide che sembrano plasmare lo spazio stesso: nelle sue fotografie un movimento sottile, evocato, sembra sprigionarsi dai corpi marmorei e condensare un tessuto di tempo e spazio che trascende la figura umana. È nel risultato estetico delle fotografie che si individuano i caratteri affini al lavoro di Craig, che Haweis, insieme a sua moglie Mina Loy (poetessa e artista) incontra nella cerchia della comunità anglo-fiorentina legata al Caffè Giubbe Rosse⁴. Le sue idee sul teatro animano Stephen e la loro frequentazione si fa subito assidua, prima nello studio di questi, e poi ne “Il Santuccio”: la grande villa in Via Leonardo 35 dove Craig nel giugno del 1907 stabilisce la redazione di «The Mask» e il suo laboratorio artigianale. Stando agli appunti di Dorothy Nevile Lees, figura centrale nel progetto di «The Mask» e nella rete dei rapporti fiorentini, Craig cerca e accorpa un “reggimento”⁵ di artisti eterogenei che lo segua.

There was a big room upstairs as studio for E.G.C.; a room close by for my work and one or two other work-rooms: and, downstairs a kitchen, and a big room opening on a garden, in which E.G.C. constructed a model theatre and began experimenting with his Screens. [...] He started the “Society of Wood Engravers of San Leonardo”, named for the villa he took in summer 1907, and a small prospectus was printed⁶.

⁴ Sull'incontro cfr. Carolyn Burke, *Becoming Modern. The life of Mina Loy*, Farrar, Straus and Giroux, 1996, p. 110. Il percorso di Haweis dall'atelier di Rodin alla redazione di «The Mask» è stato individuato da Samantha Marenzi nel volume *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018. A partire dal suo lavoro ho ricostruito la traiettoria artistica di Haweis nella mia Tesi di Laurea triennale al Dams dell'Università di RomaTre (2018): *Stephen Haweis: fotografia, pittura, scultura e memoria del movimento*.

⁵ Nella sua tesi di dottorato *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig: «Un rêve mis noir sur blanc»* (Universite de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2009), Marc Duveillier riporta una lettera del giugno 1907 in cui Craig riferisce con tono entusiasta a Isadora Duncan degli assistenti che è riuscito a raggruppare.

⁶ Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work*, cit., p. 12. Per una ricognizione

Una volta formato il primo nucleo Craig presenta la Società su «The Mask» come una ditta d'arte e stamperia. Il suo nome continuerà ufficialmente a mantenere il riferimento della via in cui operava, nonostante Craig, nel settembre del 1908, affitti l'Arena Goldoni e sposti lì la redazione della rivista, nonché la sua futura scuola di teatro. Non sappiamo quanti e quali incisori lo seguono nella nuova sede ma è certo che quelli che lo fanno vengono coinvolti con varie mansioni nelle attività dell'Arena Goldoni: oltre a quelle grafiche e tipografiche per la rivista il lavoro prevede la costruzione di modellini di scena, di marionette e gli esperimenti di illuminazione. La parabola del gruppo di incisori (1907-1910) è caratterizzata da questo utilizzo delle conoscenze grafiche e artigianali nel progetto teatrale che passa attraverso la rivista, la scuola, la costruzione delle scene mobili, e, ancor prima, i processi di trasmissione delle tecniche grafiche.

Quando Craig dà origine al gruppo ha appena imparato proprio da Haweis a incidere all'acquaforte, antica tecnica a stampa calcografica che padroneggia in un tempo brevissimo e che utilizza per i suoi celebri progetti di scene in movimento raccolti nei *Portfolio* del 1907-08, che esporrà a più riprese e di cui promuove la vendita sulla rivista. Da questi lavori è evidente l'affinità delle loro sperimentazioni, soprattutto nel rifiuto dello spazio come elemento fisso e prestabilito. Sulla base di tale scambio è da individuare il principale motivo per cui Haweis viene inserito fra i collaboratori nei primi due numeri di «The Mask», del marzo e aprile 1908, sebbene non figurino incisioni ad opera sua, né tracce di collaborazioni dirette. È un'assenza che, in aggiunta ai pochi e frammentari studi sull'artista, ha indotto a supporre che “Haweis” fosse uno degli pseudonimi utilizzati da Craig⁷, così da venire assimilato a una delle sue tante personalità. Al di là dei fraintendimenti, Haweis conserva

documentaria e un profilo di Lees rimando a Ilaria B. Sborgi, *Dorothy Nevile Lees*, <http://www.archiviodistato.firenze.it/memoriadonne/materiali_donne/sborgi.pdf> (29/06/2019).

⁷ Marc Duvillier, *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig*, cit. p. 953. L'autore riporta *Hawies* (scritto come sulla rivista) fra gli pseudonimi utilizzati da Craig per firmare le incisioni.

un ruolo preciso all'interno del gruppo dei collaboratori “visivi”, e contribuisce a fare di questa dimensione una sorta di scuola d'arte grafica dentro e dietro la scuola di teatro di Craig.

Ellen Thesleff – She learned wood-engraving from E.G.C.

Haweis e Craig restano in contatto nonostante dal 1913 Stephen inizi a prendere parte a una serie di spedizioni nel sud est asiatico, alla ricerca di nuovi stimoli artistici. Negli anni Venti si stabilisce per un breve periodo a New York, dove assiste alla messa in scena del *Macbeth* del 1928 (per la quale Craig disegna le scene ma di cui rifiuta la direzione) e si dedica a un vero e proprio commercio delle incisioni di Craig⁸, scoprendo nell'audience americano un vivo interesse verso di lui:

All artists are interested when something happens to you. [...] The public will want to see YOU and the dinky little models of theatres you will bring or anything else you show them [...]. I think you would have a very amusing and profitable time if you did take a trip over here⁹...

Dal 1929, in un turbine di problemi economici e familiari, Haweis si rifugia, fino alla morte nel 1969, su un'isola britannica dell'arcipelago caraibico, la Dominica: dalla sua tenuta di Mount Joy proviene la maggior parte delle lettere a Craig rintracciate. In una di queste viene introdotta la presenza di un'artista centrale nella Società degli incisori: «I'm delighted to hear that Ellen Thesleff is alive, do please give her my address, as you didn't think to send

⁸ Due lettere datate 14 aprile 1926 e 15 novembre 1927, BnF, ASP, EGC-Mn-Haweis (Stephen), sono ad esempio sulle offerte e la procedura di vendita di un'incisione tratta dall'*Hamlet*; nella lettera s.d. (1928/'29) commenta invece il *Macbeth*.

⁹ Lettera s.d., BnF, ASP, EGC-Mn-Haweis (Stephen), scritta prima del 1923, anno in cui muore Giles, il figlio, che Haweis scrive di aver portato con sé a New York. Informazioni sul periodo newyorchese e sui progetti relativi a Craig sono disseminate in tre lettere databili tra il 1926 e il 1929.

me hers»¹⁰. Dorothy Nevile Lees, che stabilisce con lei un duraturo rapporto di amicizia, nel primo decennio del Novecento la descrive come una ragazza non più tanto giovane, dagli occhi di un blu intenso e dall'aspetto semplice; per nulla appariscente, ma di grande intelligenza, e con cui Craig amava condividere il tempo¹¹.

Artista finlandese e personalità di spicco nella cultura nordica a cavallo tra i due secoli, Thesleff arriva a Firenze intorno al 1894, dopo i primi studi di pittura ad Helsinki e un successivo periodo a Parigi, nel 1891, dove subisce l'influenza del simbolismo francese¹². Qui, sotto l'impulso delle tele monocrome di Eugène Carrière, intraprende una ricerca marcata dall'uso di un chiaroscuro appena accennato e di una resa della luce espressiva che valorizza solo alcuni elementi della figura, lasciando nella penombra quasi la totalità della composizione. In una seconda fase artistica, quando già sarà in Italia, cederà alle lusinghe di un colore splendente e di una luce irradiante. La penisola è per lei una seconda patria spirituale, un luogo di continui stimoli, e Firenze la città in cui affondare le proprie radici tra i fitti itinerari europei. Lì incontra Craig nel 1906, il quale, colpito dalla sua sensibilità artistica, all'avvio della Società di San Leonardo, la incoraggia a prenderne parte¹³.

Nella villa Craig le insegna la xilografia, che lui aveva appreso all'inizio delle sue ricerche grafiche nel 1892 e, come lui, Thesleff fa subito di tale tecnica un proprio linguaggio. I risultati si possono trovare in «The Mask» fino al 1910, anno in cui termina la collaborazione ma non il legame, come dimostra la loro corrispondenza che prosegue fino agli anni Cinquanta¹⁴. Craig scriverà nel '48:

¹⁰ Lettera del 1952, BnF, ASP, EGC-Mn-Haweis (Stephen).

¹¹ Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work*, cit., p. 44.

¹² Cfr. *Capri: mito e realtà nelle culture dell'Europa centrale e orientale*, a cura di Michaela Böhmig, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Università di Salerno, 2005, pp. 57-61.

¹³ Cfr. Inga Fraser, *New relations, unsuspected harmonies: Modern British Art in Finland, 1906-1964*, «FNG Research», n. 4, 2016, p. 5. Maria Rosa Ventimiglia ha in parte lavorato sul rapporto tra Craig e Thesleff ma purtroppo non mi ha autorizzato a consultare la sua Tesi di laurea magistrale: *Ellen Thesleff, un'artista finlandese a Firenze*, Università degli Studi di Firenze, 2015.

¹⁴ Le lettere – BnF, ASP, EGC-Mn-Thesleff (Ellen) – sono state oggetto

«Only two people really worked at volume 1 [...]. A postman ran & another wood engraver... her noun Ellen Thesleff»¹⁵. Il postino di cui parla è Gino Ducci, il gerente responsabile della prima annata di pubblicazioni¹⁶ cui spettavano compiti di carattere tipografico (composizione della rivista e scelta dei caratteri).

Nella Società Thesleff riprende e sviluppa i temi cari a Craig personalizzandoli col proprio stile: marionette, maschere e personaggi shakespeariani, oltre ad alcune vedute dell'Arena di Goldoni che lasciano intendere che fosse attiva anche lì. Emblematiche della loro collaborazione sono due incisioni pubblicate su «The Mask», una nel maggio 1908, dal titolo *Marionettes in Venice: Iago – Othello – Desdemona*; l'altra, che ritrae il profilo di una maschera, nell'aprile 1910. Nella prima è evidente come lo stile nervoso di Thesleff si esprima in un segno marcato e una linea aggressiva, distaccandosi perciò da quello più pulito e morbido di Craig: le marionette, che sembrano trattenere, più che il contrario, i fili, e i cui tratti umani si offuscano tra loro, figurano graffiate sulla carta più che tracciate. Nella seconda, invece, i rispettivi stili confluiscono in un lavoro a quattro mani, progettato da Thesleff e realizzato da Craig. Il risultato è una maschera dai lineamenti stravolti, la cui espressione furente è acuita da un denso groviglio di linee che la anima.

La potenza dei lavori dell'artista finlandese viene elogiata da

di alcuni studi. Oltre che da Duvillier nella citata tesi su «The Mask», basata sui documenti conservati nel fondo parigino, il carteggio è stato preso in esame per la sua peculiarità linguistica e i continui slittamenti tra tedesco, inglese, francese, italiano, finlandese. Cfr. Harry Lönnroth, “*Sie sagen skål und Herre gud und arrivederci*”: *On the Multilingual Correspondence between Ellen Thesleff and Gordon Craig*, «Journal of Finnish Studies», vol. 19, n. 1, June 2016, pp. 104-120. Anche il carteggio con Dorothy Nevile Lees, conservato nel Gabinetto Vieusseux a Firenze, si protrae fino agli anni Cinquanta ed è caratterizzato dal multilinguismo.

¹⁵ EGC, *Selfportrait: On The Mask (1907-8-9)*, wrote in 1948, riportato in Marc Duvillier, *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig*, cit., p. 276.

¹⁶ Cfr. Gianni Isola, «*After the theory, the profit*»: *La redazione di «The Mask»*, in *Gordon Craig in Italia: atti del convegno internazionale di studi, Campi Bisenzio, 27-29 gennaio 1989*, a cura di Gianni Isola e Gianfranco Pedullà, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 78-79, e Anna Mazzanti nel suo saggio su Craig incisore: *Edward Gordon Craig e Firenze. «The whole city is a stage mounted with scenes of loveliness»*, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 109, 2013, pp. 35-36.

Craig in un articolo che le dedica nella rivista inglese «The Beau», in cui descrive il suo tratto, aspro e delicato allo stesso tempo:

[...] she makes you feel the very rhythm of the heart [...] and, rugged as the drawing appears to be at first glance, it possesses an innate refinement which suggests a lyric; indeed the suggestion of music is very strong in all her woodcuts, and the best of them are veritable songs without words, but more like Debussy than Mendelssohn¹⁷.

Quando lascerà l'Italia nell'autunno del 1909, per poi tornare tra il '12 e il '15, Thesleff resterà vigile sugli sviluppi della rivista. Per lei le incisioni assumono in «The Mask» un valore altissimo, tanto da considerarle l'origine stessa della sua identità e originalità. Alla ripresa delle pubblicazioni nel 1923 rimprovererà a Craig, oltre che un infiacchimento dei toni, la drastica diminuzione delle incisioni, ricordandogli di aver inciso centinaia di lastre di legno¹⁸.

Carr worked on the model stage and screen, Mrs Carr cooked and translated

Se Stephen Haweis ed Ellen Thesleff hanno contribuito alla rivista e alla Società in qualità di incisori, è Michael Carmichael Carr, a mettere in luce l'intreccio di sperimentazioni grafiche e teatrali. Trasferitosi nella villa con la moglie, anche lei coinvolta attivamente nella comunità editoriale artistica e teatrale¹⁹, Carr si

¹⁷ Edward Gordon Craig, *A note on the woodcuts of Ellen Thesleff*, «The Beau», n. 1, 1910, pp. 8-9. Ringrazio Andrea Di Manno per le riproduzioni dell'articolo dalla Bodleian Library dell'Università di Oxford.

¹⁸ Cfr. Marc Duveillier, *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig*, cit., p. 228.

¹⁹ Betsy C. Carr, di origine tedesca, oltre a cucinare e occuparsi delle lettere, traduce un libro sulla storia del teatro d'ombre giavanese: *De Wajang Poerwâ: eine Ethnologische Studie* dell'etnologo tedesco Lindor Serrurier, di cui Craig pubblica un estratto su «The Mask» dell'aprile 1914 sotto il titolo di *Javanese Marionettes. A note on their Construction*.

occupava soprattutto della costruzione delle Black Figures e del *model stage* dove ragionava con Craig sugli *screens*. In un'intervista del marzo 1910, tornato in America già nella primavera del 1908 per le insolvenze economiche di Craig²⁰, l'artista rievoca l'universo della villa:

Almost a dozen nationalities were represented in the force which worked inside. Some were art students; some artist friends of Craig's [...] and some simply flotsam come to rest. There were women as well as men – English, American, Irish, Scotch, Finnish, Italian, Swedish, Dutch, all wrapped in the same love for art, and all eventually more or less imbued with Craig's enthusiasm. Their number varied. Sometimes there were eight, sometimes twelve²¹.

Carr ricorda come ognuno di loro, inesperto di ciò che Craig richiedeva, gradualmente apprendesse le tecniche e gli aspetti artigianali del lavoro, capendo come fossero inscindibili da quelli più teorici legati alle sue tesi: la grafica per Craig era l'attività quotidiana delle sue visioni teatrali e lo stesso muoveva questo laboratorio/scuola. Nel suo articolo Carr descrive come, sulla base delle osservazioni fatte dal gruppo, Craig allestisse delle piccole rappresentazioni teatrali in cui sperimentava le marionette, il loro rapporto con la luce, i materiali e i colori utilizzati. Ciò che veniva messo in scena, spiega Carr, erano dei lunghi cortei sinuosi tra gli *screens*, privi di trame e di personaggi, nei quali la luce giocava un ruolo essenziale. Ne dà conto anche la moglie del critico d'arte Bernhard Berenson, Mary, invitata ad assistere a una rappresentazione il 15

²⁰ Ci sono delle discordanze sul fatto che questo gruppo avesse un qualche tipo di contratto di lavoro: sia Craig (Min Tian, *Edward Gordon Craig's two Collaborators*, «Theatre Notebook», vol. 70, n. 2, 2016, pp. 126-147: p. 131) che Lees (Marc Duvillier, *The Mask (1908-1929)*, cit., p. 233) affermano che i collaboratori erano liberi di unirsi alla comunità della villa.

²¹ Cfr. Michael Carr, *The Perfect Drama, without an actor and without scenery*, «The Kansas City Star», n. 13, March 1910, p. 3. Sul rapporto fra Craig e Carr rimando a Min Tian, *Edward Gordon Craig's two Collaborators: Michael Carmichael Carr and his Dutch Wife Catharina Elisabeth Voûte*, cit., e alla citata biografia di Edward Craig.

novembre 1907 di cui racconta i problemi tecnici, evidenziando l'attenzione maniacale di Craig verso la sua prova scenica²².

L'intervista di Carr suscita lo sdegno di Craig, che lo accusa di aver rivelato aspetti segreti del suo progetto e si confronta con un altro allievo americano, Samuel James Hume, che gli consiglia di non attirare l'attenzione sulle sue dichiarazioni²³. Tuttavia per Carr, che prenderà parte al rinnovamento scenico americano, quella fiorentina resterà un'esperienza fondante, e a Craig scriverà anni dopo: «I still keep to the ideals of San Leonardo, of Semar [John Semar] and Nalaharang [personaggio del teatro di marionette tedesco]. Jan Klassen [pseudonimo di Craig] is more than a memory [...]»²⁴.

Questa brevissima, seppur febbrile, collaborazione è testimoniata solo nel primo numero di «The Mask», dove Carr figura tra gli artisti coinvolti, e nessun accenno ne viene fatto nel carteggio di Haweis con Craig dove, in una lettera della primavera del 1955, questo fa sapere al suo vecchio amico della morte di Ellen Thesleff²⁵, portandoci così ad uscire dalla Society of Wood Engravers of San Leonardo.

Gli artisti e artigiani avevano concluso il loro contributo diretto intorno al 1910 quando Craig si sposta verso le capitali europee e Mosca. Sfolgiando le pagine di «The Mask», così come gli scritti

²² Al tempo Craig era molto legato alla coppia, con la quale si confrontava sia in merito alle incisioni che alle sue riflessioni sul Teatro. Cfr. Alessandro Nigro, *Brief Encounter: Edward Gordon Craig e i Berenson, con una nota sulla cartella di incisioni del 1908*, «Biblioteca Teatrale», n. 125-126, gennaio-giugno 2018, pp. 251-293.

²³ Per i frammenti sulla loro corrispondenza e su quella ben più accesa tra Craig e Carr, cfr. Min Tian, *Edward Gordon Craig's two Collaborators*, cit. Informazioni sulla villa erano già trapelate attraverso Francis Cotton, *A Theatre of Silence: Gordon Craig's Plan to Cleanse the Stage*, «The Sun», New York, 1 December 1907.

²⁴ Lettera s.d. riportata in Min Tian, *Edward Gordon Craig's two Collaborators*, cit., p.136. Parte del suo lavoro compare nella *Exhibition of American Stage Design at the Bourgeois Galleries in New York*, del 1919.

²⁵ «Sorry to hear of the death of dear Ellen, though of course forty years does things to one's memory. She sent me a sketch she made of me in the Café one day...». Lettera di Stephen Haweis a Craig del 7 (o 9) maggio 1955, BnF, ASP, EGC-Mn-Haweis (Stephen).

editi di Craig, dove gli incisori appaiono solo di rado²⁶, non è quasi mai possibile vedere l'apporto concreto dei collaboratori grafici, al punto che la Società ci appare il formicaio su cui si erge la rivista e l'idea di teatro di cui è portatrice. È un fenomeno che, sebbene lacunoso, lascia intravedere un ulteriore strato del complesso progetto teatrale di Craig. Dal 1910 firmeranno le incisioni nuovi collaboratori: Julius Oliver, Charles Borrow, C. Ticketts, tutti pseudonimi di Edward Gordon Craig coi quali volutamente prolunga l'esistenza del gruppo di incisori. Nell'aprile del 1912 la Società viene ancora nominata nella rivista come organo attivo per la realizzazione e la supervisione di illustrazioni di libri. Ciò che ne rimane è una dimensione tra il reale e il fittizio: ufficialmente una collettività, ma di cui in realtà Craig è il solo membro. Egli aveva formato una comunità di artisti per renderla un proprio corpo di risonanza che dilatasse il suo operato e, nel mantenerne viva anche solo l'immagine, quest'intenzione rimane la sua strategia.

²⁶ Haweis lo conferma in una lettera dell'aprile 1953: «I hope I'll be a footnote in some part of your book if only as contributing the scratch of a pin upon a brass plate to your very important work». BnF, ASP, EGC-Mn-Haweis (Stephen).

«THE MASK» E IL DIALOGO TRA SCENA E INCISIONE

Scheda
(di Monica Cristini)

Gordon Craig incomincia a interessarsi alla storia e alle teorie del teatro intorno al 1903 grazie a una copia dei *Cinque libri di Architettura* di Sebastiano Serlio, acquistata da un libraio lungo la strada (Brompton Road) che lo conduce al Lyceum Theatre dove, dopo il fallimento di *The Vikings*, sta curando l'allestimento di *Much ado about nothing* per Ellen Terry¹. Il trattato diventerà in seguito un costante punto di riferimento per la sua attività di scenografo; nella bozza di un articolo, datata 23 agosto 1933², è lui stesso a descrivere il primo incontro con Serlio:

“The Vikings” proving a failure, it was decided at the end of the first week or 10 days to put on “Much Ado About Nothing” – and for this, scenes and costumes were required, and they were not to cost much. Hurry!! it was to be ready in about 25 days. Then it was that I entered the shop of Parsons. “Have you some book with designs of Italian interiors – some architectural book – ?” And out come SERLIO. I opened it at a page on which was an elegant pillaster [sic!].

[...] “Just what I want – how much? ---- exit with volume leaving a few shillings [parola illeggibile]. Back in the studio – trace carefully the said pilaster – down to theatre – order seven such hollow pilasters to be made such and such a hight [sic!] and width and – by such and such a day

¹ Gordon Craig ne dà notizia nel suo *Index to the story of my days*, London, Hulton Press, 1957.

² Il documento, intitolato *Serlio*, con un appunto che specifica che ne è la prima versione, è custodito presso il Fonds Craig della Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle (d'ora in avanti BnF, ASP) e catalogato con l'indice EGC-MS-B-123. Lo scritto è inserito tra gli articoli pubblicati ma in questo caso non è indicata la rivista sulla quale è comparso.

– decide to hang tapestries between pilasters and to gild the p’s. So much for Act I. – plain blue background – floorcloth – ceiling – and all’s done³.

Craig racconta di aver portato con sé il volume a Berlino e di averne poco alla volta compreso la rilevanza degli insegnamenti, pur non potendo leggere il testo in italiano, ma attraverso i diagrammi e i disegni di cui apprezza semplicità e linearità.

I knew that curves, shadows and the rest were something I could manage without difficulty to bring about on a stage; but how to build a fine enough scene of bricks⁴ is what worried me. All the back-cloths and “flats” and cut-pieces were a curse – creating *litter* – and this *litter* was the sum-total of centuries of endeavour of scenic artistes! – Pouff.

And there and then, leaning on Serlio, I drew down and wrote down, in the 1st book on the interleaves, my first notions for “SCENE.” The notes and sketches are there, and can be seen by anyone curious enough to want to discover the connection between Serlio, E.G.C., and the modern stage scene⁵.

Questo articolo è importante perché ci porta direttamente a due dei principali fili conduttori che tracciano il percorso che conduce il regista inglese agli approfondimenti dedicati alla scena e pubblicati su «The Mask»: lo sguardo al passato, con la ricerca sulla storia del teatro, e la sua passione per incisione e architettura. Se da un lato, infatti, il volume che raccoglie i cinque libri di Serlio è per Craig il primo stimolo verso lo studio della storia del teatro, dall’altro costituisce anche un esempio di quanto l’incisione possa avere un ruolo ispiratore per la scena teatrale: gli appunti a margine delle pagine del trattato serliano da lui posseduto confermano che alcune incisioni pubblicate sul *Libro I* hanno stimolato l’idea degli *screens*⁶. L’arte

³ *Ibidem*.

⁴ Craig allude a un gioco per bambini costituito di una scatola di mattoncini, la Goethe’s “box of bricks”, della quale pensa sia Serlio l’ideatore.

⁵ Edward Gordon Craig, *Serlio*, cit.

⁶ Cfr. Jennifer Buckley, «*Symbols in silence*»: *Edward Gordon Craig and the Engraving of Wordless Drama*, «Theatre Survey», vol. 54, n. 2, May 2013, pp. 207-230. La studiosa, avvalendosi di alcuni appunti riportati da Craig a margine delle pagine del trattato, evidenzia come le immagini qui presenti e l’estetica neoclassica abbiano

dell'incisione è stata per lo scenografo inglese il medium grafico preferito nei suoi anni più produttivi; è ancora Buckley a sottolineare quanto, tra il 1906 e il 1914 la xilografia sia stata cruciale per la concezione e la diffusione delle sue teorie su recitazione e scenografia e come le stesse Black Figures possano essere considerate un'evoluzione delle incisioni realizzate per lo studio delle scene dell'*Hamlet* di Mosca.

La composizione di parole e immagini caratterizza molte pubblicazioni di Gordon Craig, da *Towards a new theatre* (1913) a *Scene* (1923), a *Woodcuts and some words* (1924) e alla prima rivista, «The Page» (1898-1901), rivolta alle belle arti, ricca di bozzetti, disegni e incisioni, che si avvale dei contributi di alcuni intellettuali e artisti in quel periodo a lui vicini e protagonisti della scena artistica e culturale inglese: Willam Rothenstein, Henry Irving, Max Beerbohm, Martin Shaw⁷. Fondamentale fu la relazione con i pittori modernisti inglesi; oltre all'amicizia con Rothenstein va ricordato il sostanziale rapporto con James Pryde e William Nicholson, coloro che lo iniziarono alle tecniche dell'incisione. Di questi incontri parla nei suoi studi Lorenzo Mango⁸, il quale ne evidenzia la pregnanza rispetto allo sviluppo teorico del giovane regista, che elabora un nuovo modo di concepire la creazione artistica anche grazie alla vicinanza con i pittori modernisti⁹.

condotto alla visione spaziale e architettonica delle incisioni di Craig pubblicate in *Scene* (1923). Alcune di queste compaiono su «The Mask» sin dai primi numeri del 1908. Dell'influenza dei *Libri di Architettura* di Sebastiano Serlio e dell'architettura rinascimentale (ma anche precedente – Craig legge i *Dieci libri dell'Architettura* di Vitruvio nell'edizione inglese del 1874, con le illustrazioni di Andrea Palladio) sull'ideazione della nuova scena craighiana parla anche Maria Ines Aliverti in *History and Histories in Edward Gordon Craig's Written and Graphic Work*, in *Performing the Matrix. Mediating Cultural Performance*, edited by Meike Wagner and Wolf-Dieter Ernst, München, Epodium Verlag, 2008, pp. 201-222.

⁷ Cfr. Olga Taxidou, *The Mask. A periodical performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998.

⁸ Lorenzo Mango, *Note per uno studio sul rapporto tra Edward Gordon Craig e il Moderno*, «Biblioteca Teatrale», n. 125-126, gennaio-giugno, 2018, pp. 63-78; *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Corazzano, Titivillus, 2015.

⁹ Mango descrive gli elementi caratterizzanti la poetica modernista che hanno probabilmente influenzato l'elaborazione teorica di Craig: «essi [i pittori modernisti]

Nel 1924, nelle prime pagine di *Woodcuts and some words*¹⁰, Craig illustra le motivazioni che lo hanno condotto all'uso dell'incisione, come per mezzo di questa imparò a disegnare le scene, delineare meglio i personaggi e allo stesso tempo entrare in un rapporto più profondo con il teatro.

I began to engrave in 1893 or 1895. From 1898 to 1901 I was cutting boxwood all day. By 1900 I felt I had served a sufficiently long wood-cutting apprenticeship to produce a play. You do not see the connection between chopping wood and theatricals, and yet there is one.

Woodcutting is useful to the designer of scenes and costumes, and so to the actors. Again, it is useful to the stage-manager who must be able to visualise the situations and characters for his actors. It is useful to the manager of a theatre who wishes his programmes and posters to look well¹¹.

L'approfondimento che si propone in questo contributo è sorto dal desiderio di chiarire gli intenti di Craig nel pubblicare su «The Mask» alcuni scritti accompagnati da immagini, dedicati all'incisione e che talvolta propongono tesi che sembrano contrastare le teorie da lui esposte nei saggi fondamentali. Si è scelto dunque di studiare gli articoli più rappresentativi, mettendoli a confronto con appunti inediti e altri suoi testi dedicati alla scenografia.

La ricerca affrontata ha messo in luce ancora una volta l'im-

erano comunque pronti a mettere in discussione la dimensione dell'Accademia attraverso una pratica formale nuova, basata su di un segno sintetico, immagini colte come frammenti, attenzione alla percezione immediata della realtà, senza il filtro della costruzione e impaginazione dell'immagine accademica». Lorenzo Mango, *Note per uno studio sul rapporto tra Edward Gordon Craig e il Moderno*, cit., p. 65. Importanti, per la creazione di una scena architettonica e non più pittorica, furono anche i rapporti, diretti e indiretti, con il mondo dell'architettura: Craig racconta di aver letto i libri di John Ruskin, l'architetto già amato dal padre William Godwin e di cui parla nell'*Index* (cit.), ma cruciale è, nel corso del soggiorno in Germania, l'amicizia con Henry Van de Velde, architetto che rielabora in modo personale i concetti fondanti del movimento Arts and Crafts.

¹⁰ Edward Gordon Craig, *Woodcuts and some words*, London, J.M. Dent & Sons, 1924.

¹¹ *Ivi*, pp. 2-3.

portanza che ha avuto per Craig l'incisione e l'influenza di questa sulla sua riforma della scena. Allo stesso tempo, sono emerse alcune delle modalità con le quali Craig propugnava la riforma del teatro attraverso le pagine della rivista, strumento fondamentale per la diffusione delle sue idee. Si riconferma, infine, il carattere di "periodical performance"¹² di «The Mask»: come si avrà modo di vedere, gli articoli, firmati da Craig con diversi pseudonimi, assumono toni differenti e seguono diverse finalità nel mettere in relazione incisione e scenografia, mostrando così le differenti personalità incarnate dagli autori-attori.

Partiamo allora da una prima ricognizione degli articoli in questione. Se ci soffermiamo sui soli scritti accompagnati da un'incisione, constatiamo che in essi abbiamo a che fare con approcci diversi all'analisi della scena. Si tratta di undici contributi pubblicati tra il 1908 e il 1929: uno firmato da Gordon Craig, due da Felix Urban e otto da Allen Carric. Nel caso degli scritti firmati da quest'ultimo si tratta per lo più di articoli molto brevi e dal tono ironico, sprezzanti verso la scena moderna. Gordon Craig e Felix Urban fanno invece uso delle incisioni per dare suggerimenti per il trattamento della scena, riprendendo alcuni dei capisaldi della riforma. Carric prima, e Urban poi, sono gli pseudonimi usati da Craig per dare voce alle sue opinioni sugli usi del teatro moderno, sulla storia e l'architettura di alcuni teatri italiani, su alcune personalità del teatro e dell'arte in generale e sul contemporaneo. Questi scritti mettono in stretta relazione le caratteristiche di alcune incisioni italiane del quindicesimo e sedicesimo secolo con il nuovo progetto di riforma delle scene, costituendo chiari esempi a cui riferirsi per il giovane scenografo, ma anche per lo stage-director e lo stage-manager. In essi emerge l'avversione per la scena pittorica e per la tendenza tutta naturalistica alla cura maniacale del dettaglio, antipatia spesso celata ma talvolta apertamente espressa. Fin qui nulla di nuovo, conosciamo la visione estetica di Craig e non è raro leggere nei suoi scritti la contestazione a realismo e naturalismo, come nell'articolo del 1903 pubblicato sul «Morning Post» in cui, citando Ruskin, sottolinea

¹² Cfr. Olga Taxidou, *The Mask*, cit.

che il teatro moderno è rovinato da una scenografia che va contro quanto di nobile vi sia nell'arte, che dovrebbe restituirci l'idea e non la sua realizzazione¹³.

È Teddy, il figlio-assistente di Craig, a rivelare la prima idea per questi articoli, sorta dalla visione dei molti blocchi di legno intagliati e usati per le illustrazioni di testi di letteratura italiana presenti presso la libreria fiorentina dell'antiquario e bibliografo Tammaro De Marinis. Visti i blocchi, il fondatore di «The Mask» intravede immediatamente la possibilità di arricchire d'immagini la nuova rivista e prende accordi con il libraio per un uso gratuito delle incisioni in legno in cambio della pubblicazione di annunci pubblicitari¹⁴. A offrirci invece un aneddoto alternativo è Allen Carric/Craig, in *A confession*, un articolo scritto per «The Mask» e mai pubblicato¹⁵; documento che ci aiuta anche a comprendere il senso del tono, che sta tra il serio e il faceto, dei suoi articoli.

I have at different times been permitted to draw to the attention of young scene painters of the new school some of the finest purest of line engravings of the Early Italian Schools. No harm to the theatre was to have been dreamed of – but distinct harm was intended towards the Fool.

I hoped – and indeed I believe I may say my hopes were sometimes realised – that he would really take my words of counsel seriously – that he would begin fitting in practise the inane theory that it is possible to transfer the motionless engraving to the stage – setting it moving there with the restrained motions of the clockwork figure.

I feel I am not boasting when I say that quite a number of young pictorial artists fell into this trap¹⁶.

¹³ Edward Gordon Craig, *Stage Management. The new way which is the old*, «The Morning Post», Monday, February 23, 1903.

¹⁴ Edward Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, a cura di Marina Maymone Siniscalchi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.

¹⁵ L'articolo (BnF, ASP, EGC-Ms-C-120) non reca data ma è inserito tra i documenti datati tra il 1914 e il 1918. Si tratta di nove pagine manoscritte accompagnate da un'incisione del XVI secolo rappresentante alcuni nobili che osservano gli operai al lavoro nella costruzione di una torretta fortificata.

¹⁶ Allen Carric (pseud. Gordon Craig), *A confession*, BnF, ASP, EGC-Ms-C-120, ff. 1-2.

Stando a quanto racconta Carric, pare dunque che questi articoli costituissero un tranello rivolto ai giovani artisti della scena: non tanto agli scenografi o “stage designers”, ma agli «scene painters» e «pictorial artists», i professionisti appartenenti a quella categoria che Craig vorrebbe fuori dal teatro¹⁷.

Carric nelle righe seguenti spiega da dove ha origine l’idea per queste pubblicazioni e il trucco da lui concepito insieme all’editore di «The Mask».

It was solely because the Editor was searching far and wide for plain woodcuts which could be reproduced cheaply and which were grey in tone instead of very Black and very White.

He wanted grey engravings so as to “go well with the lines of type” he said.

What grey prints and a taste for printing have in common with the theatre heaven alone knows. I see no connexion. And further more I like those early Italian engravings of yours “Do you” I cried really roused out of myself for with me its engravings or nothing – and so the Editor often used to shall round at about me and as it was to lunch hour would stay and afterwards we would choose out some new beauty for his journal.

But you must write some nonsense (the Editor always called what went on to The Mask Nonsense) to go with the engraving or it will seem to have been dragged in for no earthly or theatrical reason.

We used to laugh about it [...] ¹⁸.

Non è la prima volta che Craig si avvale di una sua rivista per prendersi gioco di una particolare categoria di lettori: lo abbiamo già visto architettare un inganno per i futuristi tra le pagine di

¹⁷ Oltre che nei noti testi pubblicati, Craig ne parla negli appunti preparatori a *Scene*, nel Ms Book 27 (1921; BnF, ASP, EGC-Ms-B-52), in cui sottolinea che la scena è un luogo, non un dipinto quanto un luogo in cui l’attore si muove. Lo ribadisce anche qualche tempo prima in un articolo, *The living scene*, pubblicato sul numero di giugno del 1921 di «The English Review» (pp. 527-533): «When Scene becomes decoration it ceases to have quite the same value as it has when it lives and moves. The Earth on which we, the actors, play our parts is not exactly a decorative background... Although at times it retires, although at times it is just decorative and no more – at times mere background – unnoticeable», p. 527. BnF, ASP, EGC-Ms-B-136.

¹⁸ Allen Carric, *A confession*, cit., pp. 2-3.

«The Marionette» (la rivista del 1918 dedicata esclusivamente al teatro di figura), dove racconta di aver assistito a Roma ad uno spettacolo “magico” nettamente superiore ai *Balli Plastici* di Fortunato Depero¹⁹.

Nel nostro caso il tranello è invece rivolto ai pittori che collaborano col teatro contemporaneo, con l'intento di screditare il loro approccio alla scenografia e mostrare quanto poco critico possa essere il loro atteggiamento verso la creazione scenica. Gli articoli, seppur molto brevi e dal tono canzonatorio, per certi versi sono perfettamente in linea con il carattere anti naturalista che caratterizza molte delle riflessioni pubblicate su «The Mask». Carric specifica infatti che questa “confessione” servirà al lettore a comprendere un po' meglio i metodi che la rivista adotta per «ridding the stage of unnecessary intrudors»²⁰. L'autore racconta anche che, per capire se sarebbe stato opportuno attuare la beffa, si era confrontato con Craig che in quei giorni stava firmando dei brevi drammi con lo pseudonimo Tom Fool e ridendo gli rispose: «“Do it” he would reply – “go on go on” – it was always that»²¹.

Una parte dello scritto è dunque dedicata a specificare la motivazione di questo tranello attuato attraverso le pagine di «The Mask»:

And was that the success of my half serious half flippant mood (ah who can say where the one ends and the other begins) has born such excellent fruit – has tested hundreds and found them stand fast has tested others and found them on the floor hipped at once. Now that all this is in the past and the records of the fools is chronicled in most of the books on the new movement in England Italy France and America where in we can see pictures, photographs!, of these pictorial ones posed in mechanical attitude wonderfully idiotic, perfect for the photographer, a ghastly error for the stage now that all is accomplished in that particular little section of the work. Now that there is no more need to make the donkeys demonstrate

¹⁹ Dell'articolo, intitolato *A Marionette in Rome* a nome di J. Fox-Laurier (pseudonimo di Craig) e pubblicato su «The Marionette», I, 4, 1918, si parla nel mio saggio *Gordon Craig e il teatro in Italia. Due aneddoti*, «Biblioteca Teatrale», n. 125-126, 2018, pp. 199-221.

²⁰ Allen Carric, *A confession*, cit.

²¹ *Ivi*.

in public the folly of treating the stage as though it was a flat thing of two dimensions.

Since they have gone to considerable expense for about 5 or 6 years to show and prove exactly what I wanted shown and proved – since all is accomplished I may emerge and show my box of tricks and how it is done²².

Vediamo ora da vicino alcuni degli articoli in questione: il primo scritto di Allen Carric, intitolato *A Venice and a Rome for the consideration of young scene painters*, compare nel numero dell'aprile del 1908²³. Le due incisioni che precedono il testo rappresentano la prima Venezia, con vista da un mare brulicante di piccole e grandi imbarcazioni verso una deserta piazza San Marco, la seconda è una raffigurazione di Roma con visuale dalle mura esterne della città, nella quale si intravedono il Pantheon e una parte del Colosseo²⁴. Due immagini, molto ricche di dettagli, che l'autore esorta a prendere come esempi.

On the page facing we give a clue to good scene painting. If the young and serious designer for the stage should study from these little pictures alone, and could bring himself to see the wonder which lies in them and disregard all that he is taught by the modern theatre, he would soon learn to invent wonderful and charming backgrounds for the plays of Shakespeare.

²² *Ivi*. L'articolo si conclude con un «to be continued» e l'annuncio da parte dell'autore che questo sarebbe stato forse il suo ultimo intervento per «The Mask» poiché stava per coronare uno dei suoi grandi sogni, quello di imbarcarsi come steward sulla nave di una grande compagnia di battelli a vapore. Per questo nuovo incarico avrebbe lasciato il nome Allen Carric e assunto invece quello di Allen Ramage. Una nota rinvia infine a quanto sarebbe dovuto comparire sul numero successivo della rivista: «It is with real sorrow that we have received the following cablegram from Bombay from which city Mr Allen Carric promised to send us the second instalment of *A confession* which appeared in our last number. It will be remembered that in the first part of his article Mr Carric confessed that he had become a steward on board one of the P & O Lines and was now called Mr Allen Ramage. The following is the telegram. "Ramage swallowed by shark just before sunrise"».

²³ Allen Carric (pseud. Gordon Craig), *A Venice and a Rome for the consideration of young scene painters*, «The Mask», I, 2, April 1908, pp. 16-17.

²⁴ In basso è indicato che le due immagini sono state riprodotte da *Bergomensis. Supplementium Cronicum*. Venetiis. 1490.

[...]

It is not the *amount* of scenery, good or bad; it is the *quality*. [...] What these designs for Venice and Rome contain is quality, ... and as that is a thing which that stage never dreams of winning, what is the good of speaking about it? But keep your thoughts fixed on these and like designs; it can do you no harm, and may do you much good, ..., and for the love of your Art, your country, or even yourself, *wake up*, and understand them²⁵.

Il numero successivo di «The Mask» ospita un secondo articolo di Carric²⁶, *The true Hamlet*, in cui l'autore spiega che l'immagine corrisponde all'*Amleto* come lo avrebbe rappresentato egli stesso, se ne avesse avuto l'occasione, poiché rispecchia il dramma di Shakespeare molto meglio di quanto abbia visto fare sinora in teatro. Nell'articolo immagina ciò che accade dietro le quinte facendo riferimento a un'antica incisione del sedicesimo secolo, nella quale Amleto (che indossa una corona) riposa sdraiato in primo piano, mentre alcuni gruppi di persone alle sue spalle sembrano interagire tra loro.

Outside in the courtyard and in the other rooms may be the Dramatis Personae are acting to the top of their bent. How entrancing that we cannot hear them. How reassuring to know we shall never see them. The Queen is possibly wringing her hands while she tries to remember her words; the King is doubtless rolling his eyes and his R's; Polonius is shaking his head and is having the same serious trouble as ever with his long sleeves [...], all are at their appointed tasks, acting as usual for all they may be worth.... and for Hecuba, but, praise be to Jove, ... in the next room²⁷!

In questo caso Craig critica in modo canzonatorio quella che potrebbe essere la normale routine con cui gli attori si aggirano tra le quinte in attesa di salire sul palcoscenico. E lo fa mettendo a confronto l'immaginario e caotico andirivieni degli interpreti con la tranquillità che si legge nell'incisione, ritenendosi fortunato che le azioni

²⁵ Allen Carric, *A Venice and a Rome*, cit., p. 17.

²⁶ Allen Carric (pseud. Gordon Craig), *The true Hamlet*, «The Mask», I, 3-4, May-June 1908, p. 55.

²⁷ *Ibidem*.

avventate degli stravaganti personaggi abbiano luogo nella stanza accanto, lontano dalla nostra vista. Quello rappresentato nell'incisione sarebbe dunque per lui l'unico modo di mettere in scena l'*Amleto*, con molti degli interpreti fuori scena: «well, it will be the first cultured performance of the noble and disheartening play»²⁸.

L'articolo che segue è forse fra tutti il più divertente e costituisce un'irrisione al naturalismo e al contemporaneo uso di riempire le opere drammaturgiche di didascalie contenenti indicazioni per la messa in scena. Intitolato semplicemente *A note on an old engraving*, è pubblicato nel settembre del 1908²⁹. L'incisione che lo accompagna rappresenta una piccola corte all'interno delle cui mura sembrano essere coinvolti nelle loro azioni quotidiane alcuni abitanti, ma sono presenti anche diversi animali e in primo piano quelle che Carric ci svela essere api, dato che la stampa non ci permette di identificare chiaramente gli insetti.

I have just come across this charming Italian wood engraving, [...]. It is made for the modern stage director. The artist evidently knew the modern stage director was coming. [...] technique has not been the designer's aim: realistic detail, that is what has absorbed him, and curiously enough just the very detail by which the stage director knows his public is charmed.

Here is the real horse tethered to the real wall: the real dog and the real pigeon and the real pigeon house, just as described by Miss Ellen Terry in her Memoirs, where she alludes to one of Charles Read's production.

I think that it never yet occurred to any stage manager to have real bees; yet of what value would be the presence of the man and the woman, of the horse and the dog and the old lady spinning in this design without bees? Therefore what would a production in which are a man and a woman, a horse, a dog and an old lady spinning be without this additional detail of bees? What an opportunity for realism, for accuracy! Think what possibilities it opens up! Think of the laughs to be extracted from a bee³⁰.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Allen Carric (pseud. Gordon Craig), *A note on an old engraving*, «The Mask», I, 7, September 1908, pp. 140-141.

³⁰ *Ivi*, p. 140.

Nella seconda parte dell'articolo Carric se la prende (come spesso accade) con Bernard Shaw, spiegando che nonostante la sua attenzione per le direttive di scena, si spera che in futuro dia indicazioni ancor più *complete*, come quelle che cita e per le quali, come l'autore indica in nota, ha preso spunto da alcuni testi scientifici.

“The bees are now heard buzzing about the hive. It seems for one moment as if the queen bee were dead, but next moment the air is cleared of all apprehension and becomes thick with bees. They circle twice around the forest and alight upon an ash tree which may be discerned three miles distant³¹.

[...]

The sound of the horse pawing the ground must now be heard, but the noise is quickly drowned by the crowing of a cock. As imitations of the crowing of a cock proceed at times from the audience, the manager must be very careful to procure a genuine cock so that there shall be no doubt as to the authenticity of the crowing³².

Il tono e l'approccio critico cambiano negli articoli di Felix Urban: sul numero 3 del 1912 compare una sua riflessione in forma di dialogo con l'altro corrispondente di «The Mask»³³. I due discutono sul fatto che a teatro interessino soltanto le questioni teatrali e che l'attore in particolar modo non si occupi di arte e tenda ad annoiarsi di fronte alle opere dei grandi pittori. Carric spiega che ciò accade perché l'uomo di teatro non sa godere delle cose belle e non si sa appassionare all'arte figurativa perché non è toccato né dalla natura né dall'arte ma soltanto da ciò che è teatrale, e conclude «And he does not know how much he loses by this apathy. You and I, Urban, have often written about the old Engravers and have pointed out how valuable the study of their work is to the Theatre

³¹ *Ivi*, p. 141. Per questa didascalia Carric fa riferimento a un trattato del botanico e naturalista Thomas Andrew Knight (1759-1838) dedicato alla “Cause on variation in Bees”.

³² *Ibidem*. I riferimenti sono qui a un trattato sui galli di Captain Harraden e ai trattati sulle farfalle del naturalista Henry Walter Bates (1825-1892).

³³ *The old masters. A dialogue between Allen Carric and Felix Urban*, «The Mask», IV, 3, January 1912, pp. 185-186.

men, haven't we?»³⁴. Felix Urban aveva approfondito l'argomento anche in un articolo precedente, intitolato *Tuition in art. A note to the younger generation of theatrical students*³⁵, in cui lamentava, a proposito dell'insegnamento dei “mestieri” del teatro, la rarità di “maestri d'arte teatrale”, la mancanza di dedizione dei manager e le scarse possibilità per i giovani di affrontare le spese per le lezioni. A suo avviso, però, esistono maestri che possono dare molto per il teatro: sono gli antichi pittori dei quali i giovani possono studiare le opere.

You can derive many wonderful things and learn many useful things; though surely no one who looks at these works needs to be told what can be *derived* by studying them. As for *learning* from them, you can do so by studying in them movement, dramatic movement, facial expression, the values of light and shadow, historical and fanciful costume, and some of the significance of a pictorial scene³⁶.

Urban/Craig elenca i nomi dei maestri per lo studio dell'espressività del volto e del movimento drammatico, per quello di scena e costume, per l'uso della luce, infine Leonardo, maestro dei maestri per ogni cosa. Non manca poi un riferimento alla danza, indicazione che sicuramente si avvale della frequentazione con Isadora Duncan.

[...] and you will do well not to trouble about people who tell you that movement is no to be learned from studying movement in pictures. It is so to be learned, and in schools of the Dance the pupils,... nay, even the masters,... give much time to the study of the movement in designs upon Greek vases, in sculpture and in early painting³⁷.

In un altro articolo, Urban mostra alcune incisioni del quindicesimo e sedicesimo secolo come esempio dell'efficacia che può

³⁴ *Ivi*, p. 186.

³⁵ Felix Urban (pseud. Gordon Craig), *Tuition in art. A note to the younger generation of theatrical students*, «The Mask», IV, 4-6, October 1910, pp. 68-70.

³⁶ *Ivi*, p. 68.

³⁷ *Ibidem*.

avere una scena essenziale: «the settings or backgrounds of these wood cuts are good enough to act for me as ideal examples of stage scenery, scenery without a thing too much or too little in it. [...] The first thing which strikes one as absent is *detail*»³⁸. A differenza di Carric, che come abbiamo visto assume un tono spesso ironico e sarcastico, adatto al “nonsense” dei suoi scritti-tranello, Felix Urban approfondisce la tematica in articoli più ampi, nei quali si sofferma a spiegare nel dettaglio i motivi per cui lo studio delle opere di pittori e incisori sia di notevole aiuto per l’artista del teatro. Uno dei principi su cui fonda le sue riflessioni è il ruolo della scena che, pur partecipando alla drammaturgia dell’opera, non deve interferire con quella del poeta, tantomeno con la recitazione degli attori: «The scenery is not put there to tell the story but perhaps to fill up the gaps, for it is the poet who tells the story and the actors who interpret that story. Therefore the scene must not interrupt»³⁹.

Gli articoli di Carric e Urban, pur partendo da presupposti diversi, quello di prendersi gioco del teatro moderno, il primo, e quello che potremmo chiamare “pedagogico”, il secondo, sono accomunati dal desiderio di sostenere gli intenti di riforma del regista inglese. Se Felix Urban, pur tralasciando l’accento a Craig e ai suoi scritti, ne ripercorre le teorie attraverso indicazioni ben precise circa l’utilità delle immagini pubblicate e facendo eco alla sua visione della scena e di un uso non descrittivo quanto poetico dello spazio, allo stesso modo Carric riflette sulle stesse questioni partendo dall’irrisoluzione di ciò che della scena moderna disprezza. Gli articoli che si prendono gioco dei professionisti del teatro, dando loro indicazioni su come lavorare sul dettaglio e sul pittorico, in realtà non sono altro che una critica nei confronti del teatro moderno e delle attuali modalità di messa in scena, un tipo di teatro che Craig tenta di riformare attraverso la diffusione delle sue teorie su «The Mask» e nei suoi testi fondamentali. Scrive in *Towards a New Theatre*,

³⁸ Felix Urban (pseud. Gordon Craig), *Some early Italian woodcuts. A Note upon their Use to Modern Scene Designers*, «The Mask», IV, 1, July 1911, pp. 47-56: 47.

³⁹ *Ivi*, p. 53.

Yet every day we get people speaking of scenery as if it were picture, and even painters have the temerity to enter the theatre and put on to the stage the result of their studies as painters. They are all descendants of Bibiena, and I hope they are proud of him. Nothing pleases them so much as the artifice of the modern theatre, and they “use” the stage, at the same time having a contempt for its tricks. I suppose that they like this so much because they know nothing about the beauty of the ancient theatre. I can only think of this as their excuse, but it brings us no nearer to a noble stage – it brings us no nearer to noble scenery⁴⁰.

Sono numerose le pubblicazioni in cui Craig illustra la sua idea di scena, una scena che deve essere “vivente”, architettonica e non pittorica. Lo fa in *Scene*, nel quale le incisioni pubblicate mostrano una concezione dello spazio tridimensionale, conforme ai principi dell’architettura neoclassica nonostante l’astrattezza che le caratterizza. Quello di una scena “architettonica” è un concetto che troviamo anche, lo abbiamo visto, dieci anni prima in *Towards a New Theatre*, dove scrive «once upon a time, scenery was architecture. A little later it became imitation architecture; still later it became imitation artificial architecture. Then it lost its head, went quite mad, and has been in a lunatic asylum ever since»⁴¹. Ampio spazio agli *screens* e alla descrizione del loro uso, insieme ai principi su cui si basa il progetto, è dato infine nel celebre articolo del 1915, *The thousand scenes in one scene. A note on ancient and modern scenery*⁴².

A conclusione di questo *excursus*, vale la pena citare un articolo firmato da Craig solo con le iniziali (G. C.) che segue lo stesso impianto di quelli fin qui analizzati: il breve scritto, di una quindicina di righe e accompagnato da un’incisione del sedicesimo secolo, è intitolato *Stage scenery*⁴³ e riassume in modo conciso alcuni dei

⁴⁰ Edward Gordon Craig, *Towards a New Theatre*, Toronto, JM Dent & Sons, 1913, p. 11.

⁴¹ *Ivi*, p. 6.

⁴² Edward Gordon Craig, *The thousand scenes in one scene. A note on ancient and modern scenery*, «The Mask», VII, 2, May 1915, pp. 142-158.

⁴³ Gordon Craig, *Stage scenery*, «The Mask», III, 1-3, July 1910, la pagina, priva di numerazione, è inserita tra la 14 e la 15.

principi di cui abbiamo parlato. L'immagine ritrae il dialogo tra due gentiluomini in una stanza spoglia, con una sola finestra, e un pavimento dal disegno geometrico.

If scenery must be used when performing plays it is better to employ a simple background rather than an elaborate one, and to create this you do better to employ a few lines than many broken ones.

[...]

The above design [...] is an example of a simple background. The lines are but little broken. In no way do they frustrate the dramatic intention.

Scenery has to speak as well as the actors, but it is better when it says only that which is necessary⁴⁴.

⁴⁴ *Ibidem*.

Patrick Le Bœuf
«THE MASK» APRÈS «THE MASK»

Aux yeux des bibliographes, l'histoire de la revue «The Mask», éditée par Edward Gordon Craig (1872-1966) à partir de 1908 avec deux interruptions de 1915 à 1918 et de 1919 à 1923, s'achève définitivement en 1929 avec la publication du quatrième fascicule du volume XV. En effet, de graves difficultés financières empêchent Craig – qui est alors installé à Gênes tandis que la revue est toujours publiée à Florence par les soins de Dorothy Nevile Lees (1880-1966) – de faire paraître le volume prévu en 1930; et partout dans le monde, le volume XV est donc le dernier à figurer sur les étagères des bibliothèques.

Aux yeux de Craig lui-même, cependant, il ne s'agit, à la fin de l'année 1929, que d'une nouvelle interruption, qu'il veut croire aussi brève que possible: il gardera l'espoir d'une reprise de la publication au moins jusqu'en 1947. Ses efforts ne seront toutefois jamais couronnés de succès. C'est l'historique de ces efforts que l'on se propose de retracer ici: à quoi le «Mask» des années trente ou quarante aurait-il ressemblé s'il avait pu paraître? Aurait-il été fondamentalement différent des volumes précédents? Quelle en aurait été la philosophie? Quels éléments d'explication peuvent rendre compte de l'échec de sa reprise?

Volume XVI: le volume-fantôme

En 1929, la cessation de parution n'était évidemment pas programmée, et Craig avait donc déjà réuni une partie des matériaux du premier fascicule du volume qui devait paraître au premier trimestre 1930, le volume XVI. Ce premier fascicule n'avait pas encore trouvé sa forme définitive, mais quelques-uns des articles qui l'auraient

constitué étaient déjà quasi prêts à être envoyés à l'imprimeur, et sont rassemblés dans un dossier conservé dans le fonds d'archives Edward Gordon Craig du Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France¹, sous la cote EGC-Ms-B-1115.

Ce dossier contient trois articles dactylographiés rédigés par Craig dans une veine polémique particulièrement virulente. Le premier, muni d'un tampon portant la date du 23 septembre 1929², s'intitule *Apprentices* et attaque ce que Craig appelle les «capitaines d'industrie», expression qui recouvre sous sa plume les journalistes, les éditeurs, les directeurs de théâtres, mais aussi, plus curieusement, «le monde de l'architecture et le monde musical». Craig reproche à tous ces «capitaines d'industrie» de considérer les véritables artistes comme de simples «apprentis», et de se prendre eux-mêmes pour leurs «maîtres». Selon Craig, ces «maître» auto-proclamés prétendent mieux savoir que les artistes ce que sont les goûts et les attentes du public, et en tirent prétexte pour mutiler et altérer les œuvres produites par ces «apprentis», afin de les rendre plus aisément diffusables. Il s'ensuit que le public se retrouve ainsi privé des œuvres les plus audacieuses et les plus exigeantes, et se voit contraint de ne consommer que des œuvres faciles, frelatées, formatées, qui ne reflètent pas la véritable personnalité de leur créateur. Craig ne se sent libre de s'exprimer comme il le fait, que, précisément, parce qu'il est lui-même son propre éditeur, et qu'il n'est donc pas tenu de se soumettre aux diktats d'un quelconque «maître»:

If I weren't master of this paper of mine, I shouldn't be able to get this article published. That proves my point, because here I am talking truth and sense. All that captains of industry say the public wants is nonsense and sensation³.

Le deuxième de ces trois articles, intitulé *Bernard Shaw's suc-*

¹ Dans la suite du présent article, on abrégera Bibliothèque nationale de France en BnF, et Département des Arts du spectacle en ASP.

² Il s'agit de la date de réception des articles par la rédaction à Florence, non de la date d'écriture des textes.

³ BnF, ASP, EGC-Ms-B-1115, f. 15.

cess accounted for, pourvu d'un tampon portant la date du 26 octobre 1929, consiste, on s'en doute, en une violente attaque contre George Bernard Shaw (1856-1950), le dramaturge et critique irlandais que Craig n'aura cessé de fustiger sa vie durant. Ce très court article (un seul feuillet) vise en particulier la création de *Man and Superman* en 1905 au Royal Court Theatre de Londres, pour laquelle il avait fallu abattre une cloison du théâtre et construire une nouvelle entrée, uniquement parce que le dramaturge avait exigé qu'il y eût une automobile sur scène et qu'il était impossible de l'y amener sans ces coûteuses transformations. Craig trouve choquant que l'on accepte volontiers de tels caprices de la part d'un littéraire, alors que beaucoup de gens s'insurgent, et George Bernard Shaw à leur tête, dès qu'un metteur en scène a la velléité de modifier ne fût-ce qu'un infime détail d'un plateau de théâtre afin de l'adapter à sa vision artistique.

Le troisième article, non daté, porte un titre dactylographié: «*Great*». *England's greatest actress*, auquel Craig semble avoir voulu substituer à la main un autre titre: *Our great actresses*. Ce texte de deux feuillets conteste l'emploi abusif de l'épithète *great* sous la plume des journalistes, notamment lorsqu'elle est appliquée au jeu de Sybil Thorndike (1882-1976) et de Cécile Sorel (1873-1966), deux des actrices pourtant les plus adulées de l'époque:

It is really only someone of astounding talent such as Rachel, as Duse, and as Isadora Duncan who can be spoken of as great [...].

And I even doubt if it suits these either – for the word great is really something applicable to seas, mountains, deserts, and the rest – not to art or to artists – not to acting or to actors⁴.

Le volume XVI de «The Mask» aurait également contenu des textes écrits par d'autres auteurs que Craig, et notamment un article intitulé *Midnight performances*, dû à la plume de Sadakichi Hartmann (1867-1944), poète et critique états-unien d'origine allemande par son père et japonaise par sa mère. Cet article est accompagné d'une lettre de l'auteur à Craig, datée du 12 janvier 1930, qui précise que

⁴ BnF, ASP, EGC-Ms-B-1115, f. 20.

ce texte est déjà assez ancien et que Craig est libre d'en supprimer tous les passages qu'il jugera superflus, car il ne s'agit guère que d'une «historical whimsicality». Sadakichi Hartmann évoque tout d'abord le souvenir qu'il a gardé des spectacles nocturnes auxquels il avait assisté dans sa jeunesse dans le théâtre munichois de Louis II de Bavière (1845-1886), puis se livre à une digression sur la notion d'illusion scénique et sur le risque d'étouffer l'action dramatique par excès d'effets spectaculaires; il en vient ensuite à critiquer les idées de Craig sur le rôle de la scénographie, tout en reconnaissant la force et l'originalité du décor imaginé par Craig pour la scène du somnambulisme de *Lady Macbeth*:

Coming from darkness and returning to darkness while her form throws gigantic shadows on the wall – why, this is symbolization, something strange and fascinating, in fact something unprecedented. The birth of a new stage art and a new dramatic interpretation!

Yet its very merit, its originality, also furnishes its own criticism. Gordon Craig, it seems to me, endeavors to make stage art an independent art expression, while logically as long as there are dramatists it can be only an accessory. Stagecraft can⁵ subordinate authorship or there is an end to drama. What is the use of my writing a Buddha if Gordon would make a Craig out of it⁶?

On pourrait s'attendre à ce que Craig s'emporte contre cette critique, et refuse de la publier; mais au contraire, il la trouve intéressante, même s'il la juge erronée, et inscrit dans la marge:

Error of thought in S[adakichi]'s head. S[adakichi] is a clever man and has written some plays – always a difficult job. So this confusion of his as to my work is worth hearing.

Comme à l'accoutumée, le volume XVI de «*The Mask*» aurait en outre comporté au moins un article historique, consacré en l'occur-

⁵ C'est ainsi qu'est rédigé le texte dactylographié; mais de toute évidence il faut lire: *cannot*.

⁶ BnF, ASP, EGC-Ms-B-1115, f. 44.

rence à l'Opéra du Palais-Royal, salle de spectacle inaugurée à Paris en 1641, détruite par un incendie en 1763, reconstruite à partir de 1764 et inaugurée une nouvelle fois en 1770, avant d'être à nouveau détruite, définitivement cette fois, par un second incendie en 1781. Le texte sélectionné par Craig est la traduction d'une présentation du nouveau bâtiment, contemporaine de sa réouverture en 1770, rédigée par un témoin oculaire qui n'est pas nommé. Cette présentation souligne toutes les prouesses architecturales mises en œuvre dans cette salle toute neuve, et notamment le soin porté à son acoustique.

Comme tout numéro de «The Mask», le volume XVI aurait bien sûr également comporté des recensions de publications récentes. Craig avait rédigé une recension de la revue «The Architect's Journal», ainsi que de *The Return of William Shakespeare*, de Hugh Kingsmill (1889-1949), roman fantastique paru en 1929, dans lequel un scientifique trouve le moyen de faire revivre les morts, et l'expérimente aussitôt sur la personne de William Shakespeare, lequel peut ainsi venir exposer lui-même comment il a écrit ses pièces. Le jugement de Craig est mitigé: «It is a clever idea, with clever things in it but confusedly worked out»⁷. Craig disposait par ailleurs d'une recension de la gravure intitulée *An Isometric Drawing of Saint Paul's Cathedral* publiée en 1928 par The Architectural Press. Cette recension, non datée, avait été rédigée par le meilleur ami de Craig, l'artiste John Paul Cooper (1869-1933). Après la mort de ce dernier, qui eut lieu le 3 mai 1933, Craig inscrivit cette triste note à côté de la signature de Cooper: «the last thing my friend sent me»⁸.

On trouve en outre des notes préparatoires à de futurs articles qui n'ont jamais été écrits: *A Theatre-goer. Then and now; Write an article on the sanity of Nijinsky...*

Bien sûr, le volume XVI n'aurait pas été complet s'il n'avait comporté un éditorial. Cet éditorial ne figure toutefois pas dans le même dossier; on en trouve une version manuscrite, intitulée *Prelude*, et une version dactylographiée, à deux endroits différents

⁷ BnF, ASP, EGC-Ms-B-1115, f. 34.

⁸ BnF, ASP, EGC-Ms-B-1115, f. 48.

du fonds⁹. La version dactylographiée est surchargée de ratures et de corrections manuscrites: Craig précise qu'il l'a «révisée en 1945». Pensait-il sérieusement recycler en 1945, comme éditorial du premier numéro d'une hypothétique reprise, un texte conçu quinze ans plus tôt? Probablement – et ce fait suffit à lui seul à souligner l'aspiration de Craig à la continuité de son entreprise.

La teneur de cet éditorial révisé est la suivante:

To-day we enter into our sixteenth year of existence¹⁰. One would have liked, at sixteen years of age, to have put one's work down. One so soon grows tired at sixteen – at sixteen all things are too difficult: it is admittedly an awkward age.

Mankind has thought it to be the apex of life, and then discovered it was only the beginning after all. Yet this beginning is beset with every annoyance: and we are tempted just because of these to put on airs, to pretend to years.

Such a lot of annoying things assail us. The subscribers not paying up properly – the weather – the shortage of pocket-money; another journal making some of «The Mask»'s grimaces: still, why trouble about that, for the maxim of this Publius Syrus¹¹ here holds good, that “*When two do the same thing, it's not the same, after all.*”

Only 16!

It's no excuse, you say – but don't you think we've done fairly well for sixteen? We don't – we have not yet succeeded. Of our many faults we will not speak, but one we cannot dodge – the fault of not yet having succeeded. It was not Lord Melchett's fault, after all – it's our own¹². We can create, like the Oxford University Press, but we can't distribute – we simply don't know how to do it.

⁹ La version manuscrite se trouve sous la cote EGC-Ms-C-253, la version dactylographiée, sous la cote EGC-Ms-B-1119, f. 10. Toutes deux sont munies d'un tampon portant la date du 29 octobre 1929.

¹⁰ Craig ne compte évidemment que les années qui ont vu paraître un numéro de «The Mask».

¹¹ Publilius ou Publius Syrus, poète latin né vers 85 avant Jésus-Christ et mort après 43 avant Jésus-Christ, auteur de mimes dont a été extrait un recueil de *Sentences*. C'est de ces *Sentences* que Craig tire sa citation: «Idem duo quum faciunt, non tamen est idem».

¹² Lord Melchett: Alfred Moritz Mond (1868-1930), industriel, financier et homme politique britannique, élevé au titre de baron Melchett en 1928.

The next few years will therefore have to be devoted to discovering how it's done, and then we will do it. If we can discover that in three years, or in two, you shall hear about it, and then we shall take the occasion of thanking you one and all for having supported us at a time when we failed to understand how properly to sell ourselves.

On le voit: dans l'éditorial qu'il projetait, Craig n'avait nullement l'intention de dissimuler à ses lecteurs les difficultés financières que connaissait sa revue; mais en plein krach boursier de 1929, et par la suite tout au long des années de la Grande Dépression, il est douteux que ses lecteurs s'en seraient particulièrement émus. Craig pointe plus précisément deux difficultés rencontrées: les abonnés qui se font tirer l'oreille pour payer leur abonnement, et l'incapacité de «The Mask» à se faire distribuer correctement, faute d'une réelle expérience des activités éditoriales. Il fait également allusion à la concurrence menée par une autre revue théâtrale, sur laquelle on reviendra un peu plus loin. Les années 1930-1945 seront donc dominées par la recherche de moyens d'atteindre deux objectifs principaux: d'une part la fidélisation d'un lectorat plus nombreux, d'autre part l'insertion de la revue dans des canaux de distribution bien établis, sans toutefois faire de concessions aux «maîtres» auto-proclamés que Craig pourfendait dans son article *Apprentices*.

1930-1945: en quête de nouveaux abonnés, d'un éditeur, d'un gérant

Au mois de mars 1930, la situation est telle que Craig renonce à publier un fascicule "normal" de «The Mask», et décide de le remplacer par ce qu'il appelle un «interlude»: un volume qui, au lieu de paraître sous forme de quatre fascicules successifs et de réunir divers articles, sera publié en une seule fois et ne contiendra qu'un seul texte. Il s'agira d'une réédition, annotée par les soins de Craig et assortie d'illustrations, des *Confessions* de William Henry Ireland (1775-1835), faussaire qui prétendait avoir retrouvé des manuscrits autographes de William Shakespeare, et notamment celui d'une pièce inédite, *Vortigern and Rowena*, qui fut créée le 2 avril 1796 par John Philip Kemble (1757-1823) – et aussitôt retirée de l'affiche tant la supercherie était

grossière. Ireland avait publié ses *Confessions* en 1805, dans un gros volume de 317 pages¹³. Afin de réduire les coûts de production, Craig écrit à Dorothy Nevile Lees, le 14 mars 1930, que le prochain volume de «The Mask» ne comptera que 180 pages au lieu des 190 à 200 habituelles, et qu'il ne contiendra plus qu'une seule page d'auto-promotion, contre deux et demie dans le volume précédent¹⁴.

Craig envisage deux possibilités pour la composition typographique de ce volume. Selon le «plan A», le texte d'Ireland serait composé en corps 18, les citations en corps 12 et l'index en corps 10, ce qui permettrait de faire tenir les *Confessions* proprement dites dans 165 pages, et de réserver 6 pages pour les illustrations, 4 pages pour les annotations critiques de Craig, et 5 pages pour des recensions d'ouvrages, plus 10 pages de planches hors-texte. Selon le «plan B», le texte d'Ireland serait composé en corps 14, ce qui laisserait la possibilité de publier 15 pages de recensions. La préférence de Craig va au «plan B», qui permettrait en outre d'accompagner la publication de ce volume d'interlude d'une reprise de la revue «The Marionnette», avec un numéro contenant un texte de pièce en français ou en anglais¹⁵.

Craig adresse également à Dorothy Nevile Lees un texte publicitaire qui annonce avec optimisme cette double publication pour le mois de juin 1930. Dans l'espoir, probablement, de susciter de nouveaux abonnements, Craig n'hésite pas à verser dans le sensationnalisme:

«The Mask».

A new volume, as interlude.

1930.

Thrilling tale of forgery.

The *Confessions* of a young man who hoaxed England at the age of 18.

The astounding story of the forgery by young Ireland of Shakespeare manuscripts, and how he wrote a whole play which he caused to be acted

¹³ William Henry Ireland, *The Confessions of William-Henry Ireland, containing the particulars of his fabrication of the Shakespeare manuscripts*, London, printed by Ellerton and Byworth for Thomas Goddard, 1805.

¹⁴ BnF, ASP, *The Mask Correspondence* (sans cote), boîte 16.

¹⁵ *Ivi*.

– and by the Kemble family, at Drury Lane Theatre, under the supposition that it was by Shakespeare!!

Roars of laughter!

First published in 1805, and now reissued, with illustrations of the period, and notes by E. Gordon Craig.

Also a new number of «The Marionette».

Volume 2 No. 1.

Both ready June, 1930.

Price 10 shillings¹⁶.

Mais il ne semble pas, en définitive, que Dorothy Nevile Lees ait fait imprimer ce tract. Il se serait révélé mensonger, puisque au mois de juin 1930 ni l'«interlude» de «The Mask», ni la reprise de «The Marionette» n'ont été publiés¹⁷.

Au cours de l'année 1930, Craig va chercher à faire jouer ses relations pour susciter de nouveaux abonnements, tout en veillant à ne pas ébruiter que «The Mask» traverse une très mauvaise passe. La dramaturge et metteuse en scène états-unienne Hallie Flanagan¹⁸ (1889-1960), qui avait rencontré Craig en 1926 à Copenhague pendant qu'il travaillait à la mise en scène des *Prétendants à la couronne* d'Ibsen, avait eu ensuite un échange de correspondance avec lui, et lui avait consacré un chapitre de son ouvrage *Shifting scenes of the modern European theatre*¹⁹; Craig reprend contact avec elle et lui écrit, le 28 mars 1930, au sujet de «The Mask»:

It is in a very bad way, and although I have more things to see to in

¹⁶ BnF, ASP, EGC-Ms-B-1115, f. 6. Ce feuillet porte la mention, de la main de Dorothy Nevile Lees: «Sent to Florence, 15/03/1930».

¹⁷ «The Marionette» est une revue dont Craig n'a pu publier que douze fascicules en 1918-1919 à Florence. De petit format, elle comptait une trentaine de pages par fascicule et, comme son nom l'indique, elle était entièrement consacrée aux marionnettes. Le mot anglais *marionette* s'écrit en principe avec un seul *n*, mais Craig tenait beaucoup à l'orthographe à la française, en redoublant le *n*.

¹⁸ Elle s'illustrera particulièrement en prenant en 1935 la direction du Federal Theatre Project, initiative visant à produire des spectacles où pourront jouer les milliers d'acteurs états-unien mis au chômage par la Grande Dépression.

¹⁹ Hallie Flanagan, *Shifting scenes of the modern European theatre*, New York, Coward-McCann, 1928.

other branches of my work than I can well get through, I shall now have to give more time than before to «The Mask».

Tell me, privately, please – do you think you could help me like this: could you get me a real bouquet of subscribers for «The Mask» – of course without telling anyone that things are not going well? Two friends of mine have rallied splendidly, one sending 100 subscribers, and another 30: but even if you only sent 10 or 15, I should be very grateful.

Don't think that you have to waste time or trouble about this, but remember that I should be really grateful²⁰.

Il a dû envoyer une requête similaire à Richard Boleslavsky (1889-1937), acteur et metteur en scène qui avait joué le rôle de Laërte dans le *Hamlet* de Moscou mis en scène par Craig et Stanislavsky en 1912 avant d'émigrer aux États-Unis, puisque Boleslavsky lui envoie le 9 mai 1931 une liste de nouveaux abonnés états-uniens, en commentant: «I am happy that I can do something for “The Mask”»²¹.

Craig cherche par ailleurs à retirer «The Mask» des mains de Dorothy Nevile Lees, qu'il accuse injustement d'être responsable de sa déroute, pour le confier à un éditeur commercial professionnel. Dès le 12 février 1930, il écrit à sa collaboratrice: «If “Mask” is going to be a nuisance to bring out the next few numbers, it had best be dropped till I find a publisher»²². Le 3 mai 1930, il écrit au publicitaire londonien T. John Glover (18..-1933), qui assurait la diffusion de «The Mask» au Royaume-Uni:

I intend to arrange for «The Mask» to be handled by a proper publisher – whether in England, France, Germany, or America, I have not yet decided.

[...] I hope to bring out Vol. XVI (complete, instead of in four parts) in the autumn, but I am not quite sure yet if this can be got ready in time. The new publisher will not, of course, begin to issue «The Mask» until January, 1931²³.

²⁰ BnF, ASP, EGC-Mn-Flanagan (Hallie).

²¹ BnF, ASP, *The Mask Correspondence* (sans cote), boîte 16. La requête de Craig doit dater de 1930 puisque Boleslavsky s'excuse de ne pas avoir envoyé cette liste dès le mois de décembre 1930.

²² *Ivi.*

²³ BnF, ASP, EGC-Ms-B-1114, f. 148.

Le 30 mai 1930, Craig écrit à Peter Llewelyn Davies (1897-1960), fondateur de la maison d'édition Peter Davies Ltd:

I am intending to publish «The Mask» in England – a quite new «Mask» in appearance, as well as content. [...]

Have you ever wanted to publish a magazine, and have you ever worked out the possibilities of this? Can you see anything for you in the idea of publishing «The Mask»²⁴?

Craig tente également d'approcher les éditions Batsford Ltd et The Architectural Press, mais tous ses efforts sont vains: aucun éditeur britannique ne se déclare prêt à reprendre «The Mask». Pendant ce temps, T. John Glover s'efforce de calmer libraires et abonnés qui commencent à protester...

L'année 1931 est marquée notamment par un échange de correspondance avec Barrett H. Clark (1890-1953), directeur littéraire de la maison d'édition états-unienne spécialisée dans la publication de textes dramatiques, Samuel French Inc. Le 24 juin, Clark écrit à Craig qu'il regrette de ne pouvoir reprendre «The Mask», mais propose de lui chercher 100 à 200 abonnés supplémentaires si cela peut l'aider²⁵; le 10 septembre, Craig le remercie de l'intérêt qu'il porte à «The Mask», et se plaint de n'avoir pu trouver aucun secours auprès des éditeurs britanniques²⁶; le 22 décembre, Clark adresse à Craig une lettre assez étrange, dans laquelle il soutient que le rôle de Craig sur terre n'est pas tant de disposer d'une salle pour y monter des spectacles, que d'être le Platon de la République du théâtre:

Someday I am going to write you a letter in which I shall strive once again to tell you what I have always thought: that your chief function in this world is not to have a physical theatre to work with but simply an opportunity to express, to suggest, to emit to the whole world of the theatre your philosophy, without pausing to think of the immediate practical effect. Do we ask that Plato run his ideal commonwealth²⁷?

²⁴ *Ivi*, f. 143.

²⁵ BnF, ASP, *The Mask Correspondence* (sans cote), boîte 16.

²⁶ BnF, ASP, EGC-Mn-Clark (Barrett H.).

²⁷ BnF, ASP, EGC-Mn-French (Samuel).

Dans les années qui suivent, Craig continue d'espérer, malgré tous les déboires qu'il a rencontrés. Un texte dactylographié, malheureusement non daté, indique ce que seront la ligne éditoriale et la stratégie de «The Mask» lorsque celui-ci sera publié à Londres :

1. Its readers, especially the younger generation, expect «The Mask» to be *intransigent*, and always to have new ideas, or to find new-old ideas, and to put these into articles always illustrated by new or new-old pictures.

«The Mask» readers expect to have this set out in a quite original way – or at any rate, in a way that is not usual.

2. «The Mask» readers don't want anything to do with the cinema.

3. The thing that will before long be asked is that «The Mask» shall be made into a half-cinema or quarter-cinema – that it shall be made not original in appearance – that it shall avoid everything that is *intransigent*. [...]

«The Mask» has made guerrilla on this, that and the other, and it has done it quite well, in a way – and it can go on doing it.

I doubt whether it can put a large enough regular army into the field, to achieve the same result as effectively as it did with its scouting and skirmishing and being here, there and everywhere. The standing army needs the capital.

So this being in London is the first step towards a standing army, because in guerrilla warfare you hardly find a single soldier in the city – in fact, everything is secret, in guerrilla warfare.

Hence the name, «The Mask».

Don't let the original thought behind the whole enterprise be lost [...].

The original thought was to fight to the death, never give in – therefore, never let anyone know who was fighting, how many the numbers, who were the assistants, and what exactly was the cause.

[...] it goes without saying that the skirmishing and secret method I used was the one and only way to do the thing and continue for any considerable period²⁸.

En 1932, Craig est interviewé par une journaliste états-unienne installée en France, Alice Storms²⁹. À cette occasion, il se demande

²⁸ BnF, ASP, EGC-Ms-B-1100.

²⁹ L'interview paraîtra, sous le titre *The Elusive Mr. Craig*, dans «The North American Review», n. 235(1), January 1933, pp. 45-56. Les pages 48-49 sont consacrées à «The Mask». Les dates biographiques d'Alice Storms sont inconnues.

si celle-ci ne pourrait pas faire une bonne gérante pour «The Mask», lequel par conséquent ne serait pas publié à Londres mais à Paris. Il la prie de préparer un *business plan* détaillé, ce dont elle s'acquitte méticuleusement dans une lettre datée du 28 juillet 1932³⁰. Mais la conclusion de son étude est que l'entreprise est impossible à moins de disposer d'un capital initial de 150.000 francs, et que le salaire que lui propose Craig comme gérante de la revue serait insuffisant par rapport à la somme de travail à fournir pour accomplir correctement cette tâche. L'affaire en reste donc là.

Au cours des années trente, Craig remplit ses carnets avec des notes (pas toujours précisément datées, hélas) relatives aux idées qui lui viennent: listes de noms de contributeurs potentiels ou de simples correspondants à l'étranger, de sujets à aborder, de stratégies publicitaires à mettre en œuvre... Dans l'un de ces carnets, par exemple, il détaille ce que serait le «contenu idéal» d'un fascicule du nouveau «Mask». Outre les rubriques habituelles (éditorial, recensions, etc.), on y trouverait:

1. Something on a Frenchman (or woman) by a German or Englishman; an Englishman (or woman) by a Pole or a Russian; a Russian man (or woman) by a Spaniard; a Dutchman (or woman) by a German.
2. Something on a professional theme by a scholar, a scholarly theme by a professional.
3. Something on a dancer, a costume, a scene, a building, comic...
4. A playlet.

Sur le feuillet suivant, Craig énumère tous les écueils que le nouveau «Mask» doit à tout prix éviter:

«The Mask»:

1. Cannot afford to lose its position or character.
2. Cannot become insular.
3. Cannot afford to become known as is a face, i.e. as an indication of what it feels – for it feels nothing.

³⁰ BnF, ASP, EGC-Ms-B-1114, ff. 1-4.

4. Cannot yield – but it can give and take (Old Vic for example; [Drama] League people).

5. Is not to become one of the organs of *-ism*: of Cochranism, of Old Vic-ism, of Professionalism, of Amateurism (as proposed in London).

6. Cannot be under “*obligations*” to groups or individuals, if that prevents it from saying its say [...].

7. In brief *it cannot walk to its own funeral now it has come of age*³¹.

Il arrive aussi à Craig, au cours de cette période, de rédiger des articles en prévision du jour où la publication de «The Mask» pourra enfin reprendre, tel ce texte de 1937 (qui sera réactualisé en 1945), intitulé *A Gap, 1930-1937*, où il salue à sa manière le travail accompli par le «Theatre Arts Monthly», cette revue états-unienne publiée de 1916 à 1964, qu’il perçoit comme concurrente de «The Mask», et à laquelle il faisait déjà allusion dans son éditorial de 1929:

«The Mask» ceased to appear in 1930.

Eight volumes might have appeared from 1930 to 1937 but it was impossible to bring them out for the simple reason that there was no more money and a few debts had been incurred. [...]

«The Mask» has never been subsidized.

Our contemporary, «Theatre Arts Monthly» of America (a publication which admits to being an offshoot from «The Mask») has been able to carry on while we were disabled. It was lucky enough to find solid support from wealthy people.

So the gap has been filled – not with as many bristling spears as «Mask» flung up but with quantity of weighty articles and illustrations which did it much credit.

But now «The Mask» can rest no longer comfortable under that slap [*sic*³²] laid on by the sly liars of the age.

En 1936, Craig quitte définitivement l’Italie pour s’installer en France, ce qui bien sûr aura des conséquences sur ses projets ultérieurs de reprise de la publication.

Lorsque la Guerre éclate, Craig offre aussitôt ses services au

³¹ BnF, ASP, EGC-Ms-C-269, non folioté.

³² Jeu de mots entre *slab* (pierre tombale) et *slap* (gifle, camouflet).

ministère britannique de l'Information, lequel avait été créé le 4 septembre 1939, soit le lendemain même de l'entrée du Royaume-Uni dans le conflit. Il souhaite participer à l'effort de guerre de son pays en «établissant la prééminence du théâtre anglais sur tous les autres»³³. Le ministère de l'Information lui propose, à la mi-novembre 1939, d'organiser une tournée en pays neutres, de produire une adaptation cinématographique d'une pièce de Shakespeare, d'aller donner des conférences en Amérique, et de faire traduire ses œuvres en diverses langues pour les diffuser à l'étranger³⁴. Concernant la première proposition, Craig serait d'accord pour monter *Macbeth* avec la troupe Habima, exclusivement composée d'acteurs juifs, ce qui serait un excellent moyen de contrer la propagande antisémite des nazis et de montrer l'opposition du Royaume-Uni à leur idéologie raciste; il est beaucoup moins enthousiaste à l'idée de donner des conférences et de tourner un film, et pour ce qui est de la traduction de ses œuvres, c'est l'affaire de bons traducteurs et non la sienne³⁵. En décembre, les discussions s'enlisent et ne débouchent finalement sur rien: Craig ne dirigera pas le «théâtre de propagande» imaginé par John Hilton (1880-1943), directeur de la Communication intérieure au sein du ministère. Mais il ne perd pas pour autant espoir de voir renaître «The Mask» dans ce contexte de belligérance: sur le carnet où il réfléchit à ses tractations avec le ministère de l'Information, il se prend également à rêver d'un «The New Mask. An opuscle, 1940», qui serait imprimé par son ami Guido Morris (1910-1980), artisan imprimeur spécialisé dans les éditions d'art, et qui prendrait la suite non seulement de «The Mask», mais aussi de «Theater der Welt», revue théâtrale de langue allemande fondée en 1937 en Autriche par Josef Gregor (1888-1960) et qui avait cessé de paraître dès l'année suivante³⁶.

Mais les années de guerre ne sont évidemment pas propices à la réalisation de telles rêveries, et il faut attendre 1945 pour que des

³³ BnF, ASP, EGC-Ms-B-1120, f. 12.

³⁴ *Ivi*, ff. 17-18.

³⁵ *Ivi*, ff. 20-24.

³⁶ *Ivi*, carnet non folioté.

projets plus concrets se fassent jour, grâce à l'entrée en scène d'un nouveau et important personnage, un certain «Monsieur Charles».

Après-guerre: le rôle crucial de «Monsieur Charles»

Dans son journal, Craig écrit, le 12 décembre 1944, que son éditrice Odette Lieutier, qui a publié la traduction française de son *De l'Art du Théâtre* l'année précédente, serait prête à assurer la diffusion d'un avatar de «The Mask»: «Masque et Visage», un mensuel de 16 pages qui, espère Craig, doublerait rapidement de volume³⁷.

Mais avant que cette revue ne soit en état d'être diffusée, encore faut-il qu'elle ait un contenu, et que ce contenu soit imprimé... Le 19 février 1945, Craig fait dactylographier «pour M. Charles» une note dans laquelle il détaille tous les points qui nécessitent l'aide de ce mystérieux individu:

«The Mask et le Visage», 1945, Paris.

Assistance s.v.p.!

M. Charles to help and advise EGC each month. [...]

Needed by EGC some help in:

- *organizing office of «Mask»;*
- selection of a few writers in French;
- collecting articles on unheard of theatres – *and ideas* (if any);
- translation of some of the articles or paragraphs from English to French;
- writing certain articles or fragments;
- ideas for the better distribution of «Mask» in France, Russia?, England, America [...]³⁸.

Le projet de Craig est donc désormais de publier à Paris une revue dont le titre et probablement le contenu seraient bilingues, qui serait rédigée en partie par des auteurs français (dont «Monsieur Charles» lui-même), et dans laquelle on trouverait des traductions françaises

³⁷ BnF, ASP, *Daybook 1944-1945*, EGC-Ms-B-530, p. 138.

³⁸ BnF, ASP, EGC-Ms-B-1119, f. 8.

d'articles en anglais. Cette note fait par ailleurs apparaître le rôle de «Monsieur Charles» comme primordial dans la reprise de la revue.

Derrière ce nom de code se cache en réalité Fernand Divoire (1883-1951), écrivain d'origine belge naturalisé français qui, dans sa jeunesse, avait été proche des courants littéraires d'avant-garde. Grand admirateur d'Isadora Duncan (1877-1927), il lui avait consacré une monographie³⁹ et plusieurs articles. Il avait été secrétaire général et courriériste littéraire du journal «L'Intransigeant», et rédacteur en chef du «Journal littéraire», magazine fondé en 1924 mais qui ne vécut que quelques mois. Il avait publié en 1928 une *Stratégie littéraire* dans laquelle il affirmait avec aplomb: «Rien de plus facile [...] que de fonder une revue»⁴⁰. Il paraissait donc bien placé pour assurer la reprise de «The Mask»... À ceci près qu'en 1944-1945, il était devenu *persona non grata* dans le Paris libéré, en raison de ce qu'avait été son attitude au cours de l'Occupation allemande⁴¹. En septembre 1944, dans les semaines qui suivirent la Libération de Paris, Fernand Divoire trouva refuge au domicile de Craig, et le nom de code «Monsieur Charles» a d'abord eu pour but de protéger cette temporaire clandestinité⁴².

De mars à mai 1945, Fernand Divoire envoie à Craig des rapports quasi quotidiens sur les démarches qu'il entreprend pour tenter de faire revivre «The Mask» sous sa nouvelle forme⁴³. Il fait état de difficultés matérielles conjoncturelles: il est devenu malaisé de se procurer des caractères d'imprimerie, parce que les Allemands se

³⁹ Fernand Divoire, *Isadora Duncan fille de Prométhée*, Paris, éditions des Muses françaises, 1919.

⁴⁰ Fernand Divoire, *Stratégie littéraire*, Paris, La Tradition de l'intelligence, 1928, p. 15.

⁴¹ Il est difficile, faute d'une biographie qui lui ait été consacrée, de dire s'il avait été résolument collaborateur par conviction idéologique, ou s'il lui était simplement reproché d'avoir continué de travailler comme journaliste dans Paris occupé, dont quasiment tous les journaux (en dehors bien sûr de la presse clandestine) étaient passés sous la coupe des Allemands.

⁴² *Daybook 1944-1945*, p. 96: «“Monsieur Charles” is the name we used to give Divoire if referring to him before strangers».

⁴³ BnF, ASP, EGC-Mn-Divoire (Fernand). Sauf indication contraire, toutes les citations qui suivent renvoient à ce dossier, qui n'est pas folioté.

sont retirés de Paris en emportant 25% des stocks! Autre obstacle: les Ordonnances sur la presse de 1944 ont soumis la publication de tout nouveau titre de périodique à une autorisation préalable, délivrée par le Gouvernement provisoire; afin de se soustraire à cette obligation, Craig serait prêt, le 23 mars, à réduire les numéros de «The Mask et le Visage» à de simples cahiers de 4 à 8 pages, ce qui permettrait en outre de contourner les difficultés d'approvisionnement en papier. Dans une note non datée, Fernand Divoire expose toute la complexité de cette question de l'autorisation préalable:

La demande d'autorisation ne peut [...] être faite que si le Comité [du Papier] donne un bulletin constatant que l'on a du papier. Donc il faut du papier avant de faire la demande. Pour cette autorisation, d'ailleurs, [...] j'attends la lettre de Lady Diana. Cette autorisation serait [...] inutile si le «Mask» ne comportait *aucun* article, aucune note touchant de près ou de loin à l'actualité (donc, pas de critique sur une pièce ou une mise en scène récentes).

Le nom de «Lady Diana» fait référence à Lady Diana Cooper (1892-1986), ancienne actrice de théâtre et de cinéma qui était l'épouse d'Alfred Duff Cooper (1890-1954), ambassadeur du Royaume-Uni en France de 1944 à 1948. Craig rédige à son intention un brouillon de lettre pour lui demander d'obtenir le soutien du ministère britannique de l'Information,

to ask that an authorisation be given to me to issue this magazine – it being of such a nature as to make a valuable contribution to Franco-English cultural relations⁴⁴.

Craig a-t-il bien envoyé cette requête à Lady Diana Cooper? Dans la marge supérieure, il inscrit ces deux mots: «Too long», et le dossier n'en contient pas de version abrégée...

Autre difficulté: «The Mask et le Visage» devant être une pu-

⁴⁴ BnF, ASP, EGC-Ms-B-1099, f. 11. Ce brouillon de lettre, dactylographié, n'est pas daté, mais ne saurait être postérieur à mars 1946, date de la dissolution du ministère britannique de l'Information.

blication bilingue, il faut trouver un ouvrier typographe qui soit capable de composer des textes indifféremment en français et en anglais. Craig formule cette demande le 11 avril; dès le 26 avril, le très efficace «Monsieur Charles» a réussi à trouver l’oiseau rare!

Craig peut par ailleurs compter sur le soutien d’un de ses riches amis, «Monsieur Holz» – encore un nom de code; celui-ci désigne Rudolf Melander Holzzapfel (1900-1982), marchand d’art qui se pique d’écrire des études sur Shakespeare. À en croire les rapports de «Monsieur Charles», «Monsieur Holz» présente toutes les qualités:

- Enthousiaste pour le théâtre (jusqu’à 100.000 francs);
- Rêve de réunir autour de vous [de] jeunes acteurs de talent s’engageant à ne pas faire du cinéma [...] et [des] auteurs de valeur;
- Rêve d’être celui qui vous aiderait à créer une nouvelle époque du théâtre;
- Pense que le «Mask» serait une arme qui du premier coup imposerait le respect.

Le 9 mars 1945, Divoire et Craig décident d’assumer en alternance la charge de rédacteur en chef de «The Mask et le Visage»: six mois l’un, six mois l’autre. Dans son journal, Craig laisse éclater sa joie et sa fierté:

Charles, i.e. Fernand Divoire, perhaps the best editor Paris has known for 20 years, 1st in «Intransigent» and then in «Paris Soir», agreed to share the editing of «Mask» with me. He to take 6 months, I the other 6⁴⁵.

Dans ce contexte devenu somme toute relativement favorable, en dépit des obstacles qui restent encore à écarter, Craig reprend suffisamment confiance pour commander d’un coup, le 18 avril 1945, jusqu’à 304 kilogrammes de caractères d’imprimerie⁴⁶. Il commence à réfléchir à ce que pourrait être le contenu des trois premiers numéros de «The Mask et le Visage»:

⁴⁵ *Daybook 1944-1945*, p. 172.

⁴⁶ BnF, ASP, *The Mask Correspondence* (sans cote), boîte 16.

Number one:

- Leader: what «The Mask» aimed to do, achieved, and still moves towards: a new theatre (Semar⁴⁷);
- The Theatre in Persia (1) (Resvani⁴⁸);
- The fringe of the Paris stage (by EGC);
- Strength of a theatre: Paris, Moscow, London (compared).

Number two:

- Leader...;
- Le Corbusier and EGC – A Building called Theatre;
- The Garrick Clubs, London and Paris⁴⁹;
- Persian Theatre (continued) (Resvani);
- Book reviews. Foreign notes. Editorials.

Number three:

- Leader...;
- “An international Theatre.” A symposium (local opinions). John Semar, J.-L. Barrault, Mons. Charles, Edward Edwardovitch⁵⁰. (To be enlarged in Number Five with opinions by Russians, English, Americans, and Honoluluans);
- Certain actresses – *Performances*;
- Certain photographer models – *Poses*;
- Book reviews. Foreign notes. Editorials⁵¹.

Avec l’aide d’un imprimeur français, il fait des simulations, calcule les coûts de fabrication en fonction du nombre de pages à imprimer et de la taille des caractères employés⁵².

1945 semble donc s’annoncer comme l’année où il sera enfin possible de faire renaître de ses cendres la revue «The Mask», sous la forme de «The Mask et le Visage»...

Le 28 mai, Fernand Divoire adresse à Craig un compte rendu

⁴⁷ C’est-à-dire, John Semar, l’un des nombreux pseudonymes employés par Craig dans les numéros publiés de «The Mask».

⁴⁸ C’est-à-dire, Medjid Rezvani, auteur d’une histoire du théâtre et de la danse en Iran.

⁴⁹ Cette ligne est raturée.

⁵⁰ Autre pseudonyme employé par Craig.

⁵¹ BnF, ASP, EGC-Ms-B-1119, f. 3.

⁵² BnF, ASP, EGC-Ms-C-244.

très détaillé de la situation, extrêmement intéressant mais dont il n'est possible, dans le cadre du présent article, de reproduire que quelques extraits:

Je suis certain que «The Mask» peut avoir *un très grand intérêt* pour tous ceux qui s'intéressent au théâtre, et ils sont *extrêmement nombreux* bien que beaucoup ne puissent acheter une revue très coûteuse. La forme «revue» serait évidemment plus intéressante que la forme «cahier» sans aucune actualité. [...] Ici intervient la question matérielle, qui est sérieuse. Il y avait trois voies possibles. La plus banale et évidemment la plus simple était de confier «The Mask» à un bon imprimeur. Elle vous empêchait de chercher certains perfectionnements par vous-même. Elle n'était pas le commencement d'une vaste activité telle que vous pouvez la souhaiter. La seconde était d'acheter une petite imprimerie. Il y fallait dès l'abord une grosse dépense et nous aurions certainement dû acheter au moins de nouveaux caractères. Mais l'imprimerie aurait pu conserver une certaine activité rémunératrice. La troisième est celle que nous avons choisie: monter nous-même[s] une imprimerie. Trouver local, papier, machines, ouvriers. Là aussi il faut prévoir les dépenses. Actuellement, nous sommes bloqués par le manque de *local*. [...] La question du *papier* est résolue pour 4 numéros, sauf imprévu. [...] Quant à la question ouvriers, *si* on ne fait que «The Mask» et *s'il* paraît tous les deux mois, elle est pratiquement à peu près insoluble car on ne peut pas demander à un ouvrier de quitter sa place (il n'y a pas de chômeurs) pour 15 à 20 jours de travail tous les deux mois. [...] La seule solution pratique est celle de M. Morris⁵³ qui pourrait tout faire seul mais à qui il est moralement nécessaire de donner une sécurité. [...] En résumé, le «Mask» peut être une belle revue et fort importante mais il faut que sa stabilité matérielle soit assurée pour un certain temps d'une manière efficace.

C'est là le dernier compte rendu daté adressé à Craig par Fernand Divoire. Que s'est-il passé après le 28 mai 1945? On ne sait; toujours est-il que dans son journal, Craig note laconiquement, à la date du 12 juin 1945: «I shall postpone publication of the new "Mask"»⁵⁴, sans la moindre explication de cette décision. Les deux

⁵³ Guido Morris, déjà rencontré plus haut.

⁵⁴ *Daybook 1944-1945*, p. 207.

hommes ne sont pourtant apparemment pas brouillés: le journal de Craig indique que Divoire continue de lui rendre visite, de lui téléphoner et de lui écrire au moins jusqu'à l'automne 1945. Mais Divoire prend visiblement ses distances.

Craig ne se décourage pas pour autant. En 1947, il semble envisager de faire publier «The Mask», en anglais et sous son titre premier, par Dennis Dobson (1919-1978), qui avait fondé une maison d'édition, Dobson Books, en 1944. Dans les notes qu'il jette sur le papier pour lui-même, Craig précise bien qu'il ne s'agit pas d'une vente, que la revue doit demeurer son entière propriété, qu'il en dirigera lui-même la mise en page et qu'il en sera le rédacteur en chef, sous pseudonyme. La contribution de Dobson se limitera à payer les frais de fabrication et à apposer son nom et son adresse sur la couverture⁵⁵. On ne sera donc guère étonné d'apprendre que, comme tant d'autres projets, celui-là n'aboutira pas. Mais Craig y croit suffisamment pour se lancer dans l'écriture de plusieurs articles, réunis dans un dossier qu'il intitule «Articles ½ ready»⁵⁶. Par exemple, un article pour rendre hommage aux personnalités théâtrales disparues qui ont contribué à l'émergence d'un nouveau théâtre – l'épithète de «nouveau» étant définie non par la chronologie pure, mais par

the excellence of the artist workman. [...] The excellent work makes the date. If done in 1860, 1870, 1880, these dates are made new and remain so. These dates belong to the new Theatre.

Dans ce même dossier, on trouve aussi des brouillons d'articles sans titre où Craig appelle de ses vœux un jeu d'acteur qui ait recours à «l'exagération», «l'emphase» et «la fureur»; où il réclame le retour de tout ce qui est «romantique, mystique et impossible», ainsi que d'une diction parfaite; où il souhaite assister à la constitution de troupes durables et unies, telle la troupe Habima; où il affirme que pour être en mesure de dire son texte, l'acteur doit en premier lieu être capable de *voir*, c'est-à-dire d'exercer sa faculté d'imagination

⁵⁵ BnF, ASP, EGC-Ms-B-1109.

⁵⁶ BnF, ASP, EGC-Ms-B-1113.

et, grâce à elle, d'atteindre «quelque chose de la vision du grand poète tragique». Mais surtout, on trouve un nouvel éditorial pour le futur «volume XVI, numéro 1» de «The Mask», daté de février 1947 et signé du pseudonyme de John Balance. S'agissant de l'ultime éditorial de «The Mask», jusqu'à présent inédit, on nous excusera sans doute de le citer ici *in extenso*, malgré sa longueur:

«The Mask» began in 1908. It was begun by an artist – it was in Florence and he hadn't got a penny in his pocket. Some of you will well remember him. Now it begins again, this time for the younger generation. What a pity the younger generation weren't there the first time – in 1908 – for they are about the only people who would have understood it.

At that time, «The Mask» set out to try to speak the truth about the Theatre. Now it will do so again.

Or will attempt to.

For to speak the truth – the whole truth – is a very difficult thing, even if you have the best will in the world. I remember «The Mask» used to linger around the fact that you can seldom get more than half the truth and that you must keep on trying to get at the other half, in order to balance things a bit. In fact, that is how the name of the present editor came into existence. His real name was Erwin M. Smith, and he thought he could not go before the public like that, so he took the name of John Balance, wrote articles, and then discovered, six months too late, that there was a very celebrated man of that name, a minister in a far off colony of our Empire – and came across his photograph in a newspaper. Luckily, the celebrated colonist spelt his name with two l's: “John Ballance”⁵⁷.

What were we talking about? The younger generation, and ourselves: those are about the only things that matter here – the younger generation, ourselves, and our old Theatre. For it *is* a grand and venerable Theatre (not an Old Vic), and nothing can change that fact. And it is vu[!]nerable too. And «The Mask» need to keep on reminding itself that it was a grand old Theatre – as old as the Egyptians, the Greeks, the Spaniards, and the everybodies; and it determined to make a bid for a new Theatre at the same time. How was this to be done? Would you like to know how it *was* done? It was done, not by saying, “Oh, we are young, we always were

⁵⁷ John Ballance (1839-1893), premier ministre de Nouvelle-Zélande de 1891 à 1893.

young and we never will be anything else except young,” but by searching the old and by discovering how everlastingly young the old was.

«The Mask», from 1908 onwards until 1929, when it closed because... but we will tell you about that in another editorial – sought for every interesting thing, lively thing, young thing that could be found in the immense traditional Theatre of old.

And it discovered *this*: that there was not one thing in the Theatre to-day (that is to say, in the Theatre of 1908-1929) which could not be traced back to a treasure-store of 1604 or something like that. And I tell you that to-day and now; and the hoard is just as rich as it ever was. Don't fumble about, smashing things and inventing new smudges and crooked doorways and parading new-fangled adjectives and smartnesses, but go back and quickly look at the ancient brilliance which is more living to-day than in 1908. You had best put on tinted spectacles so as not to be blinded.

The notion is not to copy – the notion is to catch on and then to carry on further with it... if possible! And it is possible.

Only don't go at it chaotically and try to measure your distance⁵⁸.

L'ultime éditorial de «The Mask» réitère donc en 1947 l'essence même du projet moderniste tel qu'il s'est manifesté au tournant des XIXe et XXe siècles: s'inspirer de l'ancien, voire du très ancien, pour faire quelque chose de résolument nouveau, mais qui ne soit pas entièrement déconnecté de l'ancien. La génération d'après-guerre, sur laquelle «John Balance» semble tant compter, était-elle disposée à prêter l'oreille à un tel discours? Ne l'aurait-elle pas trouvé par trop passéiste, voire réactionnaire? Il semble bien qu'au sortir du second grand conflit mondial, au moment où allaient émerger le théâtre de l'absurde et tant d'autres innovations, la page de «The Mask» était définitivement tournée: la scène des années cinquante était avide d'explorer de tout autres voies, de passer à d'autres formes de modernisme, de radicaliser ses expérimentations sans se soucier de savoir si des précurseurs n'en avaient pas déjà tenté d'autres, qui présentaient des analogies avec les siennes.

Craig lui-même l'a-t-il senti? Après 1947, on ne trouve plus trace – à moins de nouvelles découvertes dans les fonds d'archives

⁵⁸ BnF, ASP, EGC-Ms-B-1113, ff. 9-10.

– d’une quelconque tentative de ressusciter «The Mask». Mais il se peut, tout simplement, qu’alors âgé de soixante-quinze ans, Craig se soit dit qu’il était temps de renoncer à cette grande aventure éditoriale qui l’avait tant préoccupé pendant près de quatre décennies; après tout, même avec seulement quinze volumes publiés, «The Mask» pouvait déjà s’enorgueillir d’avoir durablement marqué de son empreinte le paysage théâtral du XXe siècle.

* * *

Il est clair que si Craig avait pu reprendre la publication de «The Mask» dans les années 1930-1940, il l’aurait fait dans le sens d’une continuité maximale avec les volumes publiés jusqu’en 1929. D’après les archives disponibles, il semble toutefois possible d’émettre également l’hypothèse que, peut-être, Craig n’aurait pas poursuivi son entreprise d’utiliser ce canal pour éditer des documents dont le rapport avec le théâtre est discutable, tels que ces plans anciens de villes qui caractérisent les volumes publiés entre 1923 et 1929. Les articles et brouillons d’articles prévus pour figurer dans une reprise ultérieure de «The Mask» semblent indiquer que Craig se serait recentré sur des thématiques spécifiquement théâtrales, ce qui à coup sûr aurait redonné de la pertinence à sa revue.

La continuité recherchée si ardemment par Craig était en fait une arme à double tranchant: d’un côté elle aurait bien évidemment assuré la cohérence éditoriale de l’ensemble de la revue depuis ses origines, mais de l’autre elle aurait peut-être également risqué de donner le sentiment d’un non-renouvellement qui aurait pu provoquer une lassitude chez le lecteur, laquelle aurait pu se traduire par une baisse du nombre des abonnements et une perte d’influence. Peut-être vaut-il mieux, au bout du compte, que Craig ne soit pas parvenu à faire renaître «The Mask» de ses cendres.

GORDON CRAIG E SARAH BERNHARDT: PROGETTO PER UN *HAMLET*

Scheda
(di Samantha Marenzi)

Tra i carteggi conservati nel Fondo Craig della BnF, il cui elenco mostra una straordinaria rete di relazioni, ci sono delle lettere scambiate con la grande attrice francese Sarah Bernhardt¹. Sono poche, e ruotano tutte intorno a un progetto di collaborazione che, sebbene sia raccontato dallo stesso Craig nella sua autobiografia, non ha lasciato tracce negli studi, né quelli su di lui, né quelli su di lei. Si tratta di bibliografie molto corpose nelle quali questa assenza è davvero accecante.

La collaborazione, come molte dell'inglese, non andrà a buon fine, ma il progetto, e l'interesse che gli dimostra Craig, si distacca dai tanti tentativi di spettacoli non realizzati per via della sua interlocutrice: una delle più grandi protagoniste di quel teatro di cui Craig è un precoce e radicale riformatore, e che si aggiunge alla costellazione di attrici con cui collabora, a dispetto dell'immagine pacificata del teatro di inizio Novecento che vede i grandi teorici in contrapposizione ai grandi attori. A parte Irving, uno dei modelli dichiarati della Supermarionetta, e aldilà della provenienza biografica e artistica dal teatro della grande tradizione inglese, è ormai nota l'ammirazione di Craig per attori come Giovanni Grasso², e l'adorazione per attrici come Ellen Terry ed Eleonora Duse, con le quali

¹ Le lettere sono conservate tra i carteggi non inventariati nel Fonds Edward Gordon Craig, alla Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle (d'ora in poi BnF, ASP, seguito dal codice), indicate come EGC-Mn-Bernhardt (Sarah).

² Si veda Gabriele Sofia, *Edward Gordon Craig spettatore di Giovanni Grasso. Esperienza e visione*, contributo al Dossier *Inseguendo Giovanni Grasso*, a cura di Bernadette Majorana e Gabriele Sofia, «Teatro e Storia», n. 39, 2018.

ha lavorato e stabilito uno scambio che va molto al di là dell'incomprensione e del conflitto creativo e generazionale.

Mancava la Bernhardt a ricomporre la celebre triade, e a far emergere un rapporto, quello tra grandi attori e riformatori, piuttosto trascurato, molto fecondo³ e, soprattutto nel caso di Craig, reale, nutrito da una dinamica continua tra le idee, le teorie, le scritture e i progetti, i momenti di lavoro pratico, gli accordi commerciali.

Gordon Craig e Sarah Bernhardt

«In Sarah Bernhardt we have the perfect actress». Così Craig, dietro lo pseudonimo di John Balance, apre l'articolo dedicato all'attrice sul terzo numero di «The Mask», nel maggio 1908⁴. Lo stesso non si può dire di nessuna altra attrice, scrive Craig, e, scomparso Irving, di nessun attore. Non si tratta solo della esibizione perfetta, ma di una capacità di dirigere notevole in un uomo, ancor di più in una donna, assolutamente straordinaria per un'attrice.

Nel 1908 la Bernhardt aveva alle spalle l'acquisto e la direzione di diversi teatri⁵, tra cui il Porte Saint-Martin, il Théâtre de la Renaissance, dove iniziò a dirigere le prove, tagliare i costumi, disegnare bozzetti di scena, occuparsi di ogni aspetto della rappresentazione, poi, dal 1899, la concessione comunale del Théâtre des Nations a Châtelet, che prenderà il suo nome e che inaugura il 16 dicembre con la Bernhardt nei panni di Amleto. Questa capacità di gestire tutto, di interessarsi a tutti gli aspetti che gli altri attori

³ Gli studi di riferimento in questa prospettiva sono quelli di Mirella Schino (più volte citati in questo Dossier) incentrati su continuità e fratture tra la cultura del Grande Attore e la nascita della regia teatrale.

⁴ John Balance (pseud. Gordon Craig), *Sarah Bernhardt*, «The Mask», I, 3-4, May 1908, pp. 71-72.

⁵ Per una sintesi sulle imprese manageriali della Bernhardt si veda il paragrafo dedicato in John Stokes, Michael R. Booth, Susan Bassnett, *Bernhardt, Terry, Duse. The actress in her time*, Cambridge University Press, 1988, trad. it. *Tre attrici e il loro tempo. Sarah Bernhardt, Ellen Terry, Eleonora Duse*, Genova, Costa & Nolan, 1991.

reputano secondari, come le locandine, le scene, i programmi, gli aspetti artistici e finanziari, e ancora l'infaticabilità di questa donna che fa coincidere la sua vita col suo lavoro, che è il lavoro del teatro, non solo dello spettacolo e della recitazione, fanno somigliare la Bernhardt a quell'artista del teatro di cui Craig aveva parlato nel suo celebre libro del 1905, *The Art of the Theatre*, e che, come avrebbero dimostrato gli articoli dei primi numeri di «The Mask», non poteva certo essere l'attore. Ora, la Bernhardt era soprattutto un'attrice, e per giunta donna. Molti anni dopo, nel 1923, avrebbe fatto suo il titolo del libro di Craig pubblicando *L'art du théâtre* dove l'arte, dalle qualità fisiche a quelle morali, dalla tecnica alla sensibilità personale, è inequivocabilmente quella dell'attore⁶. Ne appare una recensione alla traduzione inglese su «The Mask» dove, in due colonne e mezzo, Craig riesce a non dire niente del libro. Si sofferma invece su un fatto che trova sconcertante e che ricorre sia nella prefazione di May Agate che nella postfazione di Marcel Berger: entrambi si riferiscono alla grande attrice come *Sarah*, o peggio, *Madame Sarah*, (che sarà il titolo del volume della Agate del 1946). Craig trova la cosa talmente volgare da dedicarle tutta la recensione, facendo la storia delle attrici chiamate per nome e riportando solo le parole iniziali del libro: «“The Art of the Theatre is the most difficult of all the arts, as I will show”. Full stop»⁷.

Bernhardt è dunque «l'attrice perfetta» non solo per le sue capacità da “regista”, ma anche per leggere il rapporto di Craig col teatro del suo tempo e con quello subito precedente, il teatro dei Grandi Attori, in particolare Irving, di cui era apparso l'erede interpretando il ruolo di Amleto nel 1895. La storia successiva è nota, e altrettanto lo è il dialogo col personaggio shakespeariano che resterà costante per decenni assumendo tutte le forme che assume il teatro di Craig dopo quella dell'attore: la forma dei disegni, delle incisioni e dei bozzetti di scena, la forma della regia/allestimento dove attua i suoi

⁶ Sarah Bernhardt, *L'art du théâtre. La voix. Le geste. La prononciation*, Paris, Nilsson, 1923.

⁷ *The Art of the Theatre by Sarah Bernhardt*, «The Mask», XI, 2, April 1925, p. 94.

pannelli e la sua idea di spazio in movimento, la forma del libro dove le piccole figure nere bidimensionali agiscono tra le pagine come su uno dei suoi modellini⁸.

Tra i tanti ruoli maschili dell'attrice, di cui alcuni di enorme successo, quello di Amleto, considerato la rivelazione del dramma shakespeariano in Francia⁹, resta un forte riferimento simbolico. Oltre a inaugurare il teatro a Châtelet, aveva in un certo senso aperto il nuovo secolo col frammento cinematografico sul duello tra Amleto e Laerte presentato all'Esposizione Universale di Parigi del 1900. Così la Bernhardt incarnava, oltre al passaggio dal teatro ottocentesco a quello moderno, anche lo sdoppiamento dell'attore dalla fisicità del palcoscenico alla fantasmagoria dello schermo cinematografico.

Craig l'aveva vista nei panni del principe di Danimarca proprio nell'anno del debutto di questa formula che invertiva la prassi elisabettiana di una recitazione riservata ai maschi e che faceva leva su diversi piani di efficacia, non solo seduttiva. Quello della Bernhardt era infatti un Amleto vigoroso, energico, come si leggerà qualche anno dopo proprio su «The Mask», dove i riferimenti alla sua interpretazione tornano più volte. Nel 1910 ad esempio, quando appare la lettera di un lettore a commento di una nota su *Hamlet* apparsa nel numero precedente in cui si criticava il tradizionale modo di interpretare il personaggio come un irrisolto, mentre la sua forte volontà non viene mai mostrata in scena. Non era questo ciò che alcuni critici tedeschi avevano invece visto nell'Amleto della Bernhardt, scrive il lettore? Vero, si legge nella risposta, anche se la nota, viene specificato, riguardava le interpretazioni maschili¹⁰. Ancora, nel

⁸ Si veda il catalogo della mostra curata da Brian Arnott, *Edward Gordon Craig & Hamlet*, National Museum of Canada, 1975.

⁹ Cfr. Gerda Taranow, *The Bernhard Hamlet. Culture and Context*, New York, Peter Lang, 1996. Sui ruoli maschili interpretati dall'attrice si veda Laura Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Bologna, il Mulino, 1996.

¹⁰ Cfr. *Hamlet: a success or a failure?*, «The Mask», III, 6, October 1910, p. 85. Va ricordata la crociata che Craig intraprende sulle pagine della rivista contro l'inserimento delle attrici sulla scena del teatro giapponese, tradizionalmente riservata agli uomini.

1913, il riferimento al suo Amleto è legato al travestimento. L'occasione è l'interpretazione proposta da Lugné-Poe che presenta un *Hamlet* al Théâtre de l'Œuvre con la nota attrice Suzanne Desprès (sua moglie) nel ruolo del protagonista. «We do not know that the idea is exactly fascinating, for we have seen Madame Sarah Bernhardt as Hamlet and that, too, did not convince us. Women are all actresses, there is no subtlety they cannot compass provided they remain women; but to pretend to be a man is, in our opinion, never desirable nor successful»¹¹. Eppure la Desprès, continua Craig, rivela in alcuni momenti quella *virilità spirituale* che appartiene ad Amleto e che manca del tutto nelle interpretazioni maschili.

Amleto era una delle ossessioni di Craig. Nel 1910 aveva intensificato la produzione grafica sul dramma shakespeariano coi bozzetti per l'allestimento al Teatro d'Arte di Mosca, che costituiscono il nucleo generativo di molte evoluzioni successive. I disegni forniscono inoltre il materiale di mostre ed esposizioni che garantiscono al teatro di Craig una vita parallela e autonoma, indipendente dal palcoscenico anche se, mai come in questo periodo, strettamente collegata ad esso. A gennaio del 1911 gli *screens* di Craig vengono infatti utilizzati in scena per la prima volta all'Abbey Theatre di Dublino. A settembre di quello stesso anno la Leicester Galleries di Londra dedica una mostra alle sue incisioni sul *Macbeth* e nell'occasione Craig tiene diverse dimostrazioni sul funzionamento del suo *model stage* e dei principi sui suoi *screens*, diffondendo in Inghilterra la sua arte grafica, le sue idee di teatro e le sue innovazioni tecnico-estetiche della scena. L'anno successivo nella stessa galleria è allestita la sua mostra sull'*Hamlet*, nel cui catalogo spiega la genesi dei disegni e dei modelli.

There are at least twenty ways of producing Hamlet, all of which are fairly bad, for *Hamlet* cannot be produced on the stage.

I was asked by the Moscow Art Theatre to choose the play I would most like to produce. It was a gallant offer inspired by Mr. Stanislavsky.

I chose *Hamlet* as it is of all modern plays the most inspired, the most

¹¹ *L'Œuvre and Montjoie!*, «The Mask», VI, 1, July 1913, p. 91.

literary, the most dramatic, the most picturesque. As a mixture of literature drama and picture represents our modern idea of the Art of the Theatre it is therefore the most representative example of *modern* theatrical art. Added to these reasons I chose it because I had long known the figure of Hamlet, had acted the role myself, and wished once more to test my theory that the Shakespearean play does not naturally belong to our art of the theatre¹².

Hamlet non si può mettere in scena, e cionondimeno, o forse proprio per questo, costituisce il nucleo della produzione di Craig, che nel catalogo fa continui riferimenti alla realizzazione moscovita e nella mostra espone anche alcune fotografie del modello realizzate da lui stesso all'Arena Goldoni con l'assistenza di alcuni collaboratori. Le due mostre shakespeariane alla Leicester Galleries, insieme con le dissertazioni sul funzionamento della scena di sua invenzione, rilanciano il progetto teatrale di Craig e, anche grazie al prestigio della collaborazione con Stanislavskij, attirano l'attenzione del mondo del teatro. Sono molte le persone che vi assistono. Tra queste, di passaggio a Londra, c'è Sarah Bernhardt, che apprezza moltissimo i disegni e li percepisce come preparatori di una scena possibile, a dispetto di quel che appare nella bibliografia sull'attrice secondo cui Craig, in una occasione imprecisata, le avrebbe mostrato dei pannelli senza suscitare in lei alcun interesse, essendo troppo avanguardistici rispetto alla sua idea di teatro e, soprattutto, alla sua idea di Amleto¹³. Sarà lui nell'autobiografia a parlare di questa differenza di visione sul personaggio shakespeariano, che aveva visto nella versione della Bernhardt nel 1899, l'anno del debutto, lo stesso in cui restava fortemente impressionato dalla sua interpretazione della *Tosca*. Anche il primo contatto che ha con lei, in quella occasione, è filtrato dal disegno, che è uno dei modi con cui Craig inizia a guardare il teatro, oltre che a farlo. «I was no longer an actor – instead I was making sketches of actors for newspapers or magazines – and getting very little money for them, I know. I thought it

¹² *Catalogue of an exhibition of drawings and models for "Hamlet" and other plays by Edward Gordon Craig*, London, Ernest Brown & Phillips/The Leicester Galleries, September 1912, p. 6.

¹³ Cfr. Gerda Taranow, *The Bernhardt Hamlet*, cit., p. 191.

would be a fine notion if I could plant a couple of sketches of Bernhardt on two newspapers»¹⁴. Craig racconta la scena che si svolge nel camerino, a cui riesce ad accedere facendo il nome di sua madre e dove realizza diversi disegni che “piazza”, oltre che sulla sua «The Page», su alcune riviste con cui collabora, come «The Graphic» e «The Sphere». Poi assiste a una scena dell'*Hamlet* e, per evitare l'imbarazzo di doverle dire cosa ne pensava, se ne va via, «for it was not my idea of Hamlet»¹⁵, scrive.

Segue, nelle pagine delle sue memorie, il lungo racconto dei successivi incontri con la Bernhardt, in particolare quello del 1911, quando l'attrice va a vedere la mostra londinese dedicata alle incisioni del *Macbeth* da cui resta tanto colpita da chiedergli di collaborare alla sua prossima produzione, per la quale vorrebbe le sue scene. Immediatamente dopo l'incontro, nella rubrica Foreign notes di «The Mask» dell'ottobre del 1911, la lunga disanima sull'«importante esposizione di disegni e modelli di scena di cui la stampa londinese ha onorato l'autore, Mr. Gordon Craig, con una ricezione seria ed entusiastica», dà nota della visita dell'attrice: «Madame Sarah Bernhardt visited the Exhibition and expressed her practical admiration of the work shown by inviting Mr Gordon Craig to design her a production of “Hamlet”»¹⁶.

Progetto per un Hamlet

Nell'autobiografia Craig racconta della visita dell'attrice alla Leicester Galleries aperta fuori orario per lei, che, giunta in gran ritardo, viene ricevuta da Ellen Terry e seguita da alcuni giornalisti:

She looked at my things, and was full of rapid talk in French, and said she would like me to design a play for her in Paris.

¹⁴ Edward Gordon Craig, *Index to the story of my days*, London, Hulton Press, 1957, p. 91.

¹⁵ *Ivi*, p. 92.

¹⁶ Foreign notes, «The Mask», IV, 2, October 1911, p. 167. La traduzione del brano precedente, non del tutto letterale, è mia.

One of the journalist – Konody, I think it was – hearing this, rushed off to his Sunday newspaper and put in, in capital letters, something about “MR CRAIG AND MADAME SARAH BERNHARDT” – her name after mine – and underneath, many words to say how Madame Bernhardt had invited me to Paris to make the designs for her next production, and so on.

I don't know quite what happened next; but on the Monday I gathered somehow or other (I hadn't seen Bernhardt, she telegraphed I think) that the whole matter was off, because I had “cut the ground from under her feet”, etc¹⁷.

In effetti, sull'«Observer» esce questo trafiletto dal titolo *Mr Gordon Craig and Mme Bernhardt – Collaboration in a new play*, conservato nel carteggio tra i due con la sola indicazione del mese di ottobre (evidentemente del 1911) e dell'edizione domenicale:

We learn that Madame Sarah Bernhardt has concluded an arrangement with Mr. Gordon Craig by which she will collaborate with him in the forthcoming production of a play in Paris. Madame Bernhardt has also consented to join the committee of the school which Mr Craig is endeavouring to establish, and which is intended to be the foundation-stone of the reformed stage.

This is only one of the methods in which Mr. Craig, unshaken by the attacks of foes and the doubts of lukewarm supporters, has set about the practical realisation of his dreams. First came his memorable exhibition at the Leicester Galleries, which was not only an undisputed artistic success, but proved Mr. Craig's ability as an organiser. This is to be followed next week by the publication of his book on the art of the stage through one of the leading publishing firms. Mr. Craig has also made arrangements to read a paper before the members of the Royal Society of Arts during the ensuing winter session.

Eppure dai carteggi non sembra sia stato questo annuncio prematuro, che di certo aveva indispettito l'attrice (evidentemente ignara della notizia nascosta nella nota di «The Mask»), a troncare il progetto di collaborazione. Le trattative si svolgono con Louis Mercanton, prima attore della compagnia della Bernhardt, poi regi-

¹⁷ Edward Gordon Craig, *Index to the story of my days*, cit., p. 92.

sta cinematografico che insieme a Desfontaines la dirigerà in diversi film. Riferendosi alla sua intermediazione l'attrice manda a Craig questo telegramma da Brighton:

Monsieur Mercanton m'a communiqué la lettre de votre secrétaire, le ton de cette lettre m'offense je sens que nous ne pourrions jamais nous entendre et je désire ne pas donner suite à nos pourparlers. Sarah Bernhardt¹⁸

Questa è la lettera in questione, datata 27 ottobre 1911:

Dear Mr Mercanton

I have now had an opportunity of conferring with Mr Gordon Craig concerning the Designs which he agreed with Madame Sarah Bernhardt yesterday he would prepare for her Paris Production of "Hamlet", which it is understood is to take place there next Spring. The outcome of which is that, provided not less than ten of Mr Craig's Designs are required, he is prepared, as an especial matter, to accept Madame Bernhardt's suggested price of 500 francs (= £ 20) for each Design.

As was mentioned when I had the pleasure of meeting you yesterday, it is of course understood that these designs would be prepared by Mr Gordon Craig for the sole purpose of being carried out by the Scene Painters in Paris, and that they will be returned to Mr Craig as soon as this work is accomplished.

As Mr Craig has a great deal of work of various kinds in front of him, perhaps, in order to help matters in arranging it, you would be so good as to let me hear from you as early as possible – and in any event, please, before you leave Brighton for Paris – the exact number of Designs required (We regarded yesterday, you will recall, "Ten as a basis").

La reazione di Craig è concitata. Tra i carteggi si trovano diverse bozze di risposta e addirittura un lungo manoscritto che prende in esame il valore legale dell'accordo e la falsificazione del telegramma, o una manipolazione delle informazioni resa possibile dalla scarsa conoscenza della Bernhardt della lingua inglese. Stando a una bozza manoscritta conservata Craig, in francese, le aveva scritto:

¹⁸ BnF, ASP, EGC-Mn-Bernhardt (Sarah). Le lettere citate di seguito provengono da questo plico.

Chère Madame,

J'ai reçu votre télégramme, et je suis désolé, désespéré que vous puissiez me croire capable de vous manquer de respect.

On m'a calomnié. On vous a mal traduit la lettre de mon secrétaire.

Je viens exprès de Londres, pour me défendre et je vous implore de m'accorder cinq minutes, tout ce qu'il me faut pour me justifier.

Je ne demande que justice, et je suis confident que vous ne me refuserez pas cette demande.

Vous me recevrez, n'est pas?

Craig era stato a Brighton insieme a Konody per parlarle a voce. Da quel che scrive nella autobiografia lei li fa aspettare a lungo prima di riceverli in albergo insieme a sei o sette membri della sua compagnia, tutti uomini, dall'aria minacciosa. La Bernhardt si lascia cadere sul divano, Craig le siede vicino e riesce a spiegarsi, dichiarando che non ha alcuna responsabilità sul trafiletto dell'«Observer» che, insiste lei, le ha tolto il terreno da sotto i piedi¹⁹. Dopo l'incontro però Craig scrive a Mercanton che nonostante il silenzio da lui serbato sul progetto i giornali continuano a farvi riferimento, mettendolo nella difficoltà di rispondere alla domande che gli vengono poste poiché da parte dell'attrice non ha avuto le notizie promesse. Mercanton gli risponde pochi giorni dopo. Siamo al 19 novembre. Il 6 dicembre Craig si rivolge di nuovo alla Bernhardt con una lettera in francese (conservata sia manoscritta che in copia dattiloscritta) dove cita la risposta del suo intermediario:

Chère Madame Bernhardt,

j'ai reçu il y a quelques jours, une lettre de la part de Monsieur Mercanton, dans laquelle il dit:

My dear Mr Craig,

I am in receipt of your letter for which I thank you.

I regret to say that Madame Sarah Bernhardt has nothing to add at present to the conversation she had with you in Brighton.

Your sincerely

Louis Mercanton

¹⁹ Cfr. Edward Gordon Craig, *Index to the story of my days*, cit. p. 93.

Vous vous rappellerez, chère M.me B., à propos de ma visite chez vous à Brighton avec mon ami Monsieur P. G. Konody, que vous m'aviez promis de parler au personnel de votre Théâtre et de me donner une réponse définitive «en quelques jours».

La position est bien difficile pour moi, parce qu'il me faut faire mes arrangements pour l'année prochaine, et je suis sûre que vous ne serez pas fâchée si je vous prie de me donner une réponse plus définitive que l'information que je viens de recevoir de Monsieur Mercanton.

Je vous assure que je comprends parfaitement l'embarras que vous a causé l'annonce prématuré de votre demande²⁰, exprimée à l'occasion de votre visite à mon exposition, que je vous fasse une série de dessins pour Hamlet. Mais, je vous prie, chère Madame, de considérer qu'il y a du monde qui regarderont cette affaire d'un point de vue différent, et il y en a un grand nombre qui diront: une demande faite comme ça par Madame Bernhardt – c'est plus qu'un simple contrat légal.

À Londres c'est l'opinion presque général, que c'était une action gracieuse et courageuse de la part de Madame Bernhardt d'inviter ma co-opération dans une telle production, et j'espère de tout mon cœur que cette impression ne sera pas détruite.

Un altro telegramma di lei, di cui è difficile leggere la data ma che risulta inviato da Parigi, è forse la chiosa di questo carteggio: «Cher Monsieur Craig vous me dites que vous seriez bien heureux de faire mes décors pour Hamlet je vous remercie de votre gentille offre mais je ne puis l'accepter. Mille amitiés Sarah Bernhardt». Neanche un mese dopo, debuttava l'*Hamlet* di Craig e Stanislavskij a Mosca.

Un ultimo documento figura tra le lettere Bernhardt-Craig. È un foglietto non datato, incollato su un cartoncino. Non sappiamo se e a che punto dello scambio sia stato inviato. Sembra appartenere a un altro piano di comunicazione, slacciato dalle difficoltà relazionali e dagli accordi commerciali. In lingua francese, e dunque scritto, o almeno pensato, direttamente per lei, recita:

J'étais ravi de votre demande de produire Hamlet pour vous. Vous avez changé d'avis et je suis encore ravi: je serai ravi de tout ce que vous faites, parce qu'il n'y a qu'une seule S.B.

²⁰ Nella copia manoscritta si legge, poi sbarrato: «c'est-à-dire un mois après votre demande, en présence de ma mère et de quelques amis».