

DENTRO E FUORI «THE MASK»  
CRAIG E IL TEATRO DEL SUO TEMPO

DOSSIER

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

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

Gabriele Sofia, *Craig intempestivo. Il teatro russo e l'Übermarionette*

Samantha Marenzi, *Scrivere l'attore. Un dialogo tra Gordon Craig  
e Arthur Symons*

Monica Cristini, *Editorial Notes: Craig sul teatro moderno*

Matteo Casari, *Per risvegliare l'attore: il Giappone e l'Asia tra le  
righe di «The Mask»*



Matteo Casari - Monica Cristini  
Samantha Marenzi - Gabriele Sofia

## INTRODUZIONE

Gordon Craig ha usato tutti i mezzi del teatro per opporre una forza contraria alla scena a lui contemporanea. Benché passato e futuro abbiano costituito per lui dei poli fortissimi della tensione verso una rigenerazione dell'artigianato scenico, quel che emerge da questo secondo dossier su «The Mask»<sup>1</sup> è che la rivista è stata anche un importante strumento di dialogo con il suo presente. La specificità e periodicità della pubblicazione gli ha dato modo di contestualizzare nel qui e ora del teatro contemporaneo le obiezioni e le idee per un rinnovamento del teatro futuro. Inoltre, la sua longevità mette in luce un pensiero in evoluzione che riflette un presente contraddittorio, metamorfico, vivente.

La ricerca d'archivio ha sostanziato il lavoro attorno alla rivista, connotando in maniera decisiva l'esito del primo dossier dedicato a «The Mask» permettendo, così, la ricostruzione di una rete di relazioni e di collaborazioni che ne hanno mostrato l'aspetto corale. L'abbondanza e l'interesse dei documenti emersi durante quel primo scavo hanno reso pressoché impossibile sottrarsi a un secondo momento di riflessione sul materiale già acquisito – ancora aperto a ulteriori approfondimenti – invece che estendere la ricerca ai documenti custoditi presso altri archivi<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Il primo dossier sulla rivista diretta da Craig è stato pubblicato nel 2019 a cura di Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi, Gabriele Sofia, «*The Mask*». *Strategie, battaglie e tecniche della «migliore rivista di teatro al mondo»*, «Teatro e Storia», n.s., n. 40, 2019, pp. 71-357.

<sup>2</sup> Le recenti restrizioni di movimento e incontro dovute all'emergenza pandemica hanno limitato, nell'ultima fase di elaborazione del nuovo dossier, ulteriori accessi agli archivi e momenti condivisi di lavoro rendendo ancora più preziosa la ricerca collettiva svolta per quasi due anni in una serrata circolazione di idee e materiali.

Se dalla prima ricerca è emerso quanto la rivista sia stata organo di diffusione delle idee sul teatro, questa seconda indagine la conferma anche come ambiente di incubazione di quelle visioni. A renderla viva è il doppio movimento con cui Craig porta tra le sue pagine storie, idee, parole, immagini, libri del teatro di mezzo mondo e di diverse epoche, e al tempo stesso usa quelle pagine per far circolare le sue teorie e le sue immagini sul teatro. Si tratta di un respiro, un moto rigeneratore che raccoglie indizi e li rilancia purificati e potenziati. E che, soprattutto, vuole rivoluzionare l'attore – intrappolato nello scontro tra tecnica e personalità – usando, e non potrebbe fare altrimenti, la scrittura. La seconda tappa della ricerca ha voluto allora farsi carico di questo respiro proponendo indagini che si muovono dentro e fuori la rivista, laddove il fuori costituisce il terreno del teatro contemporaneo, con le sue vecchiezze e le sue sperimentazioni. «The Mask», quindi, come sintomo della compresenza tra il teatro del Grande Attore e la nascita della regia, tra i teatri asiatici e la loro influenza sulla scena occidentale, tra le diverse e contrastanti anime del teatro russo, tra l'idea condivisa di una organicità dello spettacolo e la ricerca di una nuova arte dell'attore che assume la lezione della danza. Il percorso della ricerca reca le tracce di queste tensioni che ci hanno portato oltre «The Mask», un allontanamento funzionale a metterne in prospettiva il centro e a far interagire i contenuti della rivista con relazioni, scritti ed esperienze esterne.

Addentrarci nel cuore della rivista è stato necessario per identificare l'impulso del suo movimento e per vedere con chiarezza due linee che la attraversano: dalla prima emergono *gli attori*, del passato e del presente, europei, giapponesi o indiani, reali o utopici, le loro tecniche, le loro storie, le loro particolarità e persino i loro oggetti. La seconda porta in evidenza *la scrittura*: sul teatro – chiaramente – ma anche sull'arte o sulla filosofia considerata nella sua accezione più ampia, che entra in risonanza con le scritture degli altri, come costruzione di un orizzonte, di un taglio critico sulle pubblicazioni a lui contemporanee. Scrittura come sistema per ancorare le sue visioni al contesto culturale che le circondava: per rimanere protagonista, anche quando il mondo del teatro cominciò ad andare a una velocità differente rispetto alla sua.

Il presente dossier non è dunque il prosieguo di quello pubblicato nel numero precedente, è il suo contrappunto, un movimento in direzione opposta per dare maggiore profondità ai temi che ne hanno messo in forma il respiro. L'impresa dello scorso anno mirava a esplorare i numerosi universi aperti dalla rivista, a creare una seppur parziale cartografia, per osservarne il raggio d'azione. Abbiamo attraversato territori inaspettati e ci siamo ritrovati anche molto distanti dal punto di partenza. Ci siamo illusi che, con un secondo dossier, sarebbe stato possibile "tirare le fila". Il progetto era ambizioso, e molto presto ci siamo accorti che l'obiettivo non era raggiungibile. Eppure, il cambio di direzione ci ha consentito di cogliere lo stesso oggetto di studio da un'angolazione diversa. Così abbiamo iniziato a osservarlo con la percezione che fosse al tempo stesso una palestra di scrittura e un palcoscenico su cui farla agire, il laboratorio in cui forgiare le idee e il pulpito da cui diffonderle e che per Craig, come la sua scena, i suoi disegni, i suoi *screens*, le sue acqueforti, anche «The Mask» fosse qualcosa di trasformabile: un'altra immagine del teatro in movimento.

Tutti i saggi qui proposti si misurano in diversi modi con questa irriducibilità della rivista alla fissità. E seguono l'abbaglio di una cangiante figura d'attore, quella Übermarionette<sup>3</sup> con cui il dossier in un certo senso si apre, e si chiude.

Nel primo saggio *Craig intempestivo. Il teatro russo e l'Übermarionette*, Gabriele Sofia considera «The Mask» come un efficace punto di osservazione dei mutamenti e delle evoluzioni del pensiero di Craig. Alcune idee, infatti, cambiarono in maniera anche molto radicale a seconda delle esperienze biografiche del regista. Ciò risulta evidente se si osservano, in particolare, i legami tra le teorie sull'attore e i contatti diretti e indiretti con il teatro russo. La celebre collaborazione con il Teatro d'Arte di Mosca, finalizzata alla messa in scena di *Hamlet*, determinò in Craig delle evoluzioni teoriche

<sup>3</sup> Nelle pagine del dossier si utilizzerà *Über-Marionette* solo in riferimento al titolo del saggio apparso sul secondo numero di «The Mask». Per tutte le altre occorrenze, date le molte varianti utilizzate dallo stesso Craig, si è scelto di utilizzare per uniformità il termine Übermarionette.

riguardanti alcuni temi centrali quali il realismo, l'artificialità, l'emozione scenica, la personalità, i modelli alchemici e l'idea stessa di Übermarionette. Ma anche dopo l'esperienza al Teatro d'Arte, Craig analizzò e recensì sulla sua rivista le numerose pubblicazioni sul teatro russo che fiorirono in quegli anni. Fu in questo modo che alcune nozioni quali il «teatrale», la «teatralità» o il «teatralismo» ottennero una certa importanza nelle nuove fasi teoriche avviate dal regista negli anni Dieci e Venti. Il punto finale dell'arco temporale preso in considerazione dall'articolo è il 1935, anno dell'ultimo viaggio a Mosca, in cui l'inglese si confronta per l'ultima volta con Stanislavskij e incontra finalmente di persona Mejerchol'd.

Segue il saggio *Scrivere l'attore. Un dialogo tra Gordon Craig e Arthur Symons*, dove Samantha Marenzi indaga l'azione della scrittura del noto critico e poeta simbolista sulle idee e sul linguaggio di Craig, che ne assume formule e parole di battaglia a sostegno della sua visione del teatro. Symons appare tra le pagine di «The Mask» come interlocutore reale e come voce segreta con cui intesere un dialogo attorno all'attore, e al Grande Attore, in cerca delle parole che lo sappiano far sopravvivere nella scrittura. È in particolare attorno alla figura di Eleonora Duse che i contributi critici dell'uno e i testi teorici dell'altro entrano in risonanza mostrando il processo stesso della scrittura, che riusa, trasfigura, monta e assembla, fino a forgiare parole capaci non di descrivere e conservare la memoria dell'attore, ma di farlo apparire nella mente del lettore. In questa prospettiva «The Mask» appare come un prolungato laboratorio di scrittura, la creazione di uno spazio per l'attore, un tentativo di far sopravvivere la sua grandezza nella desolata stagione della sua scomparsa.

Nel contributo *Editorial Notes: Craig sul teatro moderno*, che entra nel tessuto di scrittura della rivista, Monica Cristini indaga il pensiero critico che Gordon Craig sviluppa sulla scena contemporanea, e diffonde attraverso la voce di John Semar negli *Editorial Notes* di «The Mask», evidenziando punti in comune e novità rispetto agli scritti principali e agli altri articoli presenti nella rivista. Tra le contestazioni a un teatro "letterario" e a una scena troppo "commerciale" spesso favorita da artisti accondiscendenti e da una

critica incompetente emergono, supportati dai riferimenti al teatro del passato, gli apprezzamenti per quel raro tipo d'attore che, ancora legato alle leggi originarie dell'arte, è in grado di essere prima di tutto creatore. Infine, è fra le righe di questi editoriali che si delinea una visione alternativa dei Piccoli Teatri, in più occasioni contestati in «The Mask», quali unici possibili promotori del rinnovamento dell'Arte del Teatro. Se da un lato allora questi brevi articoli offrono evidenti argomentazioni di supporto alla già nota poetica craighiana, dall'altro si rivelano essere portatori di nuovi spunti di approfondimento del suo pensiero sul teatro moderno.

Chiude il dossier l'articolo di Matteo Casari *Per risvegliare l'attore: il Giappone e l'Asia tra le righe di «The Mask»* che completa e supera, tesaurizzandola, l'individuazione dei contatti epistolari giapponesi intrattenuti da Craig per acclarare quanto essi, assieme al più generale interesse per l'Oriente, ne abbiano influenzato il pensiero penetrando fin nelle sue idee più note e dibattute. Su tale sfondo, e nella cornice degli interventi pubblicati da Craig su «The Mask», lo studio propone l'analogia tra Übermarionette e *kōan*, ossia un'affermazione paradossale, un'interrogazione che non fornisce appigli logici per essere usata nelle pratiche meditative e pedagogiche dello zen. Più che una teoria, o un eventuale oggetto materiale, la Übermarionette pare essere, infatti, uno strumento per risvegliare l'attore e la sua e creatività messo a punto da Craig per formulare un'idea altrimenti impossibile da dire e da realizzare.

I quattro saggi testimoniano il complesso ancoraggio di «The Mask» al suo presente, costellato di relazioni vissute in prima persona, scambi epistolari, visioni e letture che rendono Craig un osservatore arguto, al centro della cultura di quello che, malgrado le sue critiche spietate, è il suo tempo. Attraverso questi elementi aleggia sul dossier l'Übermarionette come splendida ombra proiettata dall'osservazione in controluce del teatro contemporaneo, come distillato delle parole e dei temi della scrittura simbolista, come idea per risvegliare l'attore, come reazione agli incontri coi teatri che hanno trasformato il suo modo di pensare e di scrivere, come quello giapponese o russo. È ripercorrendo quegli incontri che emerge un

Craig intempestivo, sempre sfasato in un presente rispetto al quale si pone un passo avanti o un passo indietro, stabilendo con esso una danza al ritmo del suo teatro in movimento.

*Gli autori ringraziano la Edward Gordon Craig Estate e la Bibliothèque nationale de France per l'autorizzazione alla consultazione dei manoscritti conservati presso il fondo Edward Gordon Craig.*

Gabriele Sofia

CRAIG INTEMPESTIVO  
IL TEATRO RUSSO E L'ÜBERMARIONETTE

Il lavoro realizzato da Gordon Craig per «The Mask» ha messo lo storico del teatro nella posizione, più unica che rara, di poter monitorare con una cadenza quasi mensile l'evoluzione del pensiero del regista per un arco di tempo di oltre vent'anni. Animato da un intelletto vorace e instancabile, Craig ha cercato di creare dei ponti tra mondi diversissimi, dando vita a una teoresi non lineare, ma che si costruiva nel momento stesso in cui veniva messa nero su bianco sulle pagine della rivista. Sebbene i suoi slanci teorici siano stati spesso considerati contraddittori o disorganici<sup>1</sup>, una certa coerenza può essere individuata osservando il suo percorso intellettuale *in movimento*, alla luce delle vicende biografiche vissute dal regista. In questa prospettiva «The Mask» è uno strumento insostituibile, non solo come contenitore sterminato di scritti, ma proprio come osservatorio-periodico, dispositivo editoriale distribuito nel tempo, coerente e cangiante da un numero all'altro.

In virtù di questo particolare punto di osservazione l'articolo vuole affrontare le teorie più controverse dell'impianto speculativo craighiano, ovvero quelle riguardanti le attrici e gli attori<sup>2</sup>, sempre

<sup>1</sup> Patrick Le Bœuf, in un articolo recente, ha notato come una parte di queste apparenti contraddizioni siano dovute a un pensiero articolato su più livelli, su una gerarchia di piani di ragionamento diversi che, se sovrapposti, possono minare la coerenza globale del sistema teorico: Patrick Le Bœuf, *Gordon Craig Self-Contradictions*, «Revista Brasileira de Estudos da Presença», IV, n. 3, settembre-dicembre 2014. Lo stesso pericolo è stato avvertito da Lorenzo Mango che nel suo studio sul regista inglese mette in guardia dalla «tentazione di sovrapporre momenti diversi della riflessione di Craig sul teatro», Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Gordon Craig*, Pisa, Titivillus, 2015, p. 295.

<sup>2</sup> Solo per fare un esempio, il critico Alexander Bakshy, nel suo importante

trainate dalla visione ambigua e dirompente dell'Übermarionette. L'obiettivo non è quello di stabilire una volta per tutte cosa Craig pensasse sugli attori e la recitazione né di redigere un campionario delle esegesi possibili dei suoi scritti: l'intento è di cogliere il suo pensiero *in evoluzione*, concentrandosi in particolar modo sulla maniera in cui gli incontri diretti e indiretti con le culture teatrali russe ne hanno determinato la traiettoria.

### *Il binario italo-russo*

Nel 1936, ormai sessantacinquenne, Craig decide di fare una lista degli spettacoli che più ha amato nella sua vita:

The pièce I have loved most to watch being played was "The Bells" as played by Irving and the Lyceum Company. The pièce I have loved next best was "King Lear" as produced by Radlov and played by Mikhoels and Jewish State Theatre. After these come "Nina non fa' la Stupida", "The Dybbuk" and "Cherry Orchard"<sup>3</sup>.

volume sul teatro russo pubblicato nel 1916, dedica un capitolo proprio alle teorie sull'attore di Craig, asserendo che: «Mr. Craig conception can be called anything but clear», Alexander Bakshy, *Path of the modern Russian stage, and other essays*, London, J.W. Luce, 1916, p. 206. Il critico non riusciva infatti a capire per quale ragione il grande teorico del teatro del futuro ammirasse allo stesso tempo sia gli attori del Teatro d'Arte che quelli dell'«Old English and Italian Theatre». A queste accuse Craig rispose: «We have no reason for locking ourselves in water-tight compartments. We have sympathy with every aspect of whatever work we have put our hand to. It is this very sympathy which allows us to continue on our own road; there is no danger that we shall be attracted to the right or the left and devote eighteen hours to discussing earnestly the pros and cons of this or that aspect. We are slow people, but we are only slow in doing a thing», Gordon Craig, *Complicated Russia*, «The Mask», VIII, 2, April 1918, p. 7.

<sup>3</sup> Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, manoscritto dattilografato conservato alla Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, collocazione EGC-MS-A-39, appunti del 18 febbraio 1936, p. 136. In fondo alla stessa pagina, quasi a fare una distinzione tra performance maschili e performance femminili, Craig ha scritto: «ID's dancing. Yvette G's. Duse's. yes» corrispondenti alle performances di Isadora Duncan, di Yvette Guilbert e di Eleonora Duse.

Se si esclude “King Lear” – che era frutto dell’allora recente infatuazione per il teatro ebraico di Mosca –, la piramide delineata illustra perfettamente le gerarchie dell’inglese: in cima a tutto c’è l’inarrivabile Irving, poi uno spettacolo del geniale attore dialettale veneto Gianfranco Giachetti, in seguito troviamo *Dybbuk*, capolavoro diretto da Evgenij Vachtangov e, infine, il famosissimo *Giardino dei ciliegi* del Teatro d’Arte. Dopo Irving, quindi, le epifanie spettatoriali di Craig sono ancorate a due contesti teatrali ben precisi: il teatro dialettale italiano e il teatro russo.

Il labirinto editoriale di «The Mask», dentro cui Craig invitava i lettori a entrare, è abitato da sorprese di ogni sorta. Dalle culture asiatiche alla storia del teatro, dalle marionette alle piante delle città: la cartografia concettuale della rivista potrebbe ricoprire un territorio amplissimo. Eppure la maggior parte degli argomenti erano conosciuti da Craig in maniera sostanzialmente indiretta, da *armchair anthropology*<sup>4</sup>, filtrati dai libri o dai documenti analizzati e tradotti accuratamente da Dorothy Nevile Lees. Gli articoli sul teatro italiano e russo costituivano un’eccezione. Questi infatti erano strettamente legati alle esperienze dirette di Craig, a una frequentazione di quei teatri, a un’immersione in quei contesti performativi. Dal 1907 in poi le sue teorie sull’attore sono state disciplinate da una sorta di «binario italo-russo», che vincolava l’avidità teorica dell’inglese a un confronto continuo con le sue esperienze spettatoriali, con gli shock percettivi che certi attori gli provocavano, spesso in modo inaspettato. Sono dunque innumerevoli i casi in cui i dialettali e il «Constan Theatre»<sup>5</sup> vengono presi a esempio congiuntamente,

<sup>4</sup> Matteo Casari ha fatto notare come l’approccio etnologico utilizzato da Craig, specialmente verso le pratiche performative orientali, possa essere considerato analogo all’antropologia da tavolino che ha caratterizzato una fase importante degli studi antropologici tra la fine del XIX secolo e l’inizio del XX. Cfr. Matteo Casari, «The Mask» e il Giappone. Un percorso tra lettere, immagini, libri, riviste e persone, in «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, «Teatro e Storia», n.s., n. 40, 2019.

<sup>5</sup> È il modo con cui Craig chiama il Teatro d’Arte di Mosca nel suo *The Art of the Theatre. Second Dialogue*, «The Mask», II, 9, January 1910.

come fossero due polarità imprescindibili, due territori di maestria attoriale che le altre culture nazionali avrebbero dovuto ammirare:

No English Company of first-rate ability will be permitted to exist, since there seems to be a prejudice in the profession against the three or four first rate foreign companies that already do exist. Did you ever hear our actors swear that Stanislavsky's Company and Musco's Company were two first rate companies, and why they are so? No, they don't see it: it is an unfortunate hallucination<sup>6</sup>.

Se l'importanza del teatro dialettale per Craig sta emergendo in maniera sempre più nitida grazie a un gran numero di ricerche recenti<sup>7</sup>, le interazioni tra Craig e le culture russe e sovietiche sono state studiate in maniera tendenzialmente unidirezionale. Si è messo largamente in evidenza l'impatto che gli scritti dell'inglese hanno avuto su Mejerchol'd, Tairov e Evreinov, o anche il modo con cui la sua presenza moscovita influenzò quella giovane generazione del Teatro d'Arte che comprendeva artisti del calibro di Alisa Koonen<sup>8</sup>, Evgenij Vachtangov, Michail Čechov<sup>9</sup>, Richard Boleslawski<sup>10</sup>,

<sup>6</sup> Jacques Galli di Bibiena (pseud. Gordon Craig), *Some Contemporary Dramatists*, «The Mask», XII, 1, January 1926, p. 40.

<sup>7</sup> Cfr. Lia Lapini, *Edward Gordon Craig nel teatro italiano tra tradizione e avanguardia*, in Gianni Isola e Gianfranco Pedullà (a cura di), *Gordon Craig in Italia*, Roma, Bulzoni, 1993; Donatella Orecchia, *Craig e le tradizioni del teatro d'attore italiano*, «Biblioteca Teatrale», n. 115-116, luglio-dicembre 2015; Donato Santeramo, *Il laboratorio teatrale pubblico di Edward Gordon Craig*, Roma, Sinestesie, 2019; Gabriele Sofia, *L'arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol'd*, Roma, Bulzoni, 2019.

<sup>8</sup> Alisa Georgievna Koonen è stata una delle attrici più importanti del Novecento Russo. Nata nel 1889, entrò giovanissima nel Teatro d'Arte di Mosca, ed ebbe in parallelo la possibilità di prendere delle lezioni da Isadora Duncan e dalle sue allieve. Lasciò il Teatro d'Arte nel 1913 per poi entrare nel Teatro Libero di Mosca e fondare un anno dopo il Teatro da Camera con Tairov.

<sup>9</sup> Secondo la ricostruzione di Laurence Senelick, sia Vachtangov che Čechov parteciparono come figuranti alla produzione di *Hamlet*. Cfr. Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet: a reconstruction*, Westport, Greenwood Press, 1982.

<sup>10</sup> Richard Boleslawski recitò il ruolo di Laerte in *Hamlet*. I suoi rapporti con Craig rimasero abbastanza stretti anche dopo che Boleslawski migrò negli Stati Uniti e fondò l'American Laboratory Theatre. Nel 1928 i due realizzano insieme una messa

Konst'ant'ine Marjanishvili<sup>11</sup>. Più raramente ci si è posti la domanda speculare: in che modo l'esperienza al Teatro d'Arte di Mosca e gli incontri con esponenti del teatro russo hanno modificato, alterato, rigenerato le teorie di Gordon Craig?

### *Realismo e artificio*

Il biennio 1907-1908 è probabilmente il momento di svolta più importante nella vita dell'inglese: egli elabora le sue teorie più famose<sup>12</sup>, decide di trasferirsi in Italia, inizia le pubblicazioni di «The Mask» e progetta l'apertura della scuola a Firenze. In Russia i suoi scritti sono già molto popolari, è considerato il più radicale innovatore del teatro e Mejerchol'd ha tradotto i suoi articoli, pubblicandoli sull'importante rivista «Mir iskusstva»<sup>13</sup>. Quando Isadora Duncan propose a Stanislavskij una collaborazione con Craig, il russo capì subito che la collaborazione con il più importante esponente anti-realista dell'epoca avrebbe potuto rinnovare le istanze estetiche del Teatro d'Arte<sup>14</sup>.

in scena di *Macbeth*, che venne rappresentata al Knickerbocker Theatre di New York e di cui Craig preparò, da remoto, il disegno delle luci. Cfr. Gordon Craig, *Two letters relative to the production of Macbeth*, in «The Mask», XV, 1, January 1929, pp. 18-19.

<sup>11</sup> Konst'ant'ine Marjanishvili fondò nel 1913 il Teatro libero di Mosca, che per problemi finanziari durò solo un anno. Le sperimentazioni portate avanti in quel breve periodo furono però rilevanti sia per Tairov che per Koonen, che vi parteciparono come attori e che avrebbero fondato di lì a poco il Teatro da Camera. Alla nascita del Teatro Libero Craig dedica un articolo nella rivista: V.N. (pseud. Gordon Craig), *Moscow. The New "Théâtre Libre"*, «The Mask», VI, 2, October 1913.

<sup>12</sup> I saggi *Artists of the Theatre of the Future* («The Mask», I, 1, March 1908), *The Actor and the Über-Marionette* («The Mask», I, 2, April 1908) sono stati ultimati entrambi nel 1907.

<sup>13</sup> Nei primissimi numeri di «The Mask», tra l'altro, possiamo trovare anche la pubblicità della rivista russa «Vesy» (che Craig traslittera «Viessee» e che significa «La bilancia»). Periodico di riferimento per il movimento simbolista russo, «Vesy» venne pubblicato dal 1904 al 1909. Il direttore della rivista era il poeta lituano Jurgis Baltrušaitis (chiamato da Craig George Baltruschaitis), che l'inglese conobbe probabilmente in Italia dove Baltrušaitis visse per lungo tempo. Dopo il 1909 buona parte del comitato editoriale della rivista sarebbe confluito in «Apollon», su cui anche Mejerchol'd scrisse numerosi saggi.

<sup>14</sup> Tra il 1908 e il 1912 Craig si reca a Mosca quattro volte: dal 30 ottobre al 25

Prima di andare a Mosca, però, l'atteggiamento di Craig verso quel teatro non poteva che essere sprezzante: si trattava di una compagnia «realista» e – di conseguenza – «degradata»<sup>15</sup>. Ma dopo aver visto quegli straordinari attori sulla scena, fu costretto a tornare sui suoi passi:

They seem to be able to do things better than any other theatrical company I have seen. They can sit on a chair better, they can rattle off words better, they can flock out through a door better, they can sit or stand still saying nothing better than any other set of actors in Europe<sup>16</sup>.

Emerse quindi la necessità di legittimare – agli occhi dei lettori di «The Mask» – la sua presenza nella cattedrale del realismo teatrale. Da bravo stratega della comunicazione, Craig inaugurò una campagna discreta ma decisa, volta a reinterpretare le proprie prese di posizione anti-realiste. Da un lato, sull'onda del successo della compagnia di Grasso, lanciò l'inchiesta *Realism and the actor*<sup>17</sup>, dall'altro presentò Stanislavskij come l'eminenza del realismo: la loro sarebbe stata prima di tutto una collaborazione tra eccellenze, che avrebbe relegato le differenze estetiche a un piano secondario.

Il binario italo-russo offrì subito le sponde al gioco di Craig per celebrare questo sodalizio che si erse al di sopra del restante teatro europeo, la cui estetica non riusciva a essere «neither realistic like

novembre 1908; da aprile a luglio 1909; dal 20 febbraio al 4 maggio 1910 e, infine dal 21 dicembre al 28 gennaio 1912 (cfr. Ferruccio Marotti, *Amleto o dell'oximoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Roma, Bulzoni, 1966, p. 179).

<sup>15</sup> «Theatre of Russia resembles to German theatre and has two divisions. The state theatre slumbers and the theatre of private enterprise although extremely virile is monstrously Realistic (a sure sign of degradation)», John Semar (pseud. Gordon Craig), *To Mr. Andrew Carnegie*, «The Mask», I, 4, May 1908, p. 74. In un altro articolo molto aggressivo contro il tanto odiato realismo, il Teatro d'Arte di Mosca è descritto come «The little Art Theatre in Moscow; full of energy, loving realism so well that they even turn realism itself into a joke», Gordon Craig, *Some evil tendencies of modern theatre*, «The Mask», I, 8, October 1908, p. 154.

<sup>16</sup> E.B. (pseud. Gordon Craig), *Moscow*, «The Mask», I, 10, December 1908, p. 202.

<sup>17</sup> *Realism and the actor. An International Symposium*, «The Mask», I, 3-4, May-June 1908.

Stanislosky [*sic*] nor idealistic like Craig»<sup>18</sup> e i cui tiepidi attori non avrebbero retto il confronto coi focosi dialettali italiani<sup>19</sup>.

Insomma, ci troviamo di fronte a uno degli elementi che meglio mostrano la destrezza intellettuale dell'inglese: se una posizione, anche la più lontana, veniva spinta fino al suo apice, praticata con radicalità, allora poteva essere considerata accettabile. La latitudine dell'eccellenza sopperiva alla distanza dell'estetica. Il Teatro d'Arte ne diventò l'esempio paradigmatico:

They believe in Realism as a medium through which the actor can reveal the psychology of the dramatist. I don't believe in it. This is not the place to discuss the wisdom or folly of this theory: in the dust jewels are sometimes found; by looking downward the sky can sometimes be seen<sup>20</sup>.

I «gioielli trovati nella polvere», il «cielo visto guardando in basso», furono immagini congegnate da Craig per forgiare uno sguardo avulso dai preconcetti estetici e affinare un discorso che affrontasse l'arte dell'attore su un piano epistemologico differente<sup>21</sup>. Nell'ottobre 1909, in un articolo sui teatri all'aperto, provò a

<sup>18</sup> John Balance (pseud. Gordon Craig), *Berlin theatre*, «The Mask», I, 9, November 1908, p. 177.

<sup>19</sup> Craig prende come esempio paradigmatico un'interpretazione tedesca di Salomè: «They filled the stage with shouting actors whose movements were crude and modern, and a German lady was told to perform the part of Salomè. But the drawback of German actor and actress is that they can only do that which they have thought out; they must always "think out" what they do. The result was that Salomè's performance was invested with a little "though out" passion. Instead of the performance which a Mimi Aguglia would have given us, a thing so abandoned that by its very force it leapt the gulf betwixt vulgarity and the terrible German lady was content to remain on this side of the chasm and to represent for us something which was lifeless», *ibidem*.

<sup>20</sup> Gordon Craig, *The Theatre in Germany, Holland, Russia & England*, «The Mask», I, 11, January 1909, p. 221.

<sup>21</sup> L'inglese si rende conto di aver trovato degli ottimi attori proprio lì dove mai avrebbe pensato: parla lungamente del Teatro d'Arte, dell'organizzazione, della disciplina, della volontà programmatica di dare il tempo adeguato al processo creativo, senza farsi dettare i ritmi di produzione dalle esigenze commerciali: «I also understand that when they produce a play in this theatre of Mr. Stanislawski's in Moscow they devote as much time to it as the work demands instead of hurrying the work to fit the time. They do not set a certain date for a production and then rush the work through», *ivi*, p. 222.

ridiscutere l'idea stessa di naturalismo. Craig notò come l'aggettivo "naturale" era stato utilizzato ciclicamente nella storia per distinguere una generazione attoriale dall'altra:

The Kembles and their grand artificiality had to make room for Edmund Kean, who in thirty years from then was looked on as anything but natural [...] and in a few years' time all of these actors seemed to us stilted and artificial when Henry Irving appeared. And now we talk of Irving's artificiality by the side of Antoine's natural acting; "it is nature itself" cry the critics, and soon Antoine's natural acting is to become mere artifice by the side of the acting of Stanislavsky.

What then are all these manifestations of this "nature"?

I find them one and all to be merely examples of a new artificiality... the artificiality of naturalism<sup>22</sup>.

Anche nel naturalismo si può riscontrare un'«artificialità», o meglio una *nuova* artificialità. Per cui non è in base alla coerenza estetica con la realtà che si elimina l'artificio insito nell'attore. Già in altri saggi – precedenti alle esperienze moscovite – l'inglese aveva affrontato questo punto<sup>23</sup>, ma in questo caso operò un passaggio importante: riconoscere un quoziente di *artificialità* nell'attore naturalista, significava riconoscere in lui una *tecnica*.

Ecco il primo slittamento alle teorie craighiane procurato dalla visione degli attori del Teatro d'Arte: prima dell'esperienza moscovita Craig avrebbe ammesso con grande difficoltà la presenza di una tecnica nel teatro naturalista. Bisogna ricordare, infatti, che per l'inglese l'arte non era pensabile senza artificialità e allo stesso modo un artista non poteva essere tale senza una tecnica. La vulgata realista, secondo cui gli attori erano considerati "specchi" della natura, non poteva persuadere l'inglese, convinto che la natura andasse scovata nella sua essenza simbolica e geometrica.

<sup>22</sup> Gordon Craig, *Open air theatres*, «The Mask», II, 6, October 1909, p. 90.

<sup>23</sup> Appena qualche anno prima aveva intuito la necessità di uscire da questa polarità: «Therefore we have to put the idea of natural or unnatural action out of our heads altogether, and in place of it we have to consider necessary or unnecessary action», Gordon Craig, *Artists of the theatre of the future (continued)*, «The Mask», I, 4, May 1908, p. 65.

Per simili ragioni, però, Craig prendeva in questa fase le distanze anche dalla tradizione recitativa ottocentesca, che il naturalismo intendeva riformare. In quel caso, però, l'accusa mossa da Craig era incentrata sulla nozione di *personalità*.

### *Personality*

Craig considerava la *personalità* come il modo con cui i grandi attori del passato riuscivano a essere efficaci sulla scena senza tuttavia possedere una precisa tecnica. L'utilizzo era sempre ambivalente: era ciò che rendeva gli interpreti ottocenteschi straordinari, magnetici e folgoranti in maniera quasi innata. Ma era anche ciò che impediva loro di sviluppare una tecnica, di essere *artisti*. La Duse ne era l'esempio lampante: «Not an actress, but something more; not an artist, but something less; a personality»<sup>24</sup>. La *personalità*, secondo il regista, faceva in modo che lo spettatore si interessasse più alla persona-attore, che all'opera-spettacolo. Per questa ragione, pur ammirando i grandi attori, Craig non poteva considerarli artisti<sup>25</sup>.

La *personalità* era uno dei fattori a cui l'Übermarionette avrebbe dovuto porre rimedio, facendo finalmente in modo che lo spettatore applaudisse l'*opera* e non la *persona*, cioè che egli *fa* e non ciò che egli è:

But we are here talking about other things than excellent spirits, and though we applaud the actor who exhibits such a personality as this, I feel that we must not forget that we are applauding his personality... *he* it is we applaud, not what he is doing or how he is doing it; nothing to do with art at all, absolutely nothing to do with art, with calculation, or design<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Gordon Craig, *To Madame Eleonora Duse*, «The Mask», I, 1, March 1908, p. 12.

<sup>25</sup> Sarebbe tornato sulla nozione di *personality* nell'ultimo volume di «The Mask», nell'articolo, non firmato, dal titolo *Personality and the Arts*, «The Mask», V, 1, January 1929, p. 39. In quel caso la nozione deve essere letta anche alla luce dell'attualità storica, dove il «culto della personalità» iniziava a diventare una precisa strategia politica, creando una certa egemonia culturale.

<sup>26</sup> Gordon Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, cit., p. 7.

Per Craig la personalità era anche uno spazio concettuale, che aiutava a mettere a fuoco l'unicità degli attori straordinari. Era qualcosa di nocivo al teatro del futuro, ma quando era declinato al passato trasmutava in una nostalgia, un talento dei grandi attori che le nuove generazioni non potevano più permettersi<sup>27</sup>. Alisa Koonen<sup>28</sup> racconta come, da giovanissima attrice del Teatro d'Arte, venne scelta da Craig come sua assistente personale<sup>29</sup>. Uno dei primi dialoghi tra i due riguardò proprio l'Übermarionette:

Una volta ho chiesto a Craig perché il concetto di super-marionetta è associato al suo nome e se pensa davvero che le marionette possano sostituire gli attori. Ha risposto che se tutti gli attori fossero stati come Rachel, Salvini o sua madre, Ellen Terry, allora, ovviamente, non avrebbe mai sognato le marionette<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Schino osserva a questo proposito: «A differenza di gran parte degli spettatori, i maestri non si limitavano ad ammirare, sapevano valutare con precisione la maestria e il sapere del vecchio teatro. [...] Avevano un piede nella società in movimento di 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 potenziale inerte, ma eterno, del teatro». Mirella Schino, *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Roma, Viella, 2017, p. 160.

<sup>28</sup> Craig vide recitare Alisa Koonen sia nel ruolo di Mytyl nell'*Uccellino blu* che in un ruolo secondario in *Che disgrazia l'ingegno!*. Scrisse di lei: «She had played so well in "The Blue Bird" in 1909, and in everything else that she played had seemed to me to be a genuine actress: and while ordinary actresses are to be found by the tens or thousands, a genuine actress is exceedingly rare to find», Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 111.

<sup>29</sup> «Aveva nei miei confronti un atteggiamento molto amichevole e non solo mi permetteva di assistere al suo lavoro, ma ben presto mi prese come aiutante. Quando, dopo qualche tempo, negli intervalli tra prove ed esibizioni iniziarono a mettergli a disposizione la scena [si riferisce al *model stage*, n.d.a.] in cui avevano già cominciato ad allestire la scenografia, mi propose di aiutarlo a sperimentare gli allestimenti. Questo lavoro mi prese molto. Recitavo con entusiasmo una scena dopo l'altra, leggendo la parte di Ofelia, di Amleto, della regina e persino di Polonio. Così nacque la mia amicizia con Craig», Alisa Koonen, *Stranicy žizni* [Pagine di vita], Moskva, Iskustvo, 1975, p. 129 (traduzione mia). Uno dei motivi di scontro tra Craig e Stanislavskij riguardò proprio Koonen, che Craig voleva come Ofelia ma che Stanislavskij non considerava abbastanza matura per quel ruolo.

<sup>30</sup> Alisa Koonen, *Stranicy žizni*, cit., pp. 138-139 (traduzione mia).

È una testimonianza rilevante, perché chiarisce l'idea di un'Übermarionette non come entità (reale o metaforica) alternativa agli attori dal teatro ma come uno scatto in avanti generato da una frustrazione, quella causata dal dissolvimento di un'efficacia scenica di cui solo gli attori di tradizione ottocentesca – e solo quelli straordinari – erano detentori.

Craig non fece, in quel frangente, l'esempio di Irving: il suo maestro rimaneva l'unico attore di cui riconosceva l'artificio più che la personalità. Probabilmente questa prerogativa era legata sia alla grandezza di Irving che al fatto di essere stato il solo interprete che Craig riuscì a osservare letteralmente dietro le quinte, nella quotidianità del suo mestiere scenico.

A volte la sua malcelata fascinazione verso la personalità dei grandi attori spinse Craig verso delle posizioni paradossali. La messa in scena "simbolista" che il Teatro d'Arte provò a realizzare con *L'Oiseau bleu* lo lasciò piuttosto indifferente, mentre avrebbe conservato a lungo un ricordo luminoso dell'attore più anziano della compagnia, colui per cui Čechov aveva scritto il ruolo del maggiordomo Firs del *Giardino dei ciliegi*: Alexandr Artëm.

Nato nel 1842, Artëm, era stato maestro di calligrafia e si era affacciato al mondo teatro, in maniera semi-amatoriale, da adulto. Ciò nonostante, Craig percepì in lui l'aura di quel mondo attoriale in disparizione e per questo, a quasi trent'anni di distanza, lo avrebbe ricordato come un attore prodigioso:

There was one born-actor in the Moscow Art Theatre: his name is Artem. This was the actor that Tchekov loved too much even before he came into the Moscow Art Theatre. Stanislavsky mentions his name once or twice in his book "My Life in Art" but does not tell us anything about him.

I will tell you a little. [...] Artem all the time twinkled with fun, which shone out triumphantly against what appeared to be an incompressible sadness: and this twinkly constituted his "play".

He had marvellous little voice which played about, now like a flute, now like a penny whistle – "naturally" enough, but whit innumerable accents in it which were much more than merely "natural". His face accompanied his voice, always changing its expression – not like an ape, for it

was the visualized spirit of a man, and his gestures were very few. No one could say that he disguised himself so that he might be taken for another person – he was all persons in his own person, so there was no need for any of those disguises so loved by second-class actors.

This old man Artem (he had been a school-master for years) has so well preserved the heart of his youth, keeping it to serve his craft, that he was never less than natural from the moment he came onto the stage to the moment he went off – if to be natural is to stop acting and to be<sup>31</sup>.

Artëm era dunque «born-actor» uno di quei talenti con la personalità tipica dei grandi attori che riescono a «essere naturali» smettendo di recitare e iniziando semplicemente a «essere».

### *Craig e gli attori del Teatro d'arte di Mosca*

Insieme ad Artëm, altri grandi attori come Leonidov<sup>32</sup> o Moskvín<sup>33</sup> marcarono la memoria di Craig pur senza lavorare a *Hamlet*.

<sup>31</sup> Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 99. Questi appunti sono stati la base per un articolo di Craig sul sistema Stanislavskij apparso su «Drama», n. 7-9, 1937.

<sup>32</sup> Com'è noto, Stanislavskij reputò *Hamlet* un'impresa troppo rischiosa per gli attori più in vista del Teatro d'Arte. Leonidov fu uno di questi. Egli, però, avrebbe desiderato così tanto recitare il protagonista che chiese di poter comunque essere ammesso alle prove come osservatore, cfr. Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit.

<sup>33</sup> Moskvín aveva colpito Craig recitando il gatto nell'*Oiseau Bleu* e, fin dai primissimi giorni, aveva stretto una singolare amicizia con l'inglese che, dal canto suo, lo avrebbe desiderato come uno degli interpreti principali dello spettacolo. L'opposizione di Stanislavskij a questa scelta generò una profonda delusione in Craig. Molti anni dopo l'inglese scrisse: «Mosquin resembles no one but himself. In his way he is an incomparable actor, with a style entirely his own, founded on a careful study of all that is good in the traditional stage of Europe», articolo non firmato, *More Highbrow fun*, «The Mask», XIV, 4, October 1928, p. 182. Dopo averlo nuovamente incontrato nel 1935, annotò: «He is a true actor, and has not deteriorated – and his voice can be comic. But it is not so much his voice which is of use to him, and his face, movements, and general understanding of Drama. Tragedian he is not; comedian – not that either; but an actor who can act anything well. In another land he would have developed better and become a very great comedian. The Moscow Art Theatre is not good for anyone who shows signs of great talent a tendency to be specialist», Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 116 (le parole tagliate sono nell'originale).

Molto forte rimase anche il ricordo della già citata Alisa Koonen, che sarebbe diventata una delle più grandi interpreti sovietiche, e di Olga Knipper, vedova di Čechov, a cui sarebbe toccato il ruolo di Gertrude; con entrambe Craig ebbe pure delle relazioni sentimentali<sup>34</sup>. In definitiva, però, Craig mantenne una certa distanza dagli attori direttamente implicati nella produzione dello spettacolo<sup>35</sup>. Egli preferì isolarsi nel suo studio o nella sua camera d'albergo per comporre le scene nel *model stage* e mostrarle solo a Stanislavskij, Suler e ai loro assistenti alla regia<sup>36</sup>. Il lavoro diretto con gli attori venne volontariamente lasciato nelle mani di Stanislavskij<sup>37</sup>.

Benché le difficoltà linguistiche fossero reali, su questa decisione pesò soprattutto un problema strutturale, già esposto da Craig nel suo saggio sull'Übermarionette: pur trovandosi di fronte ai «migliori attori d'Europa»<sup>38</sup> egli si sentiva disarmato di fronte alla necessaria instabilità della loro natura umana. Solo nel suo *model stage*, fatto di materia inerte, Craig poteva sentirsi pienamente un artista della scena. La «lotta tra spirito e materia»<sup>39</sup> non fu solo l'idea gui-

<sup>34</sup> Ciò è documentato in Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit.

<sup>35</sup> L'unica eccezione potrebbe forse essere quella di Boleslawski che, però, sostituì l'attore designato per Laerte solo negli ultimi mesi.

<sup>36</sup> Con Suler, com'è noto, Craig strinse un rapporto di amicizia che salvò a più riprese il lavoro nei momenti più complicati. Paradossalmente, però, fu proprio con Suler che si consumò il litigio più acceso, a ridosso della prima di *Hamlet*. Interessante è anche il rapporto che Craig strinse con Konst'ant'ine Marjanishvili, allora giovane apprendista regista, che aiutò Craig a coordinare il dispositivo degli *screens*.

<sup>37</sup> Suler racconta come proprio Craig manifestò la volontà di lasciare tutto il lavoro con gli attori a Stanislavskij: «Risponde a tutte le tue domande riguardanti la produzione di Amleto e l'interpretazione dei ruoli, dicendo che in tutto ciò si fida di te, tu sai meglio di lui come farlo bene. Pertanto, fai come pensi sia meglio fare», lettera da Parigi del febbraio 1911 citata in Leopold Suleržickij, *Povesti i rasskazy. Stat'i i zametki o teatre. Perepiska. Vospominanija o L. A. Suleržickom* [Racconti e storie. Articoli e note sul teatro. Corrispondenza. Memorie di L. A. Suleržickij], Moskva, Iskusstvo, 1970, p. 480 (traduzione mia).

<sup>38</sup> Cfr. Gordon Craig, "Hamlet" in Moscow, «The Mask», VII, 2, May 1915, p. 112.

<sup>39</sup> «All the idea of this play is the struggle between spirit and material», Gordon Craig, Konstantin Stanislavskij, *Hamlet Mss*, stenogramma dei dialoghi per la messa in scena di *Hamlet* (atto I, scena I, 16 aprile 1909), conservato alla BnF, Asp, coll. EGC-MS-B-25, p. 18.

da dell'analisi craighiana di *Hamlet*, ma il problema fondamentale della sua concezione globale dell'arte teatrale.

I pochissimi incontri con l'ensemble degli attori scelti per lo spettacolo avvennero tramite delle lezioni, o delle brevi conferenze sulla pièce. Nel novembre 1909, mentre si trovava a Firenze, Craig preparò quello che sarebbe stato il primo discorso ufficiale alla compagnia. Avrebbe pubblicato gli appunti di questa conferenza molto più tardi (nel 1915)<sup>40</sup> su «The Mask», con una chiosa spiazzante:

This is the gist of what I wished to say to the actors of the Moscow Art Theatre. But on seeing their kind faces and wrinkled brows I had not the heart to add one more wrinkle. I had at least the wit to abstain once more... and I made one more design for an Über-Marionette<sup>41</sup>.

È un'immagine emblematica: Craig, di fronte ai volti, ai dubbi, alle rughe, di fronte a questi attori che continuavano a essere «troppo umani», getta la spugna, rinuncia a realizzare le lezioni preparate, e torna a fantasticare sull'Übermarionette. È un punto di non ritorno, sembrerebbe quasi il momento esatto in cui rinuncia – in modo definitivo – a lavorare direttamente con degli interpreti in carne e ossa per la produzione di uno spettacolo.

In effetti il discorso fatto agli attori il 30 marzo 1910<sup>42</sup> fu abbastanza diverso dagli appunti redatti. Egli puntò essenzialmente a sorprendere, affermando prima di tutto che il regista «è la persona più inutile a teatro»<sup>43</sup>, e che l'attore che interpreta Amleto ha il

<sup>40</sup> Il perché decise di pubblicare questi appunti sei anni dopo dalla reale scrittura non è chiaro, ma Matteo Casari nel suo intervento *Per risvegliare l'attore. Il Giappone tra le righe di «The Mask»* (in questo stesso dossier) trova dei legami interessanti tra gli scritti sul teatro giapponese pubblicati sullo stesso numero e gli appunti per gli attori del Teatro d'Arte. Inoltre, alcune idee-guida di quelle lezioni possono essere ritrovate in un articolo scritto – a nome di John Semar – nel 1910, dal titolo *Psychology and the Drama*, «The Mask», II, 10-12, April 1910.

<sup>41</sup> Gordon Craig, *“Hamlet” in Moscow*, cit., p. 115.

<sup>42</sup> Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit., p. 104.

<sup>43</sup> L'evento è registrato dal ricercatore Nikolai Čuškin, che lo riportò nel libro *Gamlet-Kačalov* (Moskva, Iskusstvo, 1966, pp. 17-18), tradotto e pubblicato da Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit., p. 105.

compito più gravoso. Quando Kačalov, attore designato per la parte, chiese a Craig delle indicazioni più precise, questo rispose:

I will not give instructions all the time. I give full freedom to the artist... You have to unearth your own material... The very fact that you know you are empty contains Hamlet... You must pour Hamlet into yourself, become a part of him<sup>44</sup>.

La tecnica sopraffina maturata dagli attori del Teatro d'Arte gli sembrava adesso una prigione che li obbligava a *interpretare*, perdendo di vista il vero obiettivo dell'artista, quello di *creare*<sup>45</sup>. Per questa ragione, commentava sconsolato nel suo diario:

My feelings towards all these actors here are those of affection. ...& I am a little inclined to think that the stage managers here have taught the actors to rely less on themselves than on the stage management. The actors lack initiative – I dislike this although I am in favour of utter subordination. Only an Übermarionette can rise to utter subordination<sup>46</sup>.

Più avanzava il lavoro, più i problemi fondamentali dell'artigianato attorico risultavano inestricabili: come rendere l'attore preciso come se fosse materiale inerte e, allo stesso tempo, provvisto di iniziativa, quindi *creativo*? Come renderlo un *artista*, ovvero né succube delle regole, né tanto meno sregolato? Come raggiungere questa *interezza*? In quel momento, la soluzione non poteva essere trovata nella banalità terrena dell'essere umano, ma in qualcosa di diverso. L'Übermarion-

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>45</sup> Bisogna ricordare qui il rapporto completamente diverso che Craig e gli attori di Stanislavskij avevano col testo. Come fa notare bene Marotti: «Per lui [Craig] la “verità” del testo, e quindi il mostrarla al pubblico, era un “a priori”; il suo interesse era rivolto non a un'indagine dei caratteri del testo al fine di comprenderli e farli comprendere, ma ai modi con cui comunicare le sue sensazioni di artista di fronte al dato obiettivo del testo. E queste sensazioni di artista erano in lui oltremodo fluttuanti, perché egli era uomo di un'età di transizione», Ferruccio Marotti, *Amleto o dell'oximoron*, cit., pp. 270-271.

<sup>46</sup> Gordon Craig, *Daybook 2 for March 1910-December 1911*, p. 179, conservato nel fondo Gordon Craig dell'Humanities Research Center, University of Texas at Austin, citato da Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit., pp. 106-107.

nette era *nuovamente* la risposta, ma non era più la *stessa* risposta. Qualcosa era cambiato rispetto a ciò che Craig ipotizzava nel 1907.

*Calore, trance e morte: alchimie dell'Übermarionette*

Negli appunti per la lezione mai realizzata, il concetto trainante era uno: spiegare agli attori «più intelligenti d'Europa»<sup>47</sup> che non è con il ragionamento, né con il dominio della mente sul corpo che si può portare in scena *Hamlet*. Anzi il troppo ragionare può fungere solo da intralcio<sup>48</sup>. Il lavoro non doveva quindi ambire a una recitazione fredda e precisa, ma al raggiungimento di uno stato di coscienza differente, di un'emozione sublimata, di una condizione di trance. La via da seguire non prevedeva l'azzeramento dell'emozione, ma il superamento di essa. La porta d'accesso non era la ragione ma la sensorialità:

By means of the brains... by thinking, one can act cleverly. A clever man is he who thinks; and you are acknowledged by Europe to be the cleverest company of actors in the west.

By means of the senses and the soul you may become the most profound... the most beautiful... the most spiritual<sup>49</sup>.

Ci troviamo di fronte a uno dei più evidenti cambi di direzione del pensiero teorico craighiano. Appena due anni prima egli identificava «the ideal actor» come colui che possiede un «powerful brain» il cui intelletto:

<sup>47</sup> Gordon Craig, *"Hamlet" in Moscow*, cit., p. 112.

<sup>48</sup> «To do this you must try to think rarely and see all things as rare things. The stage offers nothing more difficult for your talents», Gordon Craig, *"Hamlet" in Moscow*, cit., p. 109. Già nella primavera dello stesso anno, nel corso dei famosi dialoghi trascritti tra Stanislavskij e Craig, quest'ultimo cercava di uscire da una lettura troppo cerebrale della pièce: «All the rest of the monologue must be pronounced more as music, so that the thought becomes so much lost in the sounds that the audience simply does not follow the thought [...]», Gordon Craig, Konstantin Stanislavskij, *Hamlet Mss*, cit., p. 4.

<sup>49</sup> Gordon Craig, *"Hamlet" in Moscow*, cit., p. 112.

would bring both itself and the emotions to so fine a sense of reason that the work would never boil to the bubbling point with its restless exhibition of activity, but would create that perfect moderate heat which it would know how to keep temperate<sup>50</sup>.

Adesso, invece, l'«heat» ideale non è più quello temperato «che non porta mai all'ebollizione» ma quello che raggiunge una temperatura così alta da ottenere un cambio di stato. Non più il controllo o l'assenza delle emozioni ma il loro superamento.

Il calore e la morte sono le due immagini che Craig utilizzava per dare corpo a questo processo. La morte per l'inglese non equivaleva alla cessazione della vita, ma a un passaggio a uno stato altro, dove le emozioni umane lasciano il passo a una completezza diversa: «superbly complete life which is called Death»<sup>51</sup>. Se la vita è la cruda realtà, la morte è il regno dell'immaginazione, della bellezza, della rinascita e della primavera: «this idea of death which seems a kind of spring, a blossoming»<sup>52</sup>. È abbastanza chiara, in questo caso, la matrice poetica di William Blake, la cui influenza su Craig può essere riconosciuta in diversi ambiti<sup>53</sup>. Per Craig, come

<sup>50</sup> Gordon Craig, *Artists of the theatre of the future (continued)*, cit., p. 58. Chiamamente non bisogna dimenticare che questo discorso era funzionale a mostrare come non esistesse questo tipo di attore, e che l'essere umano è sempre schiavo dell'instabilità delle emozioni.

<sup>51</sup> Gordon Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, cit., p. 9.

<sup>52</sup> «For looking too long upon life, may one not find all this to be not the beautiful, nor the mysterious nor the tragic, but the dull, the melodramatic, and the silly: the conspiracy against vitality... against both red heat and white heat; and from such things which lack the sun of life it is not possible to draw inspiration. But from that mysterious, joyous, and superbly complete life which is called Death... that life of shadow and of unknown shapes [...]; from this idea of death which seems a kind of spring, a blossoming – from this land and from this idea can come so vast an inspiration, that with unhesitating exultation I leap forward to it and behold in an instant, I find my arms full of flowers», *ivi*, p. 9.

<sup>53</sup> Blake ispirò Craig prima di tutto nella lotta per una supremazia dell'immaginazione sulla descrizione della realtà, che avrebbe poi alimentato le invettive del regista contro il naturalismo. Ciò corrispondeva anche a un diverso approccio ai processi conoscitivi, che per Blake non erano legati alla logica o alla scienza, bensì ai sensi, alle porte della percezione. «The Mask» è piena di citazioni di Blake, spesso decontestualizzate, che puntellano i vari numeri: «The man who on examining his own mind

per Blake, la morte era una porta da attraversare, un sentiero per percepire ciò che appartiene a un regno *oltre* umano. Questa immagine ricorreva spessissimo, sia nella produzione di *Hamlet*<sup>54</sup>, che nelle corrispondenze private, come nel caso di una lettera inviata a Olga Knipper:

You ask what is the matter with me – that I am dying – must go to China Egypt – Temple darling, don't you know man, even now? Don't you know he dies a death once a week if he lives a life once a week... I die, live, travel to India and back again... to Moscow and back – spend a year inspecting the secret caverns between Vesuvius and Hechla – dive into the deepest oceans [...]. This, and more (just as you are charming, and much, much more) I do in the space of an hour lying under a tree or sitting in my chair... a while passing from one to another<sup>55</sup>.

In questo passaggio è ancora più evidente come l'idea di morte coincidesse quasi completamente con quella di immaginazione, di evasione dalle coordinate spaziotemporali della realtà. Ma soprattutto veniva vissuta come un momento ripetuto, che si dilatava nel tempo, ben lontano dalla comune idea di ineluttabilità. Le temperature cromatiche utilizzate non erano quelle del degradamento, ma quelle della sublimazione. Erano i colori del furore e della vitalità, il rosso e il bianco. Se il «red heat» era considerata la temperatura massima raggiungibile per l'essere umano (associato per questo al dialettale

finds nothing of inspiration ought not to dare to be an artist: he is a fool, and a cunning knave suited to the purposes of evil demons. The man who never in his mind and thought travelled to heaven, is no artist», William Blake, *The Artist And The Inspiration*, «The Mask», III, 3, January 1912, p. 181. Sul rapporto tra Craig e Blake si può consultare anche Pierre Pasquier, *L'infini qui naît au creux de la paume, ou, Edward Gordon Craig et William Blake*, «Revue d'Histoire du Théâtre», XXXVI, 3, 1984.

<sup>54</sup> Craig vorrebbe mettere in scena questa stessa idea in *Hamlet* sotto forma di ombra dorata: «I think that this figure which appears to me near Hamlet is Death. But not dark and gloomy as she general appears to people but such as she appeared to Hamlet: bright, joyful, one who will free him from his tragic position», Gordon Craig, Konstantin Stanislavskij, *Hamlet Mss*, cit., p. 18.

<sup>55</sup> Lettera dell'11 gennaio 1909, conservata al Fondo Craig della BnF, trascritta e citata da Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit., p. 32. «Temple» è il soprannome che Craig aveva dato a Knipper.

Grasso)<sup>56</sup>, ciò a cui gli attori dovevano aspirare era il suo superamento, la sua sublimazione nel «white heat», dove l'eccitamento poteva fare spazio a uno stato di trance, al calor bianco dell'emozione pura:

Remember that the acme of ecstasy is not apparent excitement, but apparent calm. It is the white heat of emotion;... that is to say, it is almost trance. This state has a thousand names and takes a myriad forms. We call it wisdom. It is pure emotion with all its impurity burnt away<sup>57</sup>.

Il «body in Trance»<sup>58</sup> dell'Übermarionette rimaneva ancora la meta finale, solo che la via per raggiungerlo non era più (o meglio non era solo) quella della «semplificazione», ma si doveva operare una trasmutazione di stato, bisognava spingersi a una temperatura così alta da purificare l'emozione stessa.

In queste simbologie riverberavano molti elementi delle culture mistiche o addirittura alchemiche dell'epoca<sup>59</sup> che ritrovarono nuovo vigore proprio durante i viaggi moscoviti. Sembra che proprio nel gennaio del 1912, durante le prime repliche di *Hamlet*, Craig si isolò nella lettura del *Théâtre de l'âme* di Edouard Schuré<sup>60</sup>. Non sappiamo se la scelta di questo libro fosse determinata dagli incontri avuti a Mosca, anche se sembrerebbe plausibile. Proprio in quegli

<sup>56</sup> «To me the secret of performing the play lies in the capacity of the actor to understand Passion,... the white heat of Passion, the calm of Passion, its ecstasy, and in having given his life to the creation of a technique which shall convey ecstasy to those who look on. Were Grasso, our stunning Giovanni, to interpret Hamlet we should expect and ask for red heat. That is another story», Gordon Craig, *“Hamlet” in Moscow*, cit., pp. 113-114.

<sup>57</sup> Gordon Craig, *“Hamlet” in Moscow*, cit., p. 110.

<sup>58</sup> «The über-marionette will not compete with Life – but will rather go beyond it. Its ideal will not be the flesh and blood but rather the body in Trance – it will aim to clothe itself with a deathlike Beauty while exhaling a living spirit». Gordon Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, cit., p. 12.

<sup>59</sup> È stato Franco Ruffini, durante una conversazione personale, a farmi notare che l'«albedo» e il «rubedo» sono le due fasi del *Magnus Opus Alchemicum* che indicano proprio una trasmutazione di stato.

<sup>60</sup> È ancora Senelick che dice che Craig iniziò la lettura di Schuré a Mosca, senza però specificare da quale fonte ha preso la notizia, cfr. *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit., p. 178. In effetti Craig pubblica su «The Mask» un estratto del libro del francese proprio in quel periodo: Edouard Schuré, *The Theatre of the Soul*, «The Mask», IV, 3, January 1912, pp. 171-179.

anni l'antroposofia di Steiner aveva un'ampia diffusione nell'ambiente culturale russo e Steiner stesso, in Germania, stava mettendo in scena proprio dei lavori di Schuré, a cui era molto legato<sup>61</sup>.

La lavorazione finale di *Hamlet* fu burrascosa. Lo spettacolo riuscì a scontentare tutti, Teatro d'Arte, Craig e parte della critica russa. Solo la critica inglese ne parlò in maniera lusinghiera. L'attore Kačalov visse ogni replica come un incubo<sup>62</sup>. Nella sua globalità, l'operazione riuscì comunque ad accrescere sia la fama di Craig che quella del Teatro d'Arte, consacrando come punti di riferimento del nuovo teatro.

Craig maturò definitivamente la necessità di avviare una propria scuola, ma non solo: il lavoro con gli artisti moscoviti e le nuove letture antroposofiche ribaltarono il rapporto tra attore e emozione. L'Übermarionette adesso si allontanava dalla marionetta vera e propria<sup>63</sup> per diventare un dispositivo di connessione tra l'anima dell'artista e un'entità ultraterrena, la messa in atto di quel «Divino Movimento» che animava l'intero impianto estetico di Craig, dall'attore fino alla concezione globale della scena<sup>64</sup>. La nozione-manifesto della teoresi craighiana stava mutando e l'attra-

<sup>61</sup> Sul rapporto tra Craig e Schuré vedi anche Samantha Marenzi, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018, in particolare le pp. 191-206. Meno probabile è che proprio Michail Čechov, che partecipò come figurante (insieme a un giovane Vachtangov) alle rappresentazioni di *Hamlet*, abbia in qualche modo messo in contatto Craig con i testi di Schuré, in quanto l'avvicinamento dell'attore russo con le dottrine antroposofiche è un po' più tardo. Cfr. Monica Cristini, *Rudolf Steiner e il teatro. Euritmia: una via antroposofica alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni, 2008.

<sup>62</sup> Cfr. Nikolai Čuškin, *Gamlet-Kačalov*, cit.

<sup>63</sup> Sia Patrick Le Bœuf che Irene Eynat-Confino mostrano come, prima di andare a vivere a Firenze, Craig provò a ipotizzare la realizzazione concreta di un congegno ibrido che l'attore poteva indossare o manovrare come fosse un'enorme marionetta, cfr. Irene Eynat-Confino, *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement and the Actor*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987; Patrick Le Bœuf, *On the Nature of the Edward Gordon Craig's Über-marionette*, «New Theatre Quarterly», XXVI, 2, May 2010. Il fallimento di tali tentativi spiegherebbe ancor meglio questo cambio di strategia attuato da Craig.

<sup>64</sup> Sul ruolo del «Divino Movimento» come principio trainante delle visioni craighiane si veda Franco Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

tipicamente simbolista<sup>65</sup> verso la marionetta come effigie di un essere oltre-umano iniziava a perdere terreno<sup>66</sup>. Un chiarimento che smentisse categoricamente l'intenzione di sostituire gli attori con i congegni meccanici apparve dunque necessario:

What the wires of the über-marionette shall be, what shall guide him, who can say? I do not believe in the mechanical..., nor in the material... The wires which stretch from Divinity to the soul of the Poet are wires which might command him;... has God no more such threads to spare... for one more figure? I cannot doubt it. I will never believe anything else.

And did you think when I wrote five years ago of this new figure who should stand as the symbol of man... and when I christened him the über-marionette; to see real metal or silken threads?

I hope that another five years will be long enough time for you to draw those tangible tangle-able wires out of your thoughts<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> Sul modo con cui il fermento culturale a cavallo tra i due secoli determinò l'origine dell'Übermarionette si può consultare Didier Plassard, *L'acteur en effigie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992 e Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Gordon Craig*, cit.

<sup>66</sup> Ciò non significa che l'oggetto marionetta non avrebbe più occupato gli interessi dell'inglese. Craig, al contrario, continuò a dedicare alle marionette molto spazio su «The Mask», scrisse dei drammi per marionette (Edward Gordon Craig, *Le théâtre de fous/The Drama for Fools*, édition bilingue établie par Marion Chénétier-Alev, Marc Duvillier, Didier Plassard, Montpellier, L'Entretemps, 2012) e, come noto, arrivò addirittura a inaugurare una rivista apposita intitolata proprio «The Marionnette». L'impressione è che però in questo periodo – soprattutto dopo l'esperienza moscovita – l'idea di marionetta come modello per l'attore iniziò un po' a diluirsi in una batteria di concetti più eterogenea. Di parere apparentemente differente è Paola Degli Esposti, che in un suo lavoro recente trova proprio nei *Drama for Fools* delle nuove informazioni per chiarire il pensiero di Craig sull'attore (*La Über-marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018). Lo studio di Degli Esposti non sembra però inconciliabile con la prospettiva proposta in questo articolo, prima di tutto perché ogni slittamento teorico di Craig non è mai netto, né tantomeno definitivo, in secondo luogo perché Degli Esposti sceglie come casi di studio Irving, Duncan e Duse: queste tre esperienze fondamentali della vita di Craig sono però precedenti al 1907, anno da cui parte l'arco cronologico di riferimento per questo articolo.

<sup>67</sup> J. S. (pseud. Gordon Craig), *Gentlemen, the marionette!*, «The Mask», V, 2, October 1912, p. 97.

### *Craig intempestivo*

Se considerassimo il teatro russo e sovietico della prima metà del XX secolo come metronomo delle rivoluzioni teatrali di quell'epoca, l'atteggiamento di Craig apparirebbe reiteratamente intempestivo. Non per casualità ma per scelta, per attitudine nietzschiana. Perché, come fa notare Giorgio Agamben commentando proprio il filosofo dell'Übermensch, solo conquistando una sfasatura con il presente si può ottenere la distanza adatta per essere contemporanei al proprio tempo<sup>68</sup>.

Rispetto al teatro russo Craig riuscì a essere sempre un passo avanti o un passo indietro, senza mai sintonizzarsi davvero con gli avanzamenti in atto a Mosca, pur essendo uno dei grandi punti di riferimento per quell'ambiente culturale. Anche quello con Stanislavskij può considerarsi, dal punto di vista artistico, un appuntamento andato a vuoto: per *Hamlet* i due lavorarono insieme, ma non collaborarono<sup>69</sup>.

Questa attitudine all'intempestività sarebbe diventata per Craig sistematica, soprattutto nei confronti delle avanguardie artistiche. Dopo un primo momento di curiosità per il Futurismo (soprattutto per via della comune attrazione verso il *Music Hall* e per la frequentazione degli ambienti artistici fiorentini), questo venne bocciato senza appello, arrivando addirittura a essere definito "Monkey Tricks", trucchi da scimmie<sup>70</sup>. Non dissimile fu il trattamento riservato al cubismo<sup>71</sup>.

<sup>68</sup> «Nietzsche situa, cioè, la sua pretesa di "attualità", la sua "contemporaneità" rispetto al presente, in una sconnessione e in una sfasatura. Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale: ma proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo». Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo e altri scritti*, Roma, Nottetempo, 2010, pp. 10-11.

<sup>69</sup> Marotti parla esplicitamente di incomunicabilità tra i due mondi: «Questa incomunicabilità, quest'afasia che Craig oggettivava figurativamente nella tragedia del principe danese, si può dire a ragione che fu sempre presente nei suoi rapporti con Stanislavskij e con il mondo del Teatro d'Arte di Mosca», Ferruccio Marotti, *Amleto o dell'oximoron*, cit., p. 272.

<sup>70</sup> Yoo-no-hoo (pseud. Gordon Craig), *Monkey Tricks*, «The Mask», VI, 1, July 1913.

<sup>71</sup> Felix Urban (pseud. utilizzato sia da Gordon Craig che da Dorothy Nevile

Inoltre, a ridosso della prima guerra mondiale, la popolarità del movimento simbolista era già scemata, cedendo il passo al furore dalle avanguardie storiche. In quel momento Craig aveva quasi quarant'anni, avrebbe potuto certamente accogliere con entusiasmo il fermento artistico di quegli anni, invece le sue reazioni furono essenzialmente fredde, distaccate. Non riusciva a sopportarne il diletantismo, l'approssimazione. Egli era il leader di un movimento ma era anche un lupo solitario, incapace di apprezzare le nuove fratture estetiche e culturali. La sua ricerca sul teatro diventò un esilio di lusso, «The Mask» la sua torre d'avorio da cui provava a esercitare ancora un'influenza anomala, da artista senza opere, sul mondo culturale.

Al rumore delle avanguardie, al fragore dei futuristi Craig oppose tenacemente la ricerca d'archivio, la ricostruzione di una storiografia dell'attore: «We are not Futurists, ... alas that is beyond us; nor can we be the other blessed thing... Archivists»<sup>72</sup>. Erano gli anni in cui si espandeva il suo interesse per la storia, per la Commedia dell'Arte, anni in cui l'India irrompeva prepotentemente in «The Mask» ottenendo un grande spazio nei vari numeri<sup>73</sup>.

Lees), *Cubism unveiled*, «The Mask», V, 1, July 1913, pp. 65-66. Craig sostiene che quattro secoli prima del moderno cubismo Albrecht Dürer ne aveva già anticipato i principi nella sua pubblicazione *Della simmetria dei corpi umani* (1500-1523). L'attacco al cubismo prosegue anche nel numero successivo, quando firma, sotto lo pseudonimo di Semar, l'articolo *Cubism as old as the pyramids*, «The Mask», VI, 2, October 1913, pp. 97-98. Sul rapporto tra Craig e le avanguardie cfr. anche Donato Santeramo, *Il laboratorio teatrale pubblico di Edward Gordon Craig*, Avellino, Edizioni Sinestesia, 2018.

<sup>72</sup> J.S. (pseud. Gordon Craig), *Old and new*, «The Mask» VII, 2, May 1915, p. 5.

<sup>73</sup> Craig instaurò un rapporto personale con Ananda Coomaraswamy, che scrisse numerosi articoli sulle pratiche performative orientali. Lo stesso Coomaraswamy, però, provò a dimostrare che, in realtà, le idee forti presentate nel saggio sulla Übermarionette potevano già essere riscontrate nelle pratiche performative indiane. Anche se in modo molto elegante, Craig sembrò accusare il colpo. Prima affermò che solo la «razza» indiana sarebbe stata capace di personificare il suo ideale di Übermarionette, poi addirittura descrisse l'India come un grande amore da cui, però bisognava anche saper uscire. Cfr. Almir Ribeiro, *A Dialogue on the Banks of the Ganges: Gordon Craig and Ananda Coomaraswamy*, «Revista Brasileira de Estudos da Presença», IV, 3, 2014.

Tuttavia proprio questa diffidenza verso le avanguardie avrebbe ritardato tremendamente l'incontro potenzialmente più importante: quello con Mejerchol'd.

*Il «Teatrale»: dall'opposizione al realismo alla lotta contro l'intellettualismo*

Finora abbiamo dunque osservato come la produzione moscovita suscitò in Craig dei profondi mutamenti teorici riguardanti il rapporto tra realismo e artificialità, il lavoro sulle emozioni e l'idea stessa di Übermarionette. Forse, però, il cambio più evidente e duraturo era legato a un altro concetto, adottato da Craig come vessillo di una nuova fase di ricerca: il «teatrale» («theatrical»).

Negli scritti pubblicati nel 1908 questo termine stava a indicare i «trucchi scenici» che gli attori del passato tramandavano ai giovani impedendogli, così facendo, di trovare un loro modo di essere creativi sulla scena<sup>74</sup>. Stanislavskij faceva un uso simile del termine, tanto che all'inizio del lavoro su *Hamlet* entrambi erano pienamente concordi nel rifiutare il «theatrical acting»<sup>75</sup>. Le frizioni tra i due cominciarono a manifestarsi quando il russo etichettò come «theatrical» alcune proposte dell'inglese. Quest'ultimo, di conseguenza, cominciò a osservare questa nozione con occhi diversi:

If this isn't "theatrical" in the best sense of the word I wonder what is – the use of *this* (as well as any other) word depends upon the lips and

<sup>74</sup> «It teaches the young actor soon to become a master of tricks. He takes the short cut instinctively to these tricks, and this playing of tricks has been the cause of the invention of a word – "Theatrical", and I can put my finger on the reason why the young actor labours under this disadvantage the moment he begins his stage experience. It is because previous to his experience he has passed no time as student or as apprentice», Gordon Craig, *Artists of the theatre of the future (continued)*, cit., p. 66.

<sup>75</sup> Durante i primi dialoghi su *Hamlet*, è addirittura Craig che dice a Stanislavskij: «Of course I don't want to be theatrical, I don't think you want that either», Gordon Craig, Konstantin Stanislavskij, *Hamlet Mss*, cit., p. 3.

brain of the speaker – “Theatrical” may become once again a word with a noble sense attached to it<sup>76</sup>.

Negli stessi mesi (tra la fine del 1909 e l’inizio del 1910), gli interventi di Craig su questo tema si moltiplicarono. Il *Second Dialogue* sull’arte del teatro, pubblicato su «The Mask» nel gennaio 1910, si apre proprio con lo *stage-director* che racconta al *playgoer* di essere stato in giro per l’Europa per dare la caccia e distruggere un terribile mostro: «The Theatrical»<sup>77</sup>. Quando il *playgoer* chiede se egli fosse riuscito nel suo intento, lo *stage-director* risponde: «Yes... I have made friends with him»<sup>78</sup>.

Dietro questo abbattimento e riconciliazione con il «teatrale» si celava l’ennesimo slittamento teorico: Craig aveva capito che l’oggetto del contendere non poteva più essere il realismo o la sua opposizione, ma ciò che lui stesso avrebbe più tardi definito l’«intellettualismo». La questione, insomma, non era estetica, ma riguardava l’*efficacia* del dispositivo scenico sullo spettatore. «Theatrical» diventava un modo per proclamare un teatro che cercava un contatto con lo spettatore sulle onde dei sensi e non su quelle della ragione: «The brain of course has closed most of its private doors; only the postern from the senses to the lower apartments remains open»<sup>79</sup>. Se è vero che Craig provava un certo fastidio verso i «trucchi» del «vecchio teatro», è vero anche che, a lungo andare, le «soluzioni» sperimentate dal Teatro d’Arte gli apparivano ancora meno soddisfacenti. Queste infatti gli sembravano votate a voler *significare* qualcosa, a sedurre lo spettatore principalmente nella sua dimensione intellettuale. Craig tentò quindi un ammodernamento del termine

<sup>76</sup> Questa frase è annotata da Craig sul suo copione in una scena provata nell’aprile 1910. Gordon Craig, *Notes of Act III, Scene 4 in Hamlet, 1909*, citato in Laurence Senelick, *Gordon Craig’s Moscow Hamlet*, cit., p. 108.

<sup>77</sup> Gordon Craig, *The Art of the Theatre. Second Dialogue*, «The Mask», II, 9, January 1910, p. 1.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> John Balance (pseud. Gordon Craig), *The Theatrical*, «The Mask», III, 6, October 1910, p. 72. L’idea delle porte del cervello è chiaramente un riferimento alle porte della percezione di Blake.

includendo in esso tutte quelle forme artistiche del passato che puntavano a un'efficacia diretta, sensoriale, epidermica sullo spettatore. Gli studi sulla Commedia dell'Arte non potevano far altro che rinvigorire questa prospettiva<sup>80</sup>.

È nel nome del «Teatrale» che Craig lanciò il nuovo corso, dopo la deludente avventura moscovita: nel 1913, all'apertura della scuola a Firenze, il termine sarebbe diventato la chiave di volta del manifesto programmatico:

A Society has been formed which is known as "The Society of the Theatre" and which shall at all times appeal to the theatrical rather than to the literary aspects of drama, meaning by that form of stage reproduction which makes an appeal through the senses to the imagination rather than to the intellect<sup>81</sup>.

### *Mejerchol'd, la teatralità e il teatro sovietico*

Già durante il lavoro con Stanislavskij Craig sapeva, con molta probabilità, che sul fronte del «theatrical», aveva un alleato di nome Mejerchol'd. Purtroppo, però, per molti anni questo rimase poco più che un nome, che Craig appuntò a matita sulla copertina del quaderno dove erano trascritti i suoi dialoghi con Stanislavskij<sup>82</sup>. Quest'ultimo accennò a Mejerchol'd per rigettare l'ennesima proposta scenica di Craig. Il suggerimento dell'inglese era quello di mettere in evidenza la falsità dei personaggi di Polonio e Laerte circondandoli di «some very realistic workman, working at something, in order that by his presence, and his honest, genuine labor he might show the falsity of the world in which Polonius and Laertes live»<sup>83</sup>.

<sup>80</sup> J. S. (pseud. Gordon Craig), *La Commedia dell'Arte or Professional Comedy*, «The Mask», III, 9, January 1911, p. 150.

<sup>81</sup> J. S. (pseud. Gordon Craig), *Prelude*, «The Mask», V, 3, January 1913, p. 193.

<sup>82</sup> Tra l'altro Stanislavskij stesso decise di affiancare a Craig lo scenografo Klav Sapunov, fratello del più famoso Nikolaj. Quest'ultimo era stato uno degli artisti simbolisti più promettenti e stretto collaboratore di Mejerchol'd con cui aveva realizzato la scenografia di *Balagančik*.

<sup>83</sup> Gordon Craig, Konstantin Stanislavskij, *Hamlet Mss*, cit., p. 9.

Stanislavskij rispose asserendo che questi espedienti erano già stati provati, che «all theory of Meyerhold rests on this»<sup>84</sup> e che soluzioni di questo genere avrebbero confuso il pubblico che si sarebbe domandato: «What is the meaning of this workman?»<sup>85</sup>. Ecco una seconda testimonianza del divario reale tra Stanislavskij e Craig: non riguardava realismo o simbolismo, ma il dispositivo spettacolo-spettatore. L'importanza che il regista del Teatro d'Arte dava al *meaning*, alla trasparenza del significato globale dello spettacolo, divergeva dall'idea craighiana di uno spettacolo che doveva funzionare come una musica dello spazio, una «danza di luce»<sup>86</sup>, che prediligeva la dimensione sensibile a quella narrativa.

È proprio in quel momento che Craig intravide in Mejerchol'd un suo complice, pur non sapendo quasi niente di lui. Trovò alcune informazioni nell'*Art théâtral moderne* di Jacques Rouché<sup>87</sup>, e decise che il suo nome doveva comparire tra i protagonisti del nuovo movimento per il rinnovamento dell'arte teatrale, annunciato nella prima prefazione di *On The Art of the Theatre*<sup>88</sup>.

Mejerchol'd, dal canto suo, conosceva bene gli scritti di Craig e leggeva regolarmente «The Mask» da cui avrebbe tratto ispirazione

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> «Un vero e proprio ballo delle scene e della luce, che, come un micro-movimento continuo all'interno di un elemento mobile, doveva comprendere gli attori. L'impatto fisico della parete di *screens* che danzava, della congiunzione dello spazio degli spettatori con quello degli attori, era più importante di qualsiasi altra considerazione banalmente interpretativa», Mirella Schino, *L'età dei maestri*, cit., p. 96.

<sup>87</sup> Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne*, Paris, Édouard Cornély, 1910.

<sup>88</sup> Gordon Craig, *Preface*, in *On the Art of the Theatre*, London, Heinemann, 1911. p. 7. Da notare come la traslitterazione del nome dal cirillico («Meyerkhold») sia stata fatta sul modello di quella usata da Rouché nel suo libro. In questa fase i lavori del russo trovano tuttavia pochissimo spazio sulla rivista. Nel 1912 Craig descrive Mejerchol'd come qualcuno che, semplicemente, sta imitando le sue teorie a San Pietroburgo: Articolo non firmato, *More amateur criticism*, «The Mask», V, 2, October 1912, p. 185. Si tratta di un articolo di risposta al critico Clayton Hamilton che lo aveva attaccato precedentemente. Craig – sotto pseudonimo – fa l'elenco delle persone che sono state influenzate da lui, fino ad arrivare, appunto ai russi: «The Russians, with Dr. Meyerhold imitating him in St. Petersburg [sic.]». Nel gennaio del 1914, invece, definisce Mejerchol'd un «regisseur and stage manager of a high order». Articolo non firmato, *Leon Bakst*, 1913, «The Mask», VI, 3, January 1914, p. 276.

per creare la propria rivista «L'amore delle tre melarance»<sup>89</sup>. Cercò in tutti i modi un contatto con lui, nel 1910 si recò a Firenze, senza però riuscire a trovarlo. Inviò all'Arena Goldoni tutti i numeri de «L'amore delle tre melarance», ma Craig non li ricevette. Da allora fu un susseguirsi di incontri mancati<sup>90</sup> che avrebbero creato un'asimmetria piuttosto curiosa: sebbene Mejerchol'd conoscesse bene le teorie dell'inglese, quest'ultimo avrebbe iniziato ad approfondire l'opera di Mejerchol'd solo più tardi, tramite i libri sul teatro russo che iniziarono a essere pubblicati dal 1916 in poi.

Il primo ponte reale fra i due sembra infatti il libro di Aleksander Bakshy, *The Path of the Modern Russian Stage*<sup>91</sup>, dove i primi lavori di Mejerchol'd vengono descritti con accuratezza e la sua poetica annunciata nel segno della «teatralità» («theatrality»). Tra «theatri-

<sup>89</sup> Cfr. Raissa Raskina, *Mejerchol'd e il dottor dappertutto*, Roma, Bulzoni, 2010 e Béatrice Picon-Vallin, *La rivista di un praticante-ricercatore "L'amore delle tre melarance" (Pietroburgo, 1913-1916)*, «Culture Teatrali», n. 7/8, primavera 2003.

<sup>90</sup> Già nel 1909 Craig va a San Pietroburgo con il Teatro d'Arte ma Mejerchol'd è fuori città, per lavorare in alcuni teatri di provincia, a seguito della rottura con Vera Komissarževskaja. Nel 1910 è Mejerchol'd che va a trovare Craig a Firenze, ma quest'ultimo è in montagna e i due non si incontrano. Saranno i primi di tutta una serie di incontri mancati descritti anche nel mio *L'arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol'd*, cit., in modo particolare le pp. 107-124. Per avere un panorama piuttosto completo dell'influenza che Craig ebbe sui primi anni della sperimentazione mejerchol'diana, soprattutto per ciò che riguarda il «teatro della convenzione», si può consultare Raissa Raskina, *Mejerchol'd e il dottor dappertutto*, cit.

<sup>91</sup> Aleksander Bakshy, *Path of the modern Russian stage*, cit. Questo libro descrive in maniera approfondita la carriera che Mejerchol'd aveva avuto fino a quel momento, lo presenta come un oppositore del realismo e argomenta una connessione molto stretta con le ricerche di Craig. Per avere un'idea dell'importanza che questo testo ebbe per la circolazione delle nuove teorie russe sul teatro in Europa occidentale, basti pensare che Jacques Copeau affermò che fu proprio leggendo questo libro che conobbe e s'interessò alle teorie mejerchol'diane, cfr. Jacques Copeau, *Découverte de Meyerhold*, in *Registres III: Les Registres du Vieux-Colombier I*, Paris, Gallimard, 1979, p. 359. Bakshy, tra l'altro, aveva proposto a Mejerchol'd di tradurre in inglese l'articolo *Il baraccone* per pubblicarlo su «The Mask», come raccontato da Robert Bird, che pubblica pure le lettere in questione nel suo *Russkij simvolizm i razvitie kinoèstetiki* [Simbolismo russo e sviluppo dell'estetica del cinema], «Novoe literaturnoe obozrenie», n. 5, 2006. Mejerchol'd, a quanto pare, inviò l'articolo a Bakshy che, però, non riuscì mai a farlo pubblicare su «The Mask».

cal» e «theatrality» vi è chiaramente una parentela etimologica, o forse proprio un'eredità teorica, anche se nel caso di Mejerchol'd il termine indicava soprattutto quel movimento di ricerca scenica sulla maschera e sul grottesco che guidava l'opposizione all'illusionismo realista. Recensendo il libro di Bakshy, Craig scriveva:

We counsel all the younger workers in the English theatre, those interested in seeing a good theatre developed there, not to be frightened of the *Theatrical*. Because though, in itself, it has very little to commend it, it has so treacherous an enemy in the *philosophical* that it would be better if the whole of the European theatre flared itself out in one mighty burst of melodrama than that this creeping paralysis, intellectualism plus realism, producing that *profound conceit* so gaily talked of by Gratiano, should come and clog the way<sup>92</sup>.

Il «Theatrical» fu il grande protagonista del «motto» con cui, dopo la guerra, Craig inaugurò una nuova fase di «The Mask»:

THE MASK BELIEVES in the Theatre and in the Drama whether written, acted, sung or spoken.

THE MASK BELIEVES in it all.

THE MASK BELIEVES in the Actor and in the Actress.

[...]

IT LOVES AND ADORES all that can be called Theatre.

IT IS ENTRANCED by the “Theatrical”. Which some day is to become the Theatrical without inverted commas.

IT LOVES the dust and the rags and the paint and the daub and dirt of the Old Theatre... its ancient smell... its strange air... its queer ways... ALL<sup>93</sup>.

<sup>92</sup> Gordon Craig, *Complicated Russia*, «The Mask», VIII, 2, April 1918, pp. 6-7 (corsivo nell'originale). Il riferimento è alla battuta di Graziano del *Mercante di Venezia* (atto I, scena I) che spiega ad Antonio come vi fossero alcuni uomini che fanno finta di avere qualcosa da dire solo perché rimangono seri e silenziosi, quando in realtà, se parlassero, risulterebbero stupidi come tutti gli altri.

<sup>93</sup> Gordon Craig, *1919-1923. A message from Gordon Craig the founder of «The Mask»*, IX (fascicolo unico), 1923, p. 4. Craig afferma che questo nuovo manifesto programmatico della rivista sia stato pubblicato a conclusione del volume ottavo nel 1919. Nella versione digitalizzata della rivista, realizzata dal Blue Mountain Project, non c'è però traccia di questa pubblicazione nel 1919. In quegli anni,

Il “vecchio” teatro, sporco e polveroso, diventò il nuovo punto di riferimento dell’artista del futuro. Il motto si concludeva: «We exclude nothing except the non-Dramatic... the non-Theatrical»<sup>94</sup>. La ferrea volontà di puntare su questo termine diventò ancora più esplicita nell’*Editorial note* pubblicata più avanti:

ABOVE all, there must be no suggestion of the Theatrical. This is one of Stanislawsky’s orders to his players when about to begin rehearsing “The Blue Bird” in Moscow. His whole discourse, a very charming one, has been reprinted in an American journal, from which we take the above line. And that line reveals the mind of Stanislawsky better than a ten years enquiry could do.

“No suggestion of the Theatrical”. – The deuce!

I WILL give another toast at this table. “Gentlemen, nothing but the Theatrical”<sup>95</sup>.

Se solo dieci anni prima il proclama era «Gentlemen, the marionette!», adesso l’immagine simbolo del nuovo corso craighiano è «Gentlemen, nothing but the Theatrical». La nozione stessa di Übermarionette venne rimessa in discussione. Nella nuova introduzione per *On the Art of Theatre*, pubblicata nel 1924, egli precisò nuovamente di non volere la scomparsa di tutti gli attori ma solo «the bad ones», e che con l’Übermarionette intendeva comunque

comunque Craig utilizza enormemente questa nozione. In *Plea for two theatres*, pubblicato nei numeri 4, 5 e 6 dell’ottavo volume (giugno, luglio e agosto 1919), Craig fa un’accurata riflessione sull’utilizzo dell’aggettivo «teatrale» nei romanzi e nelle opere letterarie, con tanto di tabella con cui si elaborano le statistiche di utilizzo del termine in undici scrittori diversi. Gordon Craig, *Plea for two theatres*, «The Mask», VIII, 4, June 1919 (articolo scelto da Craig per aprire il libro *The Theatre – Advancing*). Inoltre, è interessante notare come da quel momento Craig decida di scrivere *Theatrical* con l’iniziale maiuscola e senza metterlo più tra virgolette.

<sup>94</sup> È nel segno del teatrale che, secondo Craig, sarebbe avvenuta l’imminente vittoria del *New Movement*: «This New Movement is towards a New Theatre, a down-right Theatrical Stage in distinction to a merely Literary Playhouse, or a Fashionable thing, or a Mechanic or Realistic substitute for genuine Theatricals», Gordon Craig, articolo senza titolo, «The Mask», IX, 1923, pp. 1-2.

<sup>95</sup> J. S. (pseud. Gordon Craig), articolo senza titolo, *ivi*, p. 47.

evocare l'immagine di un attore. Certo, un attore purificato dalle debolezze della mortalità, «plus fire, minus egoism: the fire of the gods and demons, without the smoke and steam of mortality»<sup>96</sup>, ma pur sempre di un attore. L'Übermarionette non era più un'arma brandita per fare tabula rasa ma un modo per spingere l'artista a non accontentarsi delle soddisfazioni terrene, dell'egoismo spicciolo della quotidianità.

Eppure, al di là delle convergenze teoriche, il «teatrale» craighiano e la «teatralità» mejerchol'diana non riuscirono ad avvicinare i due grandi artisti. Di Mejerchol'd l'inglese non sopportava infatti non tanto le sue prese di posizione politiche, ma il fatto stesso che egli prendesse posizione, che decidesse di calarsi nell'agone del dibattito. «A theatre which takes a side, which sells itself to any kind of propaganda whatever, is a contemptable theatre»<sup>97</sup>. Inoltre, il postulato rivoluzionario che opponeva il “vecchio mondo” al “nuovo mondo in costruzione” era inconcepibile agli occhi di Craig che proprio sullo studio della storia e sulle filiazioni tra artisti del passato e attori del futuro intendeva promuovere un innovativo sguardo sull'arte scenica. Così, gradualmente, l'immagine di Mejerchol'd si eclissò nelle riflessioni di Craig, che continuò però a recensire i libri sulla scena sovietica. Dopo il libro di Bakshy toccò infatti a *The Russian Theatre under the Revolution* scritto da Oliver Martin Saylor<sup>98</sup> e, successivamente, *The Contemporary Drama of Russia* dello

<sup>96</sup> Gordon Craig, *Preface. 1924*, in *On the art of theatre*, cit. pp. ix-x.

<sup>97</sup> Articolo non firmato, *The New Spirit in European Theatre*, «The Mask», XII, 2, July 1926, p. 120.

<sup>98</sup> Questo libro diede a Craig l'occasione di schierarsi in difesa del Teatro da Camera di Koonen e Tairov che, in quel periodo, era in aperta polemica con Mejerchol'd. Proprio a proposito di Tairov, Craig avviò su «The Mask» una lunga querelle con lo scrittore Huntly Carter che era uno dei più importanti corrispondenti inglesi da Mosca, specialista di teatro e di cultura sovietica. Carter era inoltre un grandissimo estimatore di Mejerchol'd e autore, nel 1925, del volume *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia*. Craig ne fece una recensione spietata, riducendo il libro a un pamphlet propagandistico: «I close the book and have to admit that, while it may be, for all I know, a useful bit of communistic propaganda, it is valueless to any sane theatre for it is not about the theatre», J.B. (pseud. Gordon Craig), *Four books*, «The Mask», X, 4, October 1924, p. 185. Lo sguardo di Carter è effettivamente quello di un uomo rapito dall'ideale e dal progetto sovietico. Lo studioso rispose in maniera

studioso austriaco Leo Wiener<sup>99</sup>. Commentando quest'ultimo libro, Craig accusò addirittura Mejerchol'd di autoritarismo<sup>100</sup>.

Non è inesatto intravedere nell'atteggiamento di Craig anche una certa volontà di procedere – ancora una volta – controcorrente, irritato dalla «russomania»<sup>101</sup> che prendeva piede tra gli artisti europei: «I don't want so much of Russia or Russians. I hear that it's only Russians who can write plays, act them, sing, dance and decorate restaurants and mean something all the time»<sup>102</sup>, scriveva su «The

decisa a Craig accusandolo di utilizzare «The Mask» per fare propaganda «mussoliniana» (Huntly Carter, *About a book review*, «The Mask», XII, 4, October 1926, p. 160). Il botta e risposta, interamente pubblicato su «The Mask», si chiuse con la stroncatura del successivo libro di Carter: *The New Spirit in European Theatre*, cit., p. 119.

<sup>99</sup> Tale opera è forse più in sintonia con l'atteggiamento che Craig mostrava in quel momento, in quanto Wiener considerava il teatro sovietico come un'arte in decadimento perché attenta solo alla forma e alla propaganda. «Here there was enthroned a complete madness and anarchy, and as a result a theatrical infatuation, in certain aspect like the Mass insanity of the Middle Ages, assumed the character of a complete national calamity...», Leo Wiener, *The Contemporary Drama of Russia*, Boston, Little Brown and Company, 1924, p. 183.

<sup>100</sup> «Later I hope to be able to return to it, to enquire into a few puzzling passages and some omissions; to ask how it is possible for the good Professor to state that Stanislawski nearly wrecked the Moscow Theatre; to state that some of the best actors "could not brook" Stanislawski whose "autocratic power" offended them. I do not like to believe that those good Russian actors were cry-babies, dissatisfied with "the narrowness and one-sidedness of the repertory and the humiliation and pressure exerted upon the freedom of the development of the artistic personality of the actors of the company". This quotation comes from the protest sent in by Meyerhold, ...Meyerhold who today seems to be enjoying a little spell of autocratic power and worrying on and on and on», articolo non firmato, *The Contemporary Drama of Russia by Prof. Leo Wiener*, «The Mask», XI, 2, April 1925, p. 93. Nel passaggio citato da Craig, Wiener raccontava effettivamente della rottura avvenuta tra Mejerchol'd e Stanislavskij alla fine del 1901, quando Stanislavskij proibì a Mejerchol'd di diventare azionista del teatro, decretandone la prima uscita dalla compagnia.

<sup>101</sup> Cfr. Rebecca Beasley, *Russomania. Russian culture and the creation of British Modernism*, Oxford University Press, 2020.

<sup>102</sup> Recensione non firmata, *Dostoevsky by André Gide*, «The Mask», XII, 2, July 1926, p. 120. Alla «russomania» in ambito teatrale Craig opponeva sempre più spesso la «vecchia scuola italiana»: «They must then accept responsibility for the catastrophe of the Russian theatre of today which Dr Wiener has outlined so cleverly in the final chapter. There we see the net result of trying to influence according to clockwork. The Soviet, he tells us, admits that its Theatre has failed. The old Italian influence – that

Mask» nel 1926, mentre qualche mese dopo avrebbe addirittura affermato: «Somehow or other I like Russians very little nowadays»<sup>103</sup>.

Tale moto di repulsione si sarebbe parzialmente acquietato solo qualche anno dopo, soprattutto grazie al volume *Das Russisches Theater*<sup>104</sup>, che fornì delle precise descrizioni dei meravigliosi spettacoli sovietici degli anni Venti (gli altri volumi si fermavano agli anni immediatamente successivi alla rivoluzione), arricchito da un gran numero di immagini (più di 400 tra foto e disegni). Craig ebbe così a disposizione un panorama decisamente più completo sul quell'universo performativo. Fu egli stesso ad ammettere che solo dopo la lettura di questo libro si rese conto di quanto le sue teorie fossero in risonanza con ciò che stava succedendo a Mosca e San Pietroburgo<sup>105</sup>. Iniziò così il “riavvicinamento” con Mejerchol'd.

*L'ultima tappa dell'Übermarionette: Irving, Stanislavskij, teatrale e teatralismo*

L'ultima evoluzione del pensiero craighiano sull'Übermarionette può essere individuata nel libro su Henry Irving, pubblicato nel 1930, appena un anno dopo la chiusura della rivista. Nel de-

so natural one, had it been properly absorbed, would never have had such a wretched result». *The Contemporary Drama of Russia by Prof. Leo Wiener*, cit., p. 93.

<sup>103</sup> J.B. (pseud. Gordon Craig), *Discovery after Fourteen Years*, «The Mask», XIII, 1, January 1927, p. 31.

<sup>104</sup> Joseph Gregor, René Fülöp-Miller, *Das Russisches Theater: sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode*, Zurich/Leipzig/Wien, Almathea Verlag, 1927.

<sup>105</sup> «If there was a thing that made Stanislavsky furious, it was the thought that anything in his theatre should be theatrical. It seems that what he meant by “theatrical” was “what they do in the Paris theatre” – he seems to dislike the Paris theatre. It appears he never saw Irving. No people seem to be agreed as to what “theatrical” is: but I think it is dangerous for a member of the theatre to prohibit the theatrical. Soon after I had left Russia, M. Tairov, the Director of the Kamerny Theatre, had the good sense to espouse its sense – not imitating an old fashioned and tired-out theatricalism, but attempting to develop a new one. Until I read this book “The Russian Theatre” I had not realized to how great an extent he and others – M. Evreinov, for example – were in agreement with me», Gordon Craig, *The Theatre in Russia*, «The Observer», 6 April 1930, p. 7.

scrivere l'arte del grande attore inglese, considerato «the nearest thing ever known to what I have called Übermarionette», Craig rivelò un aspetto inedito: «There is a point that I never touched on. It is a human point, and it is related to Irving, for from Irving the whole notion receive corroboration»<sup>106</sup>. Irving, con la sua capacità di trascendere le emozioni ordinarie (egli stesso diceva di provare lo stesso «bonario disprezzo»<sup>107</sup> sia verso i critici che verso gli adulatori), rappresentava la matrice umana dell'Übermarionette, l'impulso originario e l'approdo finale.

Su questo punto si accese l'ennesimo confronto – a distanza – con Stanislavskij. Ne *La mia vita nell'arte* il russo ricorda una propria interpretazione da giovane (1896) di *The Bells*<sup>108</sup> (la pièce che Irving trasformò in un capolavoro), affermando addirittura che dopo gli applausi si era sentito «a true tragedian» perché quel ruolo era stato interpretato da «such a great tragedians like Irving, Barnay, Paul Mounet and others»<sup>109</sup>. Craig criticò con durezza questo passaggio. Egli infatti mal sopportava l'accostamento tra Irving e gli altri attori (per quanto bravi) e tantomeno poteva accettare che Stanislavskij stesso si paragonasse al suo maestro.

La seconda parte del racconto non fece che peggiorare le cose. A dispetto della soddisfazione che il giovane Konstantin aveva avvertito alla fine dello spettacolo, alcuni spettatori criticarono la sua

<sup>106</sup> Gordon Craig, *Henry Irving*, London, J.M. Dent and Sons Ltd, 1930, p. 32.

<sup>107</sup> Il termine utilizzato è «good-natured compered», *ivi*, p. 33.

<sup>108</sup> Stanislavskij in realtà si riferiva alla pièce *Le Juif Polonaise*, scritta nel 1867 dal duo Emile Erckmann e Alexandre Chatrian. La traduzione che Leopold Lewis fece di questa pièce in inglese nel 1871 sarebbe diventata la celebre *The Bells*, interpretata da Irving.

<sup>109</sup> Constantin Stanislavsky, *My life in art*, London, Geoffrey Bles, 1924, p. 244. Si è deciso di prendere in esame la traduzione inglese del libro perché è quella letta e citata da Craig. È tuttavia interessante confrontarla con quella italiana in quanto vi troviamo una variazione nel nome degli attori citati: «Significava che ero un attore tragico, perché questo personaggio era nel repertorio di grandi attori come Irving, Barnay, Paul Muni e altri». Konstantin Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, a cura di Fausto Malcovati, traduzione dal russo di Raffaella Vassena, Firenze, La Casa Usher, 2009, p. 175.

interpretazione, raccomandando a lui e ai suoi compagni di curare di più i loro gesti e la loro voce, prendendo esempio dagli attori con maggiore esperienza. Stanislavskij racconta come, animato da furore giovanile, ribatté risolutamente a tali critiche dicendo che ciò di cui la sua generazione ha bisogno non sono i trucchi dei grandi attori, ma una recitazione libera dagli orpelli del teatro di tradizione<sup>110</sup> e chiudeva con una frase che, nella sua traduzione inglese, suonò alle orecchie di Craig come una provocazione: «We hate the theatrical in the theatre, we love the scenic on the stage»<sup>111</sup>.

Sebbene sembri improbabile che Stanislavskij abbia scritto ciò pensando alle divergenze avute con Craig a proposito del concetto di «theatrical», è tuttavia verosimile pensare che l'inglese abbia interpretato quel passaggio come un attacco personale. Ciò spiegherebbe perché, nel bel mezzo di un libro su Irving, Craig decise di rituffarsi in questa vecchia polemica operando un nuovo slittamento terminologico e accusando Stanislavskij di «theatricalism», ovvero di assumere una posizione ideologica che, al pari di tutti gli altri *-ismi* novecenteschi – da Craig indistintamente avversati –, peccava nel voler opporre il nuovo al vecchio, il presente alla storia<sup>112</sup>.

L'attacco si chiude con una chiosa micidiale, manifesto di ironia pungente e sarcastica tipica del regista inglese, che si divertiva spesso a descrivere Stanislavskij come un attore mediocre sulla

<sup>110</sup> «We will better talk without clearness rather than talk as the other actors do. They either flirt with their words or take pleasure in running the whole gamut of their vocal register, or they prophesy. Let someone teach us to speak simply, musically, nobly, beautifully, but without vocal acrobatics, actors' pathos and all the odds and ends of scenic diction. We want the same thing in movement and action. Let them be humble and not completely expressive and scenic in the theatrical sense of the word, but then they are not false, and they are humanly simple», Constantin Stanislavsky, *My life in art*, cit., p. 245.

<sup>111</sup> *Ibidem*. In italiano questa frase è stata così tradotta: «Noi non amiamo le convenzioni teatrali, amiamo l'autenticità scenica: c'è una grande differenza», Konstantin Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, cit., p. 176.

<sup>112</sup> «Since I have referred to this book by Stanislavsky, I may add that it is full of such examples of this particular form of "theatricalism". [...] It is a state of mind not utterly separate from the Jesuitical state of mind – able to give a subtle representation of anything; it can sometimes give an even more subtle misrepresentation», Gordon Craig, *Henry Irving*, cit., p. 53.

scena ma eccezionale nella vita quotidiana, così da spiegare – con un pizzico di invidia – il carisma e il fascino che il russo esercitava sulle persone che lo circondavano:

I have stopped to refer to this, for some day the historian will be puzzled that Stanislavsky should seem so innocent of the immensity of our English actor. Let the historian cease from puzzlement, and know that Stanislavsky was a very good actor, and here he was acting<sup>113</sup>.

La stessa immagine sarebbe tornata qualche anno dopo, nel racconto dell'ultimo incontro tra i due.

*Epilogo. L'ultimo incontro con Stanislavskij e il primo con Mejerchol'd*

Il binario-italo russo si conclude con il viaggio di Craig a Mosca, nel 1935. L'anno prima Craig aveva fatto un ultimo tentativo di rimanere in Italia, incontrando Mussolini in cerca di un appoggio politico (e finanziario) per avviare dei nuovi progetti<sup>114</sup>. Il tentativo fallì, ma al Convegno Volta (tenutosi nell'ottobre del 1934) l'inglese incontrò il russo Sergej Amaglobeli (allora direttore del Teatro Malyj) che lo invitò a Mosca la primavera seguente.

Craig descrive il suo ritorno nella capitale sovietica con netto straniamento, impressionato dagli onori che gli riservarono gli artisti e i funzionari sovietici, ma anche preoccupato per il senso di insicurezza che turbava i vecchi amici conosciuti nel 1912<sup>115</sup>. Ciononostante, ebbe degli incontri certamente rilevanti con Piscator, Èjzenštejn e Mei-Lanfang, si entusiasmo per gli spettacoli di Michoels e rimase folgorato dalla genialità di Mejerchol'd.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> Ho raccontato questo incontro nell'articolo *Edward Gordon Craig spettatore di Giovanni Grasso. Esperienza e visione*, «Teatro e Storia», n.s., n. 39, 2018.

<sup>115</sup> Un ritratto molto efficace riguardante le difficoltà dell'ambiente teatrale moscovita nella seconda metà degli anni Trenta è stato fatto da Fausto Malcovati, *Così deve essere*, in Vsevolod E. Mejerchol'd, *L'ultimo atto. Interventi, processo e fucilazione*, Firenze, La Casa Usher, 2011.

L'appuntamento a cui tenne maggiormente, però, fu quello con Stanislavskij. Certo, tra i due la tensione era ancora alta (Craig fu irritato dal modo con cui il russo riportò il mal funzionamento degli screens ne *La mia vita nell'arte*), ma la voglia di rivedere il vecchio "amico" premeva più delle questioni editoriali. Fino al libro su Irving prima citato, gli screzi tra i due erano rimasti riservati, su «The Mask», ad esempio, Craig ebbe solo parole lusinghiere verso Stanislavskij. Anzi, in alcuni casi provò quasi ad assimilare le teorie del russo alle proprie: «All the time he searches to discover how he can transform the body and its flesh and blood into pure spirit, the actor into divinity»<sup>116</sup>.

Stanislavskij, da parte sua, conservava un pessimo ricordo dell'inglese<sup>117</sup>. Rispetto all'ultimo incontro del 1912, gli equilibri erano decisamente cambiati: nel 1935 il russo era ormai un monumento nazionale e un punto di riferimento del teatro mondiale, l'inglese continuava invece il suo peregrinare teorico e geografico alla ricerca di un approdo. Dal resoconto dell'incontro (avvenuto nel mese di aprile), tale disparità emerge in maniera ancora più netta:

<sup>116</sup> Si tratta della recensione alla versione americana di *My life in art*, che continua con una lettera aperta, in cui si rivolge direttamente al russo: «Dear Stanislavsky, ... you have gone far; not utterly useless has been your quest: for you have proved it impossible that flesh and blood shall be a practical spirit, a working useful divinity: proved it over and over again by refusing to be beaten after eighty or eight hundred reverses. You will search to the end. No one has been more obstinate than you in a good cause. [...] You have raised the entire profession of the Theatrical workers to a position it cannot recede from. You have at last made it impossible to retreat». Gordon Craig, *My life in art by Constantin Stanislavsky*, «The Mask», X, 4, October 1924, p. 188. La stessa operazione avviene per la recensione alla versione inglese due anni dopo. Questo libro, dice Craig, può offrire agli attori delle idee "nuove" «unless they have been steadily reading the eleven volumes of "The Mask" all these years...», articolo non firmato, *My life in art*, «The Mask», XII, 1, January 1926, p. 41.

<sup>117</sup> In una lettera alla moglie Lilina del 19 novembre 1934 Stanislavskij scrive: «Craig va monter au Maly *Le songe d'une nuit d'été* (à qui donc va-t-il s'en prendre cette fois?). On dit qu'il a affreusement vieilli!» Konstantin Stanislavskij, lettera n. 299/545-IX, tradotta in *Correspondances, textes réunis, traduits, présentés et annotés par Marie-Christine Autant-Mathieu*, Paris, Eur'Orbem Editions, 2018, p. 575.

When I called on him [...], the scene was not set, and he was taken by surprise. People as it were, peered through the curtain at me – one heard footsteps hurrying here and there – there was a long stage wait.

It was in a large old hall I waited – and soon there appeared someone to say that Mr. Stanislavsky was not well, but that if I would wait...

After five minutes, out came two young man – apparently students – for Stanislavsky was everlastingly coaching young men in the art of how to surprise if a tiger appeared on their path – how to look terrified if a bell rang – how to shudder if someone cried “Peeky boo!”

The two young men came into the hall, looking a little tired, and passed out through the doors into the street.

I was left alone with my thoughts.

A while later, the sister of Stanislavsky come to conduct me to the presence of her brother.

The scene had been hastily prepared, but it was ready. Stanislavsky lay in a somewhat small and “heroic” bed, with voice and gesture breathing the most solid health – and shook my hand with a grip which a hale and hearty woodlander or seaman would envy.

The room was not quite carefully arranged – some of the properties revealed the fact that Stanislavsky had only that moment got into bed. It was early afternoon I think – about four o’clock. He had certainly been coaching the two young men in the art of grimace – and he would not do this in bed<sup>118</sup>.

Il racconto s’interrompe bruscamente. Come lo stesso Craig avrebbe poi affermato, oltre quella vigorosa stretta di mano, i due scambiarono solo pochissime parole<sup>119</sup>.

Craig mastica amaro, si sente umiliato da Stanislavskij, che offre attenzioni ai giovani attori ma sembra organizzare una «messa in scena» della malattia per evitare di interloquire realmente con lui. È come se questa situazione avesse portato all’estremo le differenze tra i due. Stanislavskij viene ritratto nella sua inarrestabile ricerca, dirigendo allievi che lavorano «sull’arte

<sup>118</sup> Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 96.

<sup>119</sup> Del lungo reportage del viaggio realizzato per il «London Mercury», Craig dedica all’incontro con Stanislavsky solo una frase: «I had a word with Stanislavsky, who was sick and in bed», Gordon Craig, *The Russian theatre to-day*, «London Mercury», XXXII, n. 192, October 1935, p. 538.

delle smorfie», formula certamente denigratoria ma che indica la materialità spicciola – ed essenziale – del lavoro attoriale. Proprio quel lavoro che Craig, abbandonata l’Inghilterra, non è più riuscito a dirigere e che lo inchioda all’anticamera della scena, dove si ritrova da solo a crogiolarsi con le proprie utopie, «alone with my thoughts».

Al ritorno dall’Unione Sovietica, Craig non risparmiò aspre critiche a Stanislavskij e al suo metodo, ripescando alcuni ritratti ingenerosi del russo che aveva già utilizzato in passato: «They who know Stanislavsky know very well what a remarkable actor he is off the stage: and for this reason it is difficult to estimate how good he is as an actor on the stage»<sup>120</sup>. Il russo fu descritto come il grande imbonitore, pedagogo buono solo per gli attori mediocri, addestratore di animali da circo:

As a stage-director he is admirable, being a very patient and kindly teacher. He begs his students to trust him, and then he teaches them according to his system. Young men and women without much natural talent respond to his persuasive logic: yet over some of us there creeps the suspicion that here is a stage-manager who is using the curious gift possessed by the trainer of elephants and seals – creatures only to be trained by kindness – creatures who after a few years of training acquire a capacity to do clever tricks which seem more extraordinary than they actually are<sup>121</sup>.

C’è del rancore in queste parole, ma l’immagine non è nuova dato che Stanislavskij era già stato disegnato come domatore da circo durante il lavoro su *Hamlet*, quando Craig – in una lettera alla sorella – aveva rappresentato se stesso in volo dentro un cerchio infuocato ben saldo nelle mani del regista russo<sup>122</sup>.

Il rapporto con Stanislavskij si concluse dunque con una cocente delusione, ma il viaggio del 1935 segnò soprattutto un pas-

<sup>120</sup> Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 97.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

<sup>122</sup> Questo disegno è riprodotto in Edward Craig, *Gordon Craig. The Story of his Life*, New York, Limelight Edition, 1985, p. 271.

saggio del testimone: a questo sconcertante appuntamento fecero da contrappunto gli elettrizzanti incontri con Mejerchol'd. Le riserve degli anni Venti erano scomparse e alla seriosa solennità di Stanislavskij Craig contrapponeva adesso l'ostentata finzione scenica di Mejerchol'd:

Hence Meyerhold, somehow or other, lies less than Stanislavsky, whose every word (of Tchekov), seems so like the truth and isn't that. For Meyerhold, knowing so much more about the stage, loving it and fearing for it so much more (with deeper insight) than does Stanislavsky, almost always cries out as he comes on with his troupe, "Look out there – we're about to lie like the deuce! Listen to all our utter nonsense!"<sup>123</sup>.

È a questo punto che inizia un'altra storia teatrale, intensissima e folgorante, ma anche fuori tempo massimo, intempestiva e sicuramente troppo breve: quella tra Craig e Mejerchol'd. Dal loro incontro alla chiusura forzata del teatro di Mejerchol'd (avvenuto nel gennaio del 1938) passarono meno di tre anni: in questo breve arco temporale i due intrapresero uno scambio epistolare<sup>124</sup>, condivisero disegni e progetti scenici, avviarono le trattative per la creazione di un laboratorio di Craig a Mosca<sup>125</sup>. Tutto si sarebbe arrestato brusca-

<sup>123</sup> Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 105. Craig segna la data in cui ha redatto la nota in questione: 26 aprile 1936.

<sup>124</sup> Rimando ancora una volta al quarto capitolo del mio *L'arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol'd*, cit. dove pubblico alcune tra le lettere più interessanti.

<sup>125</sup> In una lettera scritta subito dopo aver lasciato Mosca, Craig chiede a Mejerchol'd: «Perhaps you can speak to Bubnov now? [...] If they want me to return to Russia I must have the necessary proposal without delay, in order that I may come to a definite decision – yes or no. If I have my studios in Russia, they will be always open to two people – to you and to Mikhoels», Gordon Craig, *Lettera a Vsevolod Mejerchol'd*, 14 maggio 1935, seconda versione, BnF, Fonds E.G. Craig, *Correspondences*, cartella *Meyerhold (Vsevelod)*, EgC-Mn-1. Andrej Sergeevič Bubnov era l'allora commissario del popolo dell'istruzione, probabilmente in buoni rapporti con Mejerchol'd. Craig puntava su di lui per ottenere il finanziamento per uno laboratorio stabile da lui diretto a Mosca. Bubnov venne arrestato durante le grandi purghe nel 1937 e fucilato l'anno successivo. Dell'idea di stabilirsi a Mosca parla anche il figlio di Craig nella biografia del padre: «His hosts were also very receptive to his idea of establishing an Experimental Workshop there. Then, from some chance remark, he

mente nel 1938 con la chiusura del teatro, e la rabbia con cui Craig si scagliò contro il regime sovietico – dalle colonne del «Times» – lascia trasparire tutta la delusione per una collaborazione avviata troppo tardi e conclusasi troppo in fretta:

Sir, – I have just read the announcement in your issue of January 10 of the attempt on M. Meyerhold. [...] It is stated that “a special committee will decide whether M. Meyerhold himself can or cannot be employed in any capacity in the Soviet theatrical world”.

Which is about the most stupid statement I have ever read. For no committee (special or otherwise) can decide anything about M. Meyerhold, the man of genius; and besides, you don't employ genius – you are sometimes employed by it. [...]

If it were really the Soviet Government that was giving power to a committee entirely incompetent to deal with this man of genius, then one would have to revise some thoughts one had about that same Soviet. But I know quite well that it never is a Government which does these stupid things: these things are done by the rats who infest all places except those where good dogs are kept to kill them. There are no dogs in Moscow – that's the trouble. So the rats are a real nuisance to the ideal Soviet Government. Rats can do no harm to M. Meyerhold. Even if they caused his death, his name and the work he has done are so considerable that those who know him and his work will see to it that name and work are put to excellent employment.

But perhaps your correspondent was a little too pessimistic in his report: for is not Constantin Stanislavsky still in Moscow – he and his great partner Nemirovitch Dantchenko? And these two will be bound to see that “the career of the foremost Soviet producer” does not end as the rats might wish it to end, but continue to add glory to the annals of the intellectual achievements of the Soviet – whose ideals have been so successfully upheld in the past<sup>126</sup>.

Per quanto breve, questo legame rappresentò uno snodo significativo per entrambi. Mejerchol'd non avrebbe avuto nemmeno

learned that any money that he might earn could not be taken out of the country; this came as a great blow to him», Edward Craig. *Gordon Craig. The Story of his Life*, cit., p. 339.

<sup>126</sup> Gordon Craig, *M. Meyerhold*, «The Times», 19<sup>th</sup> January 1938, p. 8.

il tempo di raccontarlo. Per Craig, invece, fu l'ennesimo balzo in avanti, una nuova tappa della sua evoluzione teorica, una fiammata che ne avrebbe illuminato per molto tempo l'immaginario. Lo studio di questa nuova fase meriterebbe perciò uno spazio che va al di fuori dagli obiettivi di questo articolo. Non per questo intendiamo rinunciare a un'ultima immagine, generata proprio dallo sguardo ammaliato di Craig di fronte alla poliedrica personalità di Meyerhold:

Meyerhold is a figure – grotesque – charming – handsome – sometimes all Byron and Pushkin, those true revolutionaries, and sometimes the learned student – often the farceur – and always himself, being all these<sup>127</sup>.

<sup>127</sup> Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 121.

Samantha Marenzi  
SCRIVERE L'ATTORE  
UN DIALOGO TRA GORDON CRAIG E ARTHUR SYMONS

*Premessa – Dalla pratica alla teoria*

«The Mask» è per Gordon Craig un prolungato laboratorio di scrittura. Scrivere il teatro, quello passato presente e futuro, quello esistente e quello auspicato, non è solo uno sforzo teorico. È un esercizio linguistico che richiede la scelta e la reinvenzione delle parole, degli interlocutori, dei lettori, e anche dei soggetti. Già dal titolo, la parola agisce con grande forza. La maschera, raffigurazione simbolica del teatro, auspicio del ritorno a una sua dimensione religiosa, oggetto cerimoniale, punto di contatto tra rito e teatro, sopravvivenza di antiche tradizioni, traccia materiale delle più disparate culture teatrali. E poi il sottotitolo *After the practise the theory*: dopo la pratica, la teoria. Una efficace dichiarazione d'appartenenza al teatro che Craig estrae da uno scritto pubblicato nel 1906 nella raccolta di articoli *Studies in Seven Arts* di Arthur Symons, poeta, saggista, traduttore, studioso del simbolismo francese, critico teatrale, grande appassionato di danza. In quell'articolo Symons montava due recensioni pubblicate in anni diversi che insieme andavano a formare un saggio<sup>1</sup> tra i più incisivi sulla ricezione delle prime

<sup>1</sup> Arthur Symons, *A New Art of the Stage*, in *Studies in Seven Arts*, London, Constable & Co., 1906, pp. 349-367. La prima parte dello scritto riproduce l'articolo apparso con lo stesso titolo come recensione degli allestimenti della Purcell Operatic Society nel giugno 1902 su «Monthly Review». La seconda parte, dal cui *incipit* è tratto il sottotitolo di «The Mask», era stata pubblicata nel 1905 su «Outlook» come commento al libro *The Art of the Theatre* di Craig. Sulla operazione di montaggio e sull'analisi dei contenuti degli articoli rimando a John Stokes, *'A New Art of the Stage': Edward Gordon Craig and the Seven Arts of Arthur Symons*, in Elisa Bizzotto, Stefano Evangelista (eds.), *Arthur Symons. Poet, Critic, Vagabond*, Cambridge, Legenda, 2018, pp. 42-52.

sperimentazioni di Craig regista, allestitore, disegnatore e teorico, e forniva allo stesso Craig elementi preziosi per ripensare e scrivere il suo teatro, e per osservarlo in relazione al teatro del suo tempo.

Anche gli scritti di Symons sugli attori, pubblicati su varie riviste e raccolti in volume negli anni precedenti alla ideazione e creazione di «The Mask», sembrano costituire un importante repertorio da cui Craig attinge argomenti, idee, formule e parole. Letti in relazione con la produzione craighiana, questi articoli appaiono addirittura come un lemmario, avendo il critico inglese forgiato un linguaggio capace di fissare le metafore utilizzate dal pubblico assiduo dei Grandi Attori in testi che conservano qualcosa della loro energia e della suggestione provocata dalle loro interpretazioni.

Symons è per Craig sia un interlocutore ideale che reale. Sulla rivista viene continuamente citato, i suoi scritti vengono commentati e riproposti ai lettori, addirittura usati per difendersi da attacchi e critiche. Ma è anche una voce nascosta nella testa di Craig, il quale talvolta sembra rivolgersi a lui senza nominarlo, dialogando in segreto coi suoi scritti. E poi c'è il dialogo diretto, testimoniato dalle lettere conservate alla BnF di Parigi<sup>2</sup>: un carteggio frammentario, ma indicativo di una stima e di una amicizia che rendono lecita la circolazione e il riuso di parole e idee. Symons conosceva Craig e il suo percorso nel teatro. Aveva assistito agli allestimenti di *Dido and Aeneas* (1900-1901), *Acis and Galatea* (1902), *The Vikings* e *Much Ado About Nothing* (1903), e ne aveva scritto nei termini di una rivelazione sia nella già evocata recensione del 1902 (riproposta come prima parte dell'articolo *A New Art of the Stage* in *Studies in Seven Arts* del 1906), sia in altri articoli del 1901 e 1902, anche questi raccolti in un libro nel 1903, quel *Plays, Acting and music* col quale Symons inaugurava a sua volta un passaggio verso la teoria del teatro, provenendo non dalla pratica, come Craig, ma dalla critica. In questo libro appariva ad esempio l'articolo *Music, Staging*

<sup>2</sup> Le lettere a Craig di Symons e sua moglie sono conservate 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-Symons (Arthur et Rhoda).

*and Acting* dove Symons scriveva che la capacità di Craig di allestire la scena utilizzando superfici piane e luci dall'alto, e soprattutto evitando qualunque imitazione realistica, dimostrava il suo genio e annunciava la nascita di un metodo dalle infinite possibilità<sup>3</sup>, preannunciando quella che Craig, anni dopo, avrebbe definito «mille scene in una». E ancora, in *The Price of Realism*, elogiava le scene e i costumi di *Acis and Galatea* e in particolare di *The Masque of Love* per la capacità immaginativa ed espressiva, per l'effetto creato dall'intreccio tra tessuti, luci e movimento, per la sincronia dei gesti che dava vita a una coreografia di corpi, masse, ombre e volumi, e ancora per la capacità di proporre al pubblico la suggestione al posto della realtà, il simbolo invece dell'imitazione<sup>4</sup>.

Symons attribuiva a Craig l'avvento della Bellezza sulla scena. In una lettera di quel periodo gli scriveva «I hope you will like what I have said about your staging [...]. Alma Tadema, who was with me last night, was, I think, as enthusiast and delighted as I was»<sup>5</sup>. Recensendo gli spettacoli il critico dava voce al modo in cui erano stati recepiti dall'ambiente intellettuale e artistico inglese, che salutava in lui il regista del simbolismo e il cui consenso avrebbe acuito la rabbia di Craig per i mancati riconoscimenti da parte del contesto più strettamente teatrale, da cui si sentirà sempre escluso e addirittura esiliato. E ancora era stato Symons a recensire nel 1905 *The Art of the Theatre*, (con quella che l'anno successivo avrebbe costituito la seconda parte dello scritto *A New Art of the Stage*) interpretando il passaggio dalla pratica alla teoria come la nascita di una nuova arte della scena. Nel 1907, quando Craig prepara l'avventura di «The Mask», nelle lettere di Symons si legge un grande entusiasmo verso questo progetto che sembra cogliere lo slancio dei suoi due libri (*Plays, Acting and Music* del 1903 e *Studies in Seven Arts* del 1906) in larga parte dedicati al teatro e agli attori. Due libri la cui importanza, scriverà Craig su «The Mask» alcuni anni dopo,

<sup>3</sup> Arthur Symons, *Music, Staging and Acting*, in *Plays, Acting and Music*, London, Duckorth and Co., 1903, p. 79.

<sup>4</sup> Arthur Symons, *The Price of Realism*, *ivi*, pp. 174-175.

<sup>5</sup> La lettera, databile al 1902, in BnF, ASP, EGC-Mn-Symons (Arthur and Rhoda).

sarà forse compresa solo in futuro<sup>6</sup>. Ma quando la rivista appare, Symons sparisce. A settembre del 1908, sei mesi dopo la prima uscita di «The Mask», lo scrittore ha un crollo psichico che inaugura una storia di ricoveri e internamenti, di raccolta di denaro per le cure, di lotta contro una follia fronteggiata anche con la scrittura, con le traduzioni, con le riedizioni dei libri e degli scritti. Tra i carteggi conservati, le lettere di Symons si aprono con un vivace scambio di idee e si chiudono con le drammatiche richieste d'aiuto della moglie Rhoda, attrice, che si rivolge a Craig, come se questo potesse farla recitare nel suo teatro.

#### Plays, Acting and Music. 1903/1909

Su «The Mask», in particolare negli *Editorial Notes*, Craig intraprende, dietro lo pseudonimo di John Semar, una veemente polemica contro la critica teatrale, in particolare quella inglese, e ancor più quella accondiscendente nei confronti degli attori. L'attenzione che rivolge a Symons è interessante anche da questo punto di vista. Nella ricerca degli elementi per rifondare la scena nel suo complesso (maestranze, attori, scenografi, drammaturghi e anche critici), Craig trova in lui il modello di una scrittura capace di dire le cose del teatro. Anche quando non concorda coi suoi giudizi, Craig gli riconosce sia una capacità di osservazione che fa penetrare il suo sguardo al di là della realtà manifesta, sia la facoltà di utilizzare il linguaggio evocativo della poesia nella critica teatrale.

Il dialogo che Craig instaura con gli scritti di Symons nelle pagine di «The Mask» ruota infatti attorno al problema della possibilità di trasferire nella scrittura – e di trasmettere attraverso la scrittura – l'esperienza della scena. I critici ne scrivono dal di fuori, descrivendo e commentando ciò che vedono. Gli attori dal di dentro, vedendo il teatro attraverso il loro temperamento e destinando alla scrittura le loro memorie personali. Craig vuole una terza via e cerca le parole con cui immaginare, costruire e diffondere il teatro del futuro.

<sup>6</sup> *Editorial Notes*, «The Mask», II, 12, April 1910, p. 190.

È una ricerca che lo investe come autore di articoli, lettere, libri, recensioni, e anche come lettore, che commenta le altre scritture, le usa come sponda polemica o le prende a modello, trasfigurandole attraverso la prassi della sua rivista affollata da pseudonimi e collaboratori nascosti, e attraversata da dialoghi segreti con interlocutori spesso lasciati nell'ombra. Lui, che non è scrittore, cerca questa scrittura nei testi del passato, nelle tracce dei teatri asiatici, nei disegni e nelle immagini come forme di una scrittura visiva, ma anche nei libri di alcuni contemporanei. Symons, il critico-poeta che ha saputo fissare le visioni provocate dai Grandi Attori, è uno di questi. Egli ha lasciato che la danza e il teatro agissero sulla sua scrittura modificandone lo stile. Anche le sue parole, come quelle di Craig, sono nate dalla pratica: non quella della scena ma quella dell'osservazione. Anche Symons critica gli allestimenti votati al realismo e la mediocrità del teatro commerciale. È invece estasiato, come molti suoi contemporanei, dalla danza e dalla recitazione dei Grandi Attori, di cui questi spettatori fanno di essere gli ultimi testimoni.

Quello che Symons vede nelle eccellenze del teatro del presente, Craig lo proietta sul teatro del futuro. Le parole, nate dall'uno per testimoniare qualcosa a cui si è assistito e utilizzate dall'altro per evocare ciò a cui si anela, sottopongono la realtà a un processo di trasmutazione, a una trascendenza, a una vera e propria spiritualizzazione che va molto al di là delle influenze simboliste sul pensiero di Craig e che connota in modo determinante il processo di elaborazione teorica messo in atto su «The Mask»<sup>7</sup>.

È importante rintracciare questo legame non solo perché Sy-

<sup>7</sup> Olga Taxidou, in uno dei primi studi sulla rivista di Craig, analizzava l'influenza culturale ed estetica del simbolismo inglese e di Symons (*The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998). Anche Marc Duveillier, nella sua poderosa tesi di dottorato basata su una ricognizione documentaria, era incappato in Symons cogliendone l'importanza nel rapporto con Craig (*The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig. «Un rêve mis noir sur blanc»*, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2009). Al di fuori della bibliografia specifica sulla rivista, uno studio che unisce eredità teoriche e relazioni reali proprio nel quadro di una ricostruzione dei processi di scrittura è in Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Pisa, Titivillus, 2015.

mons è uno dei maggiori depositari della cultura inglese a cavallo dei due secoli, ma perché la grande influenza di Craig sul teatro sia contemporaneo che successivo passa in gran parte attraverso la parola scritta. Symons, come abbiamo detto, è una sorgente sia della forma che della sostanza della sua scrittura. Naturalmente non è l'unico, ma costituisce un caso esemplare di questa palestra di linguaggio, ed è consapevole e compiacente rispetto all'uso e riuso delle sue parole da parte di Craig. «Do send me The Mask, for I have not seen it for a long time since: I mean write my & your things in it», gli aveva scritto in una lettera databile al primo periodo di vita della rivista, che in un altro messaggio aveva descritto come splendida, bellissima da toccare e da guardare così come da leggere, «If I can give it a poor word anywhere I will»<sup>8</sup>. Craig, anche a causa del percorso biografico e clinico di Symons, vi pubblicherà perlopiù scritti già editi dall'autore, che è per lui anche il maestro di un modo di maneggiare la scrittura, sottraendo i testi dal loro contesto e riusandoli, come fa coi suoi stessi libri<sup>9</sup>: dei montaggi di articoli continuamente riproposti in nuovi assemblaggi con testi più recenti, come a proseguire discorsi iniziati dopo la visione di uno spettacolo aggiungendovi visioni successive e costruendo nel tempo un discorso organico su questo o quell'attore. *Plays, Acting and Music*, il primo dei due libri che lascia tracce evidenti nella scrittura di Craig, è un esempio di questa modalità. Esce la prima volta nel 1903 e raccoglie articoli apparsi nei due anni precedenti su alcune riviste inglesi. Il libro è annunciato come parte di una serie dedicata alla costituzione di una teoria di tutte le arti. Partito dalla letteratura col suo importante studio sul movimento simbolista (*The Symbolist Movement in Literature*, la cui prima edizione è del 1899), con *Plays, Acting and Music* Symons approda ai linguaggi della scena, di cui nel primo articolo, *A Paradox on Art*, rivendica l'appartenenza al dominio dell'arte, troppo spesso definita in base all'assurdo

<sup>8</sup> Entrambe le lettere, non datate, in BnF, ASP, EGC-Mn-Symons (Arthur and Rhoda).

<sup>9</sup> John Stokes parla a questo proposito di una sorta di auto-cannibalismo che caratterizza entrambi gli autori. Cfr. il suo *'A New Art of the Stage'*, cit., p. 45.

criterio della durata delle opere. Si tratta di una difesa del teatro e del suo aspetto effimero che arriva dal cuore della cultura simbolista. È da considerare artistico per Symons il ritmo composto da un corpo in movimento alla stessa stregua di quello prodotto dai versi poetici, il suono delle parole pronunciate tanto quanto il significato di quelle stampate, e addirittura l'assenza di movimento e parole, che Symons spiega con l'immobilità espressiva di alcuni grandi attori e col «silenzio della Duse»<sup>10</sup>. Il volume si apre proprio con una sua fotografia che figura come l'immagine di una santa in questa celebrazione dell'arte intesa come religione e in cui Symons include il teatro e la danza agganciandoli così – sebbene come critico scriva della scena del presente – sia al passato ideale a cui tutti i riformatori guardano in cerca di una integrità originaria, sia al futuro dove li proietta Craig. Quest'ultimo capovolge l'idea del teatro come arte nel progetto di fondazione di una Arte del Teatro: la visione di un processo di trasformazione nel cui cuore ci sono gli attori, che della scena costituiscono il male e quindi anche la cura.

Eleonora Duse ha un ruolo centrale in questo processo perché, secondo Symons, è la nemica del teatro, è il solvente che ne fa apparire i limiti e le miserie, è l'anti-attrice, e cionondimeno, come sembra rispondere Craig dalle pagine della sua rivista, è attrice, incapace di arginare la sua straordinaria personalità e di metterla al servizio di un tutto più grande sacrificandola all'Arte del Teatro<sup>11</sup>. Leggendo in trasparenza gli scritti di Symons e gli articoli di Craig sembra di assistere a un vero e proprio dialogo dove la cultura teatrale di cui quest'ultimo è depositario si confronta con una tradizione letteraria che vede, dietro e attorno a Symons, una genia di poeti-studiosi come Walter Pater, che ne era stato il maestro e a cui si deve un modo di osservare il Rinascimento da cui anche Craig – col suo interesse declinato verso il teatro – si lascerà influenzare, Char-

<sup>10</sup> Cfr. Arthur Symons, *Plays, Acting and Music*, cit., p. 1.

<sup>11</sup> Non mi addentro nel rapporto tra Craig e Duse su cui rimando, come contributo recente che tira le fila di una lunga storia di studi, alle pagine che gli dedica Paola Degli Esposti nel suo *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Bari, edizioni di pagina, 2018 (in particolare pp. 82-87).

les Lamb, che entrambi citano in particolare per la sua posizione sulle rappresentazioni ottocentesche dei drammi shakespeariani, ma anche di contemporanei come William Butler Yeats, amico comune, che è una figura chiave di questo intreccio tra scrittura simbolista, teoria del teatro e pratica della scena<sup>12</sup>. Le tematiche scorrono dagli scritti dell'uno ai progetti dell'altro, dai testi critici a quelli poetici, portando il teatro nella scrittura e invertendo il processo che aveva portato la scrittura nel teatro, dove la drammaturgia aveva preso il controllo della scena intera. Ne è un esempio l'influenza della danza sulla produzione poetica di Symons<sup>13</sup>, che ne assume i ritmi e le visioni fino a trasformare il linguaggio e a far affiorare immagini che a loro volta costituiscono i modelli di una nuova arte del teatro. Emblematici in questo senso sono i versi di *Javanese Dancers* (1892) dove appare una figura dal volto dipinto il cui disegno nello spazio cambia in modo quasi impercettibile, che sorride enigmatica come un idolo e si pone al confine tra una immagine in movimento e un corpo vivente fissato in una misteriosa immobilità. In pochi versi si intrecciano tutti i temi che caratterizzano gli scritti critici di Symons la cui impronta modella i primi numeri della rivista di Craig: la maschera, la marionetta, la pantomima, la danza, i quattro fulcri di *A note on masks*, il primo testo programmatico di «The Mask»<sup>14</sup>. Ne tira le fila Craig stesso quando recensisce, nel 1909, la seconda edizione di *Plays, Acting and Music*<sup>15</sup>, sottolineando che pur non essendo Symons un uomo di teatro riesce a toccarne i centri

<sup>12</sup> Rimando almeno ai due saggi Lawrence W. Markert, *The Art of the Theatre: Charles Lamb, Arthur Symons and Edward Gordon Craig*, «English Literature in Transition», vol. 25, n. 3, 1982, pp. 147-157; Ed Block, *Walter Pater, Arthur Symons, W. B. Yeats, and the Fortunes of the Literary Portrait*, «Studies in English Literature», vol. 26, n. 4, 1986, pp. 759-776.

<sup>13</sup> Cfr. Heather Marcovitch, *Dance, Ritual, and Arthur Symons's London Nights*, «English Literature in Transition», vol. 56, n. 4, 2013, pp. 462-482.

<sup>14</sup> Cfr. il mio *Le figure danzanti in «The Mask»*, nel Dossier a cura di Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi, Gabriele Sofia, «The Mask». *Strategie, battaglie e tecniche della «migliore rivista di teatro al mondo»*, «Teatro e Storia», n. 40, 2019, pp. 161-189: 162.

<sup>15</sup> Il volume (London, Constable & Co.) è recensito in «The Mask», II, 12, April 1910, pp. 180-181.

neuralgici: gli attori, a cui dedica dei ritratti viventi, le maschere, di cui è auspicato il ritorno, e le marionette, forme perfette dell'attore liberato dal capriccio personale, corpi danzanti e presagi, scrive Symons, del «dramma del futuro». Sembra di assistere al laboratorio di *The Actor and the Über-Marionette*, che esce sul secondo numero di «The Mask» nell'aprile del 1908 e condensa l'intreccio tra attore, immagine, idolo sacro e quindi tra corpo vivente, marionetta e recupero della dimensione religiosa della scena, catalizzando le preoccupazioni di Craig uomo di teatro ma anche le sue rivelazioni di lettore. È in questo senso che il libro di Symons costituisce un repertorio di idee e di parole in cui si assiste a delle apparizioni: la Bernhardt che arriva in scena come un «miracoloso idolo dipinto» senza temperamento, la cui arte è un meccanismo perfetto e celato al pubblico; oppure la Guilbert, che può cantare gli aspetti sordidi della realtà senza venirne contaminata. Symons, che legge il teatro attraverso quella iconolatria tipica della cultura simbolista (caratteristica anche del modo di fare teatro di Craig), paragona spesso le espressioni degli attori a quelle raffigurate in quadri e disegni, come se proprio nella vibrazione tra movimento e immobilità consistesse uno dei segreti dell'arte della scena: il volto di Coquelin, di cui descrive l'efficacia dei momenti di intensa immobilità, è sovrapposto ai disegni di Daumier, Eleonora Duse, che affolla i suoi scritti, è paragonata ai ritratti di Whistler. Symons la descrive come un liquido di contrasto che rende evidente l'inconsistenza dei drammi e la mediocrità degli allestimenti: vederla in scena è soffrire con lei l'attesa di parole efficaci che non arrivano, e scoprire che sul palco è tutto finto, copiato, posticcio. E poi negli scritti di Symons appare Craig come occasione per il teatro di passare dalla sfera dell'imitazione a quella della creazione.

Duse, quindi, come agente rivelatore dei limiti del teatro. Craig come possibilità di superamento di quei limiti. Questa visione di Symons diventa la prospettiva assunta da Craig stesso sulla sua rivista, dove Eleonora Duse è virtualmente chiamata a testimoniare della validità delle sue idee di riforma. E se attraverso la figura dell'attrice le parole di Symons iniziano ad apparire nei vari articoli di «The Mask», gli scritti e le edizioni successive dei suoi libri sembrano a

loro volta influenzate dallo sviluppo che i temi a lui cari conoscono nei contributi di Craig.

Tra la prima e la seconda edizione di *Plays, Acting and Music* ci sono delle importanti variazioni di montaggio che cambiano la fisionomia del volume pur senza modificarne il contenuto. Un esempio per tutti è l'inversione dell'ordine del primo e dell'ultimo articolo: *A paradox on Art*, che apriva il libro con una difesa delle arti della scena, diventa la conclusione dell'edizione del 1909, aperta invece da *An Apology for Puppets*, che da chiusura si tramuta in premessa e fa sfilare gli attori reali dopo il loro modello di perfezione ideale. Le marionette, attraverso questo testo che Craig citerà spesso nella rivista, assumono una grande importanza in questa versione. Il libro inoltre viene scandito in tre aree organizzando sotto le categorie enunciate nel titolo gli articoli che nella prima edizione apparivano tutti mescolati. Infine, scompaiono le immagini (oltre a Eleonora Duse figuravano Sarah Bernhardt, Coquelin, Réjane, Sada Yacco, Yvette Guilbert, e altri), e compare l'articolo *The Sicilian Actors*, col quale Giovanni Grasso e la sua compagnia fanno irruzione tra le pagine della critica simbolista come la avevano fatta già sulle colonne del secondo numero di «The Mask», dove conquisteranno un ruolo di primo piano nel dibattito sul rapporto degli attori col realismo esercitando una notevole influenza sulla visione di Craig<sup>16</sup>. E proprio nel fulcro di tale dibattito, il simposio internazionale *Realism and the Actor* lanciato sulla rivista nell'aprile 1908, Symons interviene attraverso l'esempio dell'attrice siciliana Mimì Aguglia dichiarando con fermezza che ogni arte è una forma di magnetismo e che il realismo non dovrebbe trovare alcuno spazio nell'arte della scena<sup>17</sup>.

Le fondamenta di «The Mask» vengono dunque gettate nel periodo che separa le due edizioni di *Plays, Acting and Music* e in cui si colloca la pubblicazione di *Studies in Seven Arts*, dove alle arti ri-

<sup>16</sup> Si veda Gabriele Sofia, *L'arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol'd*, Roma, Bulzoni, 2019.

<sup>17</sup> Arthur Symons, *Realism and the Actor. An International Symposium*, «The Mask», I, 3-4, May 1908, p. 83.

conosciute – che Symons individua in pittura, scultura, architettura, musica e artigianato – si aggiungono la scena (dove include il dramma, la recitazione, la pantomima, la scenografia, i costumi, le luci), e la danza. In questo volume, che assume la lezione di *The Art of the Theatre* di Craig e a sua volta lascia sulla sua rivista un'impronta ancor più profonda, lui ed Eleonora Duse sono inequivocabilmente i rappresentanti di un'arte della scena di cui si vanno definendo le leggi e le parole d'ordine. I due elementi ancora separati la cui unione può permettere la trasmutazione del teatro in Arte.

### *Il dialogo attorno alla Duse*

«Eleonora Duse is a great artist, the type of the artist, and it is only by accident that she is an actress»<sup>18</sup>. A questa affermazione di Symons, che apre il testo sulla Duse frutto anche questo di un montaggio di articoli e pubblicato in *Studies in Seven Arts*, sembra rispondere Craig nella celebre lettera *To Madame Eleonora Duse* pubblicata sul primo numero di «The Mask». «No, not an actress, but something more; not an artist, but something less; a personality; and then something far more than all these three»<sup>19</sup>. Craig continua, scavando nella definizione ed entrando nel problema della scrittura: «No one can call Eleonora Duse an actress; yet in spite of this many people have tried to write about the “acting” of Eleonora Duse»<sup>20</sup>. Ecco il centro del problema. Nominare l'attrice, e scriverla, evitando, nella scrittura, l'ingombro della personalità che ne corrompe la memoria oltre che il mestiere. Il testo, che slitta da una scrittura sull'attrice a una indirizzata a lei, sembra in realtà rivolgersi anche ad altri interlocutori nascosti dietro alla sua figura. Hofmannsthal ad esempio, che nel 1903 aveva annotato delle impressioni sulle sue recite viennesi e nello stesso anno pubblicava l'*Elektra* ideata per un

<sup>18</sup> Arthur Symons, *Eleonora Duse*, in *Studies in Seven Arts*, cit., p. 331.

<sup>19</sup> Gordon Craig, *To Madame Eleonora Duse*, «The Mask», I, 1, March 1908, p. 12.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

allestimento interpretato dalla Duse e curato da Craig. Un progetto naufragato del quale oltre ai disegni resta a quest'ultimo il desiderio di una collaborazione con Eleonora Duse che si concretizzerà con *Rosmersholm*<sup>21</sup>. L'incontro di Craig con Hofmannsthal, i cui drammi portano i temi del simbolismo nel repertorio di inizio secolo, si pone al crocevia del passaggio dell'inglese dalla pratica alla teoria, e dei cambiamenti di traiettoria che lo porteranno in Italia. Dopo l'allontanamento dalla scena inglese e le successive difficoltà ad affermare il suo ruolo direttivo nel teatro tedesco, i cui registi lo considerano uno scenografo, Craig arriva a Firenze proprio sulla scia dei progetti con l'attrice e qui intraprende l'avventura di «The Mask», dove grande peso avrà la scoperta dell'incisione e l'incontro con l'eredità del Rinascimento.

In tutto il mondo hanno fatto a gara, prosegue Craig in *To Madame Eleonora Duse*, per valutare il suo genio di attrice. «Some amazed by a certain natural impression which she creates as she steps before us, dazzled by the extraordinary naturalness of her speech, set out to praise this in her. [...] Others will cry out that it is astonishing that this actress is able at will to become pale as only those who are fainting become pale»<sup>22</sup>, come in effetti scriveva Hofmannsthal parlando del suo «potere sul pallore e sul rossore e su quei moti del corpo che chiamiamo inconsci»<sup>23</sup>. Quest'ultimo parlava poi del rapporto tra l'attrice e la scrittura drammatica, anche lui rilevando lo scarto tra la sua recitazione e i testi rappresentati. «E dove il poeta viene meno e la lascia in asso, lei rappresenta la sua marionetta come una creatura viva, nello spirito che egli non ha avuto, con l'estrema chiarezza dell'espressione che egli non ha

<sup>21</sup> Sui due progetti rimando a Francesca Simoncini, *Rosmersholm di Ibsen per Eleonora Duse*, Pisa, ETS, 2005, e a Francesco Cotticelli, *Hofmannsthal e la Duse intorno all'Elektra*, in *Voci e anime, corpi e scritture*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 253-265.

<sup>22</sup> Gordon Craig, *To Madame Eleonora Duse*, cit., p. 12.

<sup>23</sup> Considerato che la versione originale in tedesco avrebbe comunque reso linguisticamente disomogenea la ricostruzione di questo dialogo immaginario, cito dalla traduzione italiana Hugo von Hofmannsthal, *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, Milano, Adelphi, 1991, p. 50.

trovato»<sup>24</sup>, completando quindi, con la scrittura scenica, la scrittura drammatica che mostra qui la stessa inadeguatezza individuata da Symons. Lei rappresenta la vita, afferma Hofmannsthal, ma è al di sopra di ogni naturalismo, è «in grado di annullare apparentemente la propria personalità»<sup>25</sup>. La naturalità della Duse è questione dibattuta e certo gli scritti che stiamo prendendo in esame non sono gli unici a sottolineare questi aspetti, ma quando leggiamo il nome di Hofmannsthal tra i collaboratori del primo numero di «The Mask» (dove nessun articolo appare con la sua firma)<sup>26</sup> inizia ad emergere con maggiore chiarezza il processo della scrittura di Craig. Hofmannsthal è, ancora nel 1908, un suo interlocutore reale. Malgrado le incomprensioni e i fallimenti dei progetti *Venice Preserved* (1904) ed *Elektra* (1905), nel 1910 spera ancora che sia Craig a realizzare le scene della sua traduzione dell'*Edipo Re* sofocleo<sup>27</sup>. Lo stesso Craig nel 1908 fa riferimento a *Elektra* come a un progetto solo rinviato che potrebbe distogliere la Duse dal suo vecchio repertorio<sup>28</sup>. In quello stesso anno Symons aveva dato alle stampe la sua traduzione inglese del dramma, della cui versione precedente Craig lavorando ai bozzetti si era lamentato. E proprio Symons gli scrive in una lettera databile a questo periodo: «Is Duse in Florence? There is some hope of her doing my Tristan after all. I feel doubtful of the success of *Electra*. Wish you had staged it rather than Reinhardt»<sup>29</sup>. Il regista tedesco la aveva allestita nel 1903 e ancora nel 1927 Craig,

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>26</sup> Malgrado Hugo von Hofmannsthal appaia nei primi dieci numeri «among the writers and the artists contributing to “The Mask”», bisognerà attendere il febbraio del 1909 per leggere sulla rivista la traduzione di un suo scritto, *The white fan* («The Mask», I, 12, pp. 232-234).

<sup>27</sup> Cfr. Herman K. Doswald, *Edward Gordon Craig and Hugo von Hofmannsthal*, «Theatre Research International», vol. 1, n. 2, 1976, pp. 134-141.

<sup>28</sup> Cfr. G.N. (pseud. Gordon Craig), “*Electra*” and “*Salome*”, «The Mask», I, 2, April 1908, p. 24.

<sup>29</sup> BnF, ASP, EGC-Mn-Symons (Arthur and Rhoda). L'ultimo nome è difficilmente leggibile ma è qui dedotto dal contesto. Tristan è il dramma che Symons dedica alla Duse *Tristan and Iseult*, pubblicato nel 1917 ma annunciato già in *Plays, Acting and Music* del 1903.

su «The Mask» (vol. 13, n. 3), sarebbe tornato sul confronto pubblicando una fotografia di scena di quello spettacolo, che mostra la scenografia fittizia e la realtà letterale degli attori, e uno dei suoi disegni per il dramma, dove una figura nera proietta la sua ombra sul fondo e sovrasta le sagome impaurite abitando uno spazio vivo e carico di tensione<sup>30</sup>.

«No one can seriously call an actor or actress an artist of the Theatre; and as no one can seriously call this extraordinary being, Eleonora Duse, an actress, so doubly is she not an artist of Theatre»<sup>31</sup>, continua Craig nel suo *To Madame Eleonora Duse*. «Circumstances having made her an actress, she is the greatest of living actresses; she would have been equally great in any other art. She is an actress through being the antithesis of the actress», scriveva Symons in *Studies in Seven Arts*. È un'attrice essendo l'antitesi delle attrici. Un'artista che controlla e modella la natura come lo scultore la materia. «Why she acts as she does, and how she succeeds in being so great an artist while hating her art, is her secret, she tells us», scrive Symons, ed ecco che inizia non più a parlare di lei o per lei, come Hofmannsthal, o a lei come Craig, ma a farla parlare.

Dopo aver descritto l'arte di Eleonora Duse, il suo odio per il palco, la rabbia con cui recita, il suo corpo pensante, la sua immobilità dinamica, Symons introduce il lungo stralcio di una conversazione che fa emergere dalla sua memoria e a cui dà forma nel suo stile letterario. Le parole di lei, nella lingua di lui, diventeranno il *leitmotiv* che accompagna l'attrice ogni volta che appare nelle pagine di «The Mask». L'attacco è celebre: «To save the theatre, the theatre must be destroyed, the actors and actresses must all die of the plague. They poison the air, they make art impossible»<sup>32</sup>. Craig ne fa l'esergo di *The Actor and the Über-Marionette*, dove già avevamo visto agire le idee di Symons. Quella di Duse/Symons è una frase

<sup>30</sup> Per una analisi dei bozzetti: Laura Caretti, *Craig, la Duse e l'arte del teatro*, in *Gordon Craig in Italia*, a cura di Gianni Isola e Gianfranco Pedullà, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 41-72.

<sup>31</sup> Gordon Craig, *To Madame Eleonora Duse*, cit., p. 13.

<sup>32</sup> Arthur Symons, *Eleonora Duse*, cit., p. 336.

perfetta per Craig, che la usa in diverse occasioni a suffragio delle sue posizioni: una formula magica che rende superflue le spiegazioni soprattutto per l'attrice che la recita. La stessa citazione fa da sottotitolo anche all'articolo *To save the Theatre of England*, apparso su «The Mask» nel 1911, dove si legge «It is not often that there comes so clear and direct a statement from a ruler... and Madame Duse can be looked on as Ruler by Divine Right over the actors»<sup>33</sup>. L'articolo, un classico attacco di Craig al teatro contemporaneo, è chiuso da due citazioni scelte con una grande cura per le genealogie culturali, una di Pater e una di Ruskin, ed è seguito da *The Open Air* di Edward Edwardowitch (pseudonimo di Craig) il cui sottotitolo recita: «We should return to the Greeks, play in the open air», firmato Eleonora Duse. È quel che si legge un rigo sotto alla citazione precedente nel libro di Symons, scriba o interprete delle parole dell'attrice. Si tratta di un gioco frequente sulla rivista dove si sviluppa questo dialogo a distanza in cui Symons scrive e Craig risponde anche dopo diversi anni. Non mi addentro nel regesto delle occorrenze, sottolineo invece che lo stesso meccanismo è messo in atto con il testo di Symons su Craig, che fornisce il sottotitolo alla rivista *tout court* e costituisce per Craig un punto d'osservazione per scrivere del suo teatro e della sua stessa scrittura.

L'utilizzo delle formule di Symons non toglie valore alla forte autorialità di Craig ma mostra, oltre a quella che pare una forma di riconoscenza, che dietro di lui e dietro la rivista c'è un coro, una rete di interlocutori segreti che forniscono le parole giuste ed efficaci, capaci di dare una immagine nitida di un teatro, come il suo, in gran parte ancora da fare.

Solo nel gennaio 1914 Craig dichiara la provenienza dello slogan *After the practise the theory*, riportando l'intera citazione da cui è tratto nella pagina di pubblicità dei suoi due libri, *On the Art of the Theatre* (1911) e *Towards a New Theatre* (1913), sponsorizzati dalla frase, e dal nome, di Arthur Symons.

<sup>33</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *To Save the Theatre of England*, «The Mask», IV, 1, July 1911, p. 4.

*Arthur Symons: un testo su Gordon Craig*

Come accennato, Symons aveva scritto su Craig in diverse occasioni. Dei riferimenti ai suoi allestimenti, emblematici di una opposizione al realismo e di una coincidenza tra visione simbolica e padronanza delle tecniche di scena (*in primis* le luci), erano già apparsi nei testi raccolti in *Plays, Acting and Music*, che a sua volta Craig recensisce su «The Mask» nell'aprile del 1909. Solo un mese prima aveva ricevuto una missiva da Rhoda Symons che lo ringraziava delle sue lettere e gli descriveva lo stato di salute di suo marito, il quale, dopo la crisi che lo aveva colpito in Italia alla fine dell'estate del 1908, aveva subito due ricoveri in istituti psichiatrici ed era tornato a casa dove era assistito soltanto da lei e viveva in cattive condizioni<sup>34</sup>. Scrive Rhoda a Craig: «Arthur is dying, there is no possible hope of recovery. [...] He plays with little Japanese dolls, [...] his face is quite warren, and his eyes are bluer and more dreamy than ever». Rhoda scrive della sua frustrazione e della disperazione di non poter fare niente per suo marito, che in realtà le sopravviverà lungamente<sup>35</sup>, convivendo per molti anni con le sue fragilità psichiche e alternando fasi di lucidità a periodi di grande sofferenza. Ancora nel 1910 Rhoda ringrazia Craig delle sue visite, che riempiono di gioia sia lei che Symons, e delle lettere, e accenna alle difficoltà di linguaggio di lui sottolineando il dramma di un poeta che perde la parola. Lei stessa si dichiara giunta alla fine delle sue risorse emotive e intellettuali e, in coda a un lungo augurio di buon anno per il passaggio dal 1910 al 1911, aggiunge di aver letto sulla «Saturday Review» l'annuncio del suo ritorno alle scene per un *Macbeth*. Gliene chiede conferma e si dice entusiasta della notizia. Forse è questo debole indizio, perduto tra i tanti annunci di spettacoli e progetti poi mai realizzati che figurano nella stampa di quegli anni, a riaccendere

<sup>34</sup> Symons stesso scriverà della sua esperienza psichiatrica in *Confessions: A Study in Pathology*, New York, Jonathan Cape & Harrison Smith, 1930.

<sup>35</sup> Classe 1865, Symons muore nel 1945 all'età di ottanta anni. Sua moglie Rhoda, di circa dieci anni più giovane, era scomparsa nel 1936.

la percezione, da parte dei Symons, di un Craig attivo sulle scene, dove Rhoda vuole approdare in cerca di un mezzo di sussistenza economica ma anche di riscatto personale. «Dear Craig – scrive Arthur in un biglietto del 1920 – I hope you will do something for Rhoda as far as it is in your power to do so»<sup>36</sup>. Rhoda aveva iniziato a prendere lezioni di recitazione nel 1912, inizialmente aiutata da una rete di drammaturghi che la coinvolgono negli allestimenti dei loro drammi. Riceve qualche buona critica e alcuni incoraggiamenti da illustri amici del marito (ad esempio da Ellen Terry) e dal debutto fino alla metà degli anni Venti appare in una dozzina di spettacoli, fin quando le diventa sempre più difficile trovare dei ruoli ed entra lei stessa in uno stato di disperazione al quale cerca rimedio nell'ipnosi, nell'autosuggestione, nella religione. Alla fine degli anni Venti, sebbene il suo percorso di attrice non veda alcuno sviluppo, continua a scrivere a molti vecchi amici per chiedere un aiuto a tornare sulle scene<sup>37</sup>. Scrive nel 1928 a Craig:

I have been on the stage, I did very well for a time – then dropped-out, and I'm ... to get back again. I see you are coming back to England to regenerate the theatre (the Lord be praised) and I'm wishing this to ask you if you will try to give me a lift. [...] I promise to obey by your word – after a trial, if you say 'No' I shall give up.

E ancora, in una lettera dello stesso anno, «teach me not to think, and above all teach me not to feel», gli chiede, come sanno fare le attrici. «I should love to be in that theatre», intendendo forse quel teatro capace di andare al di là delle passioni umane di cui Symons aveva scritto più di venti anni prima, quando la sperimen-

<sup>36</sup> Questa lettera e le precedenti in BnF, ASP, EGC-Mn-Symons (Arthur et Rhoda).

<sup>37</sup> Cfr. Karl Beckson, *The Critic and the Actress: The Troubled Lives of Arthur and Rhoda Symons*, «Columbia Library Columns», vol. XXXIII, n. 1, November 1983, pp. 3-10.

tazione di Craig aveva preso la forma degli spettacoli. Gli articoli che li recensivano, come già detto pubblicati in rivista tra il 1901 e il 1905, poi raccolti nei libri *Plays, Acting and Music* del 1903 e *Studies in Seven Arts* del 1906 (dove i due scritti principali avevano formato un unico testo, il più compiuto dedicato a Craig), erano riapparsi in varie forme sia nelle riedizioni dei volumi, ripubblicati nel 1909 l'uno e nel '13 e del '24 l'altro, sia sulla rivista di Craig, che li fa riemergere ancora fino alla fine degli anni Venti e che li usa per tracciare il suo profilo di uomo di teatro al confine tra scena e scrittura. Al testo raccolto in *Studies in Seven Arts* Symons aveva dato il titolo *A New Art of the Stage*. A differenza di molti che fanno il percorso inverso, vi aveva scritto, Craig è partito dalla pratica. Dopo aver creato una nuova Arte della Scena – continuava – ha dato seguito alle sue dimostrazioni con un Libro di Teoria in cui spiega cosa ha fatto e cosa spera di fare. Symons recensiva gli allestimenti – nei quali riconosceva dei motivi lineari e geometrici che tornano nei costumi, nel disegno, nei movimenti e nelle posture degli attori e nell'organizzazione dello spazio –, commentava i disegni di scena – dove i colori e i tratti traducono in poesia la prosa dei drammi consegnandone le figure alla dimensione dell'immaginazione e del mistero –, leggeva l'operato di Craig come una protesta contro l'imitazione della realtà e infine, con precisione e a caldo, analizzava *The Art of the Theatre* (1905) nei suoi contenuti e nel linguaggio, nella scelta delle parole, nella trascendenza della vita creata ad arte sulla scena.

In un saggio recente John Stokes ha analizzato queste pagine di Symons leggendone gli effetti attraverso i commenti annotati a bordo pagina sulla copia di *Studies in Seven Arts* di Craig. Quella del dialogo a margine è una pratica frequente di Craig, che interloquisce silenziosamente con gli autori di scritti, libri e lettere rispondendo loro in brevi note appuntate a matita sul testo. La sua biblioteca e le sue carte riflettono la prassi della sua scrittura su «The Mask» da cui spesso fa sparire, oltre alla sua firma, anche il testo che ha suscitato il commento. Lettura e scrittura si intrecciano, come si vede in questo libro di Symons che Craig sottolinea dove parla di pantomima come della nobile arte del silenzio (in seguito su «The Mask» pub-

blicherà l'intero brano<sup>38</sup>), della danza, e ancora della Duse. Annota Craig: «Here's a man I like – he looks through the eye»<sup>39</sup>. Vedendo il teatro attraverso gli occhi, Symons ha saputo riconoscerne l'arte e, per tramite della scrittura, farne l'esperienza.

Oltre che con le citazioni, gli estratti, le recensioni ai libri, l'estrapolazione di tematiche e formule, la presenza invisibile di un interlocutore a cui rispondere, Symons compare su «The Mask» in alcuni scritti che Craig gli dedica e che usa per sviscerare il rapporto tra teatro e scrittura e sondare la possibilità di scrivere l'attore. Nella rivista Craig recensisce molti libri che gli offrono l'occasione di guardare a questo rapporto da vicino. Nel luglio del 1908 commenta, ad esempio, l'autobiografia di Ellen Terry<sup>40</sup>, un libro di cui parla come fosse uno spettacolo, del tutto privo di verità sull'arte del teatro e collocabile nella disprezzata categoria dell'intrattenimento. Gli attori si lamentano, scrive Craig, dei libri scritti da chi conosce solo la teoria, eppure loro non si preoccupano di scrivere seriamente di teatro, riempiono pagine di aneddoti senza spiegare quanto e che tipo di lavoro fanno, con quali intenzioni e visioni: l'attore dovrebbe sciversi come artista tra gli artisti che lavorano nel teatro. Per arrivare a questo dovrebbe dedicare un tempo all'esercizio della scrittura che forse lo allontanerebbe dalle scene. In un certo senso, è quello che è accaduto a lui.

### *Conclusione – La scrittura come pratica della scena*

In «The Mask» Craig torna spesso sul problema delle memorie di attori. Le critica con asprezza e le confronta coi libri su di loro, cercando il punto d'incontro tra il teatro visto da dentro, e osservato da fuori. E sempre in questo allineamento di sguardi appaiono le parole di Arthur Symons, e la figura di Eleonora Duse, che oppone una

<sup>38</sup> *Pantomime and the Poetic Drama* di Symons appare, con una nota di Craig, in «The Mask», VI, 3, January 1912.

<sup>39</sup> John Stokes, 'A New Art of the Stage', cit., p. 46.

<sup>40</sup> *The Story of my Life by Ellen Terry*, «The Mask», I, 5, July 1908.

resistenza ostinata all'immagine dell'attrice in cui tenta di chiuderla Craig. Malgrado la sua riconosciuta grandezza di scrittrice, Eleonora Duse è infatti tra i pochi Grandi Attori a non aver pubblicato le sue memorie nella forma del libro, agendo *contro* il teatro del suo tempo anche nella scrittura<sup>41</sup>. Neanche Irving, che era scomparso nel 1905, ha pubblicato le sue memorie. Per scrivere di lui bisogna essere perfetti, dichiara Craig in apertura al libro che gli dedica nel 1930 e che, insieme col volume su Ellen Terry dell'anno successivo sancisce, sotto il segno dell'attore e poco dopo la fine di «The Mask» del 1929, la sostanziale chiusura dell'elaborazione teorica di Craig. A suo parere la perfezione necessaria per dire questi attori straordinari dopo la loro scomparsa, prendendo la parola al loro posto e rigenerandone la presenza nella scrittura, non è stata raggiunta da Symons nel libro su Eleonora Duse dato alle stampe nel 1926, a due anni dalla morte di lei, che, come da prassi dello scrittore, assembla e riusa articoli e testi scritti nel corso del tempo, arricchiti da frammenti biografici. Il limite del libro, paradossalmente, sembra essere il soggetto stesso, che con la sua personalità ingombrante invade la scrittura altrui, ne mesmerizza l'autore facendogli dire le sue parole. Era già accaduto a Symons di vedere la sua penna governata dall'attrice, quando trascriveva quella conversazione con lei da cui lo stesso Craig avrebbe attinto citazioni, sottotitoli, assunti teorici e parole di battaglia. Del resto l'attrice aveva, scrive Craig commentando il volume, un potere immenso, una visione sorprendente e dei pensieri nobili, malgrado fosse imprigionata nel vecchio gioco del teatro basato sulle eccellenze dei singoli attori<sup>42</sup>. «We who write of her want to agree with her. You who read may have your doubts. When I read what others write of her I have all your doubts. They rise all the time as I read these pages by Mr. Symons»<sup>43</sup>. Craig percepisce il rischio di una confusione tra lo scrittore e il suo soggetto

<sup>41</sup> Si veda su questo Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008.

<sup>42</sup> Parafraza dall'articolo, che si apre con una incisione della residenza veneziana della Duse e contiene un interessante confronto tra l'attrice e i comici dell'arte, *The Whole is Greater than the Part*, «The Mask», XIIbis, 2, April 1927, p. 50.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

di cui assume il punto di vista perdendo quella visione del teatro che ne renderebbe possibile la scrittura. Esattamente venti anni dopo il dialogo a distanza che insisteva sulla definizione dell'attrice in quanto artista, o in quanto personalità, Craig tira le fila del problema della scrittura sull'attore e lo fa, coerentemente con tutti gli scritti pubblicati su «The Mask», utilizzando quelli che fin dall'inizio ha scelto come modelli della scrittura, Arthur Symons, e dell'attrice, Eleonora Duse. Quest'ultima era grandissima, continua Craig, ma niente nel volume di Symons viene detto sulla sua grandezza, riconoscibile solo da chi ne è stato spettatore.

Forse l'unico modo per scrivere dei Grandi Attori è non averli mai visti, magari raccogliendo, come ha fatto Austin Brereton nel suo volume su Irving, tutte le recensioni che offrono istantanee delle sue interpretazioni e che, pur formando un volume noioso alla lettura, possono pian piano far apparire l'attore nella mente del lettore<sup>44</sup>. Tale apparizione paradossalmente può verificarsi aggirando l'oggetto della scrittura, eludendolo, sfuggendo – come nella scena – il realismo e l'imitazione, la descrizione e lo sguardo ravvicinato, per evitare che la sua forte personalità prenda il sopravvento su quella dello scrittore e gli detti le parole, riconsegnandole alle distorsioni di una visione soggettiva del teatro e invertendo senza davvero trasformarlo il rapporto tra testo e scena, che aveva visto a lungo i drammaturghi dettare le parole agli attori. Quello di Craig, anche quando in forma di parola, è un altro teatro.

Il dialogo con Symons ha sollecitato Craig a interrogarsi sul ruolo della scrittura nel suo teatro, e nel teatro del futuro. Nel corso del tempo il suo rapporto con i testi del grande critico cambia, e se in una prima fase li aveva fatti agire sui suoi argomenti e sul suo linguaggio fino a far loro modellare parte delle sue idee e molte sue parole, venti anni dopo si libera da quell'influenza e se ne distacca, riuscendo a osservare quella scrittura e scoprendone, insieme con i limiti, l'efficacia. In un lungo articolo che gli dedica nel 1927, Craig attribuisce a Symons il potere di far sopravvivere qualcosa del teatro. Si firma «The Producer of Acis and Galatea», come a riven-

<sup>44</sup> Cfr. *ivi*, p. 51.

dicare la sua appartenenza alla pratica della scena e con una sorta di gratitudine verso il suo critico illustre di quasi trenta anni prima, che ha fissato nella scrittura l'immagine di Craig uomo di scena. Prendendo spunto dal libro su Symons di T. Earle Welby, Craig si addentra in un confronto decisivo che determina l'impossibilità di scrivere il teatro ma la capacità della scrittura, di alcune scritture, di costituirne un corrispettivo. Vale la pena seguirne il ragionamento.

It is extraordinary what an Irving, a Duse, or a Duncan gives us... and beyond that surely no one can go.

What is it? We try to explain to others when Irving is no more with us what it was that was so extraordinary: we even try to show them, to make them re-see and re-hear the wonderful things which happened. But it always ends in failure, for the being, the live being, is not there to exert his magnetism.

It is mind in play with magnetism. The man comes on to the stage and we are all rivetted to attention. Then he does something which is just what Symons the essayist, or Heine or Byron might do with their minds through the pen. [...] We who read are in something very like the mood we attained to in a theatre when Isadora Duncan was dancing or Eleonora Duse acting.

[...] I have never known anyone who could explain what was the art of the performer.

But with the art of Byron, Heine or Symons we *can* reason; there are those who can tell us what is the art of writing. Even the magic part of it they can unravel.

Not so with acting or with dancing.

And, learning the craft of writing, even if we cannot come to write like Byron, we may anyhow come to write well. [...]

For the art of *writing*, and *writing*, are as distinct from one another as are the Art of the Theatre and theatricals<sup>45</sup>.

Se quello di scrivere l'attore è dunque un tentativo destinato al fallimento, poiché è impossibile tradurre in parole la sua dimensione vivente e il suo magnetismo, in qualche caso è però possibile una scrittura che abbia la stessa forza della scena. Se l'arte del performer

<sup>45</sup> Arthur Symons, «The Mask», XIIbis, 1, January 1927, pp. 16-17.

(e finalmente Craig la chiama così, decretando che alcuni performer sono stati degli artisti) non si può dire, alcuni scrittori che hanno provato a farlo sono approdati – forse anche grazie a quel tentativo – alla possibilità di poter dire la loro stessa arte, abitandola da dentro e allo stesso tempo osservandola da fuori. «Io scrivo in modo inadeguato di questo artista», conclude Craig nell'articolo su Symons. «La mia scrittura non sa dire la sua “arte della scrittura”, ma qualcuno di noi, spero, saprà prima o poi allestire i suoi drammi». Così, anche nella scrittura, Craig si rivendica uomo di scena<sup>46</sup>, a dispetto dei venti anni di «The Mask», dei numerosi libri nati da quel laboratorio e dei pochissimi spettacoli realizzati nel frattempo. La scrittura è stata per lui una pratica del teatro, oltre che il luogo della teoria. La creazione di uno spazio per l'attore come i disegni sono lo spazio dell'azione. Un tentativo di far sopravvivere la sua grandezza nella desolata stagione della sua scomparsa.

<sup>46</sup> Uso questo termine evocando il libro di Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, il Mulino, 1995, a cui tutti gli studi sul rapporto tra scena e scrittura sono debitori.



Monica Cristini  
*EDITORIAL NOTES:*  
CRAIG SUL TEATRO MODERNO

Nei suoi *Editorial Notes* il caporedattore di «The Mask» John Semar (pseudonimo usato da Gordon Craig) promuove la sua idea di Teatro come Arte commentando i fatti e le proposte della scena contemporanea, della critica, e i tentativi di rinnovamento messi in atto in Europa nei primi due decenni del Novecento.

Come si è già avuto modo di illustrare nel primo dossier dedicato alla rivista, «*The Mask*». *Strategie, battaglie e tecniche della «migliore rivista di teatro al mondo»*<sup>1</sup>, attraverso la sua pubblicazione Craig promuove l'Arte del Teatro dedicando gli scritti a ogni aspetto della scena e senza limiti di temporalità. A differenza degli articoli pubblicati tra le pagine di «The Mask» – riflessioni teoriche, approfondimenti dedicati al teatro del passato, traduzioni di testimonianze o di testi dei maestri dei secoli precedenti –, gli *Editorial Notes* si rivolgono soprattutto a quanto accade nel mondo del teatro contemporaneo, con forti critiche ai tentativi di un approccio commerciale e alle “invasioni di campo” da parte di esponenti delle altre arti, la letteratura, la pittura e la musica, per toccare solo raramente il teatro del passato. Mentre negli altri articoli Craig accenna a personalità o a fatti del teatro presente per avvalorare le sue riflessioni teoriche, gli *editoriali* entrano nelle specificità di quel presente per contestarle e solo talvolta appoggiarle. Commenti, questi, che sembrano in qualche modo assumere la valenza di un'arma che scaglia contro il cattivo teatro per far spazio al Nuovo. Sono brevi articoli che si schierano, anche se non sempre dichiaratamente, a favo-

<sup>1</sup> Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi, Gabriele Sofia, a cura di, «*The Mask*». *Strategie, battaglie e tecniche della «migliore rivista di teatro al mondo»*, Dossier «Teatro e Storia», 40, 2019, pp. 71-357.

re delle idee espresse da Gordon Craig o che stimolano il lettore a una riflessione sui temi trattati nella rivista.

Dal tono della scrittura e dalla fermezza delle affermazioni che caratterizzano gli editoriali emerge con evidenza la personalità di Craig. È indubbio che dietro lo pseudonimo Semar adottato per il direttore della rivista, e condiviso con Dorothy Nevile Lees, si cela il teorico della regia, ma ci sono altri elementi che lo indicano: la predilezione per temi cari a Craig (come la critica e la gestione del teatro) e il carattere polemico e sarcastico degli scritti, tipico e ricorrente anche negli appunti dei *notebooks*, o nella scrittura epistolare.

In questo approfondimento si intende ripercorrere il discorso critico di Craig sulla scena contemporanea, articolato attraverso gli editoriali, per comprendere, grazie al confronto con gli altri suoi articoli apparsi nella rivista e con le pubblicazioni più importanti, quale sia il suo pensiero circa la gestione e la pratica del teatro diffuse nel periodo di pubblicazione di «The Mask» (1908-1929). A differenza di quanto accade negli scritti pubblicati per far conoscere la sua idea di Arte del Teatro – dove Craig argomenta le teorie affidandosi a una conoscenza dei suoi mestieri, i *crafts* – negli *Editorial Notes* per mettere in risalto il suo pensiero si avvale dei commenti ai fatti che caratterizzano e definiscono la scena moderna e alle proposte di artisti e maestri a lui contemporanei.

Questi articoli, talvolta brevissimi, sono uno strumento prezioso per conoscere il pensiero del Gordon Craig di quegli anni, di un artista e teorico che dimostra di essere sempre aggiornato su quanto accade nel mondo occidentale. È infatti attraverso di essi – e dell'altra rubrica *Foreign Notes* – che dipinge un chiaro spaccato di quello che è il teatro del periodo: le sue riflessioni riportano spesso dati e notizie che riguardano l'ambiente dello spettacolo in ogni sua dimensione, da quella prettamente creativa e artistica a quella gestionale e politica, fornendoci un puntuale *reportage* sulla civiltà teatrale che popola l'Europa del primo Novecento.

Tra gli argomenti trattati, se ne sono scelti alcuni per la loro ricorrenza e per la corrispondenza con gli scritti più rappresentativi del pensiero craighiano; sono temi che ritornano e possono essere rintracciati nei primi numeri della rivista come negli ultimi del 1929.

*Il teatro non è luogo di poeti*

Il teatro è il luogo dell'artista di teatro: questa è una delle più assidue campagne promosse da Craig, che in ogni occasione si batte perché il teatro non subisca l'invasione da parte delle altre arti, prima fra tutte la letteratura. In «The Mask» ne abbiamo prova sin dal primo numero del marzo 1908<sup>2</sup>, in cui Craig-Semar commenta quello che definisce il *literary theatre*, la proposta, promossa da poeti e scrittori, di un tipo di drammaturgia che si avvicina all'opera letteraria e per questo destinata al fallimento perché troppo lontana dallo stile richiesto dalla scena. A sostegno dell'obiezione che solo un dramma scritto da chi è del mestiere possa essere adatto a essere rappresentato, egli ricorda l'esempio promosso in passato da Goethe e Schiller, esponenti illustri della letteratura tedesca che invano hanno tentato di creare un nuovo tipo di teatro con la pretesa che la parola potesse prevalere sull'aspetto visivo della messa in scena.

Although Goethe was more than poet, he was more poet than anything else, – was first a poet, and everything else in him kept time to the words which he sang. He set out to create a literary stage; he would not have it that the stage should be, as he rather weakly calls it, “The reflection of natural life in amusing mirrors”. And so he marshalled his army of words – all of them to assault the Theatre, – stood in the midst and watched his veritable Thirty Years War, his battle of words against visions – sacked the Theatre, razed it to the ground, and then, scanning the horizon, was surprised that the Theatre was no more to be seen<sup>3</sup>.

L'arte del teatro è altra cosa rispetto all'arte della letteratura<sup>4</sup>, esse sono distinte e si esprimono con mezzi differenti ed è per questo che i poeti vanno allontanati dal teatro: da un lato, per troppo tempo, secondo Craig, si è permesso loro di scrivere per la scena

<sup>2</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Editorial Notes*, «The Mask», I, 1, March, 1908, pp. 23-24.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>4</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Editorial Notes*, «The Mask», I, 8, October, 1908, pp. 164-166.

senza conoscerne la vera natura<sup>5</sup> e questo non può far altro che confondere il pubblico circa cosa sia l'Arte del Teatro. D'altro canto, il poeta stesso soffre nel vedere il suo testo rimaneggiato da *stage manager*, attori e scenografi proprio perché l'opera letteraria è invece in sé completa e destinata dunque alla stampa e alla lettura. Il poeta conosce il modo in cui creare con le parole ma non conosce le prassi del teatro. In alcuni commenti Craig sembra addirittura volerne fare a meno e lasciare all'artista di teatro – in cui fa confluire le due figure del drammaturgo e del regista – il compito di scrivere l'opera d'arte destinata alla scena. Se il *playwright* potesse, dopo aver terminato la sua opera, disegnare scene e costumi che riflettano le immagini che ha concepito nello scriverla, se potesse dirigere i movimenti degli attori per farne emergere lo spirito, «if his literary gift be but one detail of his complete equipment as an artist of the theatre, then his entrance into the theatre will harm neither himself nor it: he will no longer be the stranger within the gates»<sup>6</sup>.

Si presenta forte, dunque, tra queste righe, l'idea dell'artista del teatro di cui Craig parla sin dalla prima pubblicazione di *The Art of the Theatre* nel 1905<sup>7</sup>, un uomo che abbia una conoscenza completa di tutti i *crafts* del teatro. Se in quel caso però presentava una prima idea di regista, di un orchestratore della scena, qui sembra che le stesse competenze dovrebbero essere dominate anche da chi scrive per il teatro, non tanto per praticarne i mestieri quanto, avendo in mente la sua scena, per farne tesoro nel concepire l'opera. Già nell'editoriale del primo numero Craig si preoccupa infatti di come possa reagire il pubblico di fronte al *literary theatre* in cui si propone la rappresentazione di un dramma di cinque atti e denso di lunghe battute. E d'altronde, soprattutto negli editoriali, non perde mai l'occasione di canzonare Bernard Shaw<sup>8</sup>, accusato di una ripe-

<sup>5</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Editorial Notes*, «The Mask», II, 10-12, April, 1910, pp. 187-194.

<sup>6</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Editorial Notes*, «The Mask», I, 8, October, 1908, p. 166.

<sup>7</sup> Gordon Craig, *The Art of the Theatre*, Edinburgh & London, T. N. Foulis, 1905.

<sup>8</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Editorial Notes*, «The Mask», I, 12, February 1909; II, 7-9, January 1910; VI, 4, April 1914.

tuta e ostentata invasione di campo. Craig critica allo scrittore da una parte il suo impegno con il teatro istituzionale inglese, dall'altra i suoi drammi, in cui le lunghe didascalie descrittive sembrano non considerare il ruolo creativo del *metteur en scène*. Ci si chiede allora se sia questo prevaricare del drammaturgo sul regista che gli suscita la manifestata antipatia, o se a provocarla sia invece la gelosia per la fama che l'Inghilterra attribuisce allo scrittore in un momento in cui Craig soffre il mancato (e per lui dovuto) riconoscimento che si aspettava dal Paese natale. In più occasioni infatti esprime il desiderio che gli sia dato un teatro per le sue sperimentazioni, ma è soprattutto nella corrispondenza con gli amici che lamenta apertamente la delusione per il mancato riconoscimento<sup>9</sup>.

Il teorico della regia affronta la questione dei “teatri letterari” anche in alcuni altri articoli pubblicati tra le pagine di «The Mask» che andranno a far parte di due dei volumi che raccolgono le sue riflessioni: *Plays and Playwrights* (I, 10, December 1908), pubblicato in seguito in *On the Art of the Theatre* nel 1911, e “*Literary theatres*”, pubblicato in *The Theatre – Advancing* nel 1919, in cui riprende invece letteralmente uno stralcio di quanto scritto nell'editoriale del primo numero della rivista.

A parte questo tema, altri punti nodali, tra cui si muovono i commenti negli editoriali di Semar, sono: una dichiarata e ricorrente avversione all'approccio naturalista alla scena; l'assenza di una vera arte del teatro (critica rivolta, di volta in volta, ai diversi professionisti); l'esigenza di nuovi e giovani artisti sulla scena moderna; la superficialità di una critica che ignora cosa sia la vera arte del teatro; infine, la propensione degli impresari a gestire le scelte artistiche a partire da un punto di vista prettamente commerciale e dunque da una sudditanza al pubblico.

<sup>9</sup> Si veda il carteggio Craig-Danilo Lebrecht custodito in parte presso il Fonds Edward Gordon Craig della BnF e in parte presso il Fondo Lorenzo Montano della Biblioteca Civica di Verona. Del carteggio parlano alcuni saggi pubblicati in «Biblioteca Teatrale», n. 115-116, luglio-dicembre 2015 e n. 125-126, gennaio-giugno 2018.

### *Cattive tendenze del teatro moderno*

So the Art of the Theatre has for many a century been the popular art, controlled by the public for the public; and the artists of the Theatre and the actors have had to learn to supply the public with what the public wants, and the public finds it an inexpensive diversion on the whole; a perennial comfort, a source of conversation and argument, and a matter about which they have bought the right to cackle.

And they have some right. They have paid a few dollars for it, and can “stop the allowance” if and when they like; they can make or unmake an actor or actress, can ruin a play or a season at a theatre; it is their toy which they can play with, tire of, and break.

Exactly. But so long as it is so, it abdicates its rights among the Arts.

We see then that the fault for existing conditions lies partly in the indifference of the State, partly in the nature of the public, but chiefly in the weakness of the artists who have permitted any interference with their Art. Let us, the artists, blame ourselves<sup>10</sup>.

Come è stato sottolineato<sup>11</sup>, «The Mask» è lo strumento con cui Craig diffonde le sue teorie sul teatro, una delle strategie messe in atto per il suo tentativo di riforma e di *guerrilla*<sup>12</sup>, ma è anche un’impresa editoriale ben informata su un presente di cui contesta gli usi<sup>13</sup>. In particolar modo, negli *Editorial Notes* l’opposizione alla critica si sposa con quella che muove nei confronti del teatro “commerciale”, al quale i critici sono eccessivamente legati non sapendo quale sia la vera Arte del Teatro. Troppo spesso, lamenta, impresari e artisti scendono a compromessi per compiacere il pubblico, quello ignorante degli *habitués* di un tipo di teatro che il buon critico non dovrebbe temere di attaccare poiché non ha niente a che fare con

<sup>10</sup> Gordon Craig, *Art or Imitation? A Plea for an Enquiry after the Missing Laws of the Art*, in *The Theatre – Advancing*, Boston, Little, Brown, and Company, 1919, pp. 136-137.

<sup>11</sup> Si veda «The Mask». *Strategie...*, cit.

<sup>12</sup> Cfr. Gabriele Sofia, *L’isola fantasma di «The Mask»: la collaborazione Craig-Lees e le strategie di diffusione della rivista*, *ivi*, pp. 85-103.

<sup>13</sup> Cfr. Marco Consolini, *Una rivista-cervello in un panorama di cronache*, *ivi*, cit., pp. 207-226.

l'Arte, nemmeno se a rappresentarlo in quel momento è un grande attore. Nessun artista dovrebbe infatti scendere a compromessi per compiacere il pubblico.

Se da un lato abbiamo dunque un'abbondanza di cattivi manager del teatro, dall'altro ci troviamo di fronte a una generazione di cattivi critici, impreparati e ignari di cosa sia l'Arte del Teatro perché troppo occupati a compiacere le scelte del teatro "d'intrattenimento".

Nel saggio del 1915, *Art or Imitation? A Plea for an Enquiry after the Missing Laws of the Art*<sup>14</sup>, Craig espone la sua obiezione al teatro commerciale all'interno di un ragionamento che si sviluppa a partire da un commento sulla tendenza al naturalismo sulle scene europee, per spiegare come il teatro abbia perduto le leggi che in passato lo governavano in quanto arte. È necessario, secondo lui, un ritorno a queste leggi e un cambiamento, in parte già iniziato grazie ad alcuni uomini e donne di teatro, i pochi "riformatori" tra cui lui stesso è annoverato. La critica a un teatro condizionato dal gusto del pubblico si inserisce dunque all'interno di un discorso più ampio sulla natura del teatro, e alla proposta di riforma della scena presente, attraverso la riscoperta e la comprensione di quelle leggi dell'arte a cui anche il teatro deve sottostare. In questo caso, uno degli esempi a cui guardare è l'Oriente: «what these laws of the European Theatre were might be ascertained by diligent and intelligent investigation, especially by comparing the clues with those examples of theatrical art and learning which India, China, Persia and Japan have still to offer us»<sup>15</sup>.

La proposta è ribadita anche nell'articolo a firma di Semar pubblicato in un numero di «The Mask» del 1911<sup>16</sup>. Lo scritto, che il caporedattore apre con la famosa citazione della Duse «To save the Theatre, the Theatre must be destroyed, the actors and actresses must all die of

<sup>14</sup> Gordon Craig, *Art or Imitation?*, cit.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 142.

<sup>16</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), «To save the Theatre of England», «The Mask», IV, 1, July 1911, pp. 4-7.

the plague... They make art impossible»<sup>17</sup>, elenca i nomi di coloro che in Inghilterra non potranno fare del teatro un'arte (Sir Herbert Tree, Mr George Alexander, Sir Charles Wyndham, Mr Fred Terry, Mr Oscar Asche, Mr Lewis Waller, Mr Arthur Bouchier), insieme a quelli dei teatri londinesi che dovrebbero essere distrutti. A differenza delle personalità da lui nominate, i veri uomini di teatro devono saper gestire compagnie e spazi in funzione del proprio gusto e delle proprie competenze acquisite attraverso il giusto training<sup>18</sup>. Ma, spiega,

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<sup>19</sup>.

È in uno dei primi *Editorial Notes* invece che Craig sottolinea quanto la critica dovrebbe guardare più ai tentativi di ristabilire le tradizioni dell'Arte del teatro, promossi dal movimento riformatore ormai diffuso in tutta Europa<sup>20</sup>, che a una scena dedicata al solo compiacimento del pubblico.

The Commercial Theatre is recognised by its quality. There may be a Commercial Theatre of Shakespearean representations as well as a

<sup>17</sup> Precedentemente citata da Craig nel celebre saggio dedicato all'attore, *The Actor and the Über-marionette*, «The Mask», I, 2, April 1908, pp. 3-15 (in seguito pubblicato anche in *On the Art of the Theatre*).

<sup>18</sup> A proposito di training e scuola dell'Arte del Teatro, si veda, della sottoscritta, *La scuola dell'arte del teatro tra le pagine di «The Mask»*, in «The Mask». *Strategie...*, cit., pp. 271-292.

<sup>19</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), «To save the Theatre of England», cit., p. 6.

<sup>20</sup> Quello che Craig definisce *New Movement*.

Commercial Theatre of kick=about ladies and melodramatic villains. If Madame Sarah Bernhardt were to produce Shakespeare in such a way as merely to catch the eye and tickle the palate of the thoughtless she would be serving the interests of the Commercial Theatre. If Mr Beerbohm Tree were to produce, let us say, the "Faust" of Goethe in such a way as to "please the million" in a manner "neither wholesome nor sweet" he would be serving the interests of the Commercial Theatre<sup>21</sup>.

La critica ha l'importante ruolo di separare il buono dal cattivo e dovrebbe comprendere le antiche e nobili tradizioni che governano il teatro prima di elaborare un giudizio. Se Craig contesta alla categoria dei critici in generale il non essere a conoscenza della vera Arte del Teatro e di ignorarne le leggi, muove un attacco ancora più specifico contro la critica anglosassone che, essendo disinformata su quanto accade al di fuori della Gran Bretagna, presenta come originali le imitazioni di allestimenti stranieri sui palcoscenici inglesi. La questione è da lui introdotta nelle prime pagine di *Towards a New Theatre*: «the London Press gets hysterical about third-rate imitators when it is the duty of the editors to see that we are given sound information about the origin of these imitations»<sup>22</sup>. Anche in «The Mask» sono molte le invettive contro la critica nel suo complesso o rivolte a singole personalità (soprattutto inglesi), tanto che Semar sembra avviare una propria personale battaglia contro questi professionisti. Apre infatti la piccola rubrica *Criticism Criticised*<sup>23</sup>, in cui offre stralci di testi pubblicati dai diversi critici per commentarli, o al fine di prendere le difese dell'artista attaccato.

Nel 1908<sup>24</sup> Craig sottolinea invece l'importanza delle istituzioni, le quali dovrebbero sostenere con borse di studio gli artisti per far sì che possano condurre le loro sperimentazioni, favorendo

<sup>21</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Editorial Notes*, «The Mask», I, 3-4, May-June, 1908, p. 89.

<sup>22</sup> Gordon Craig, *Towards a New Theatre*, London & Toronto, J. M. Dent & Sons, 1913, nota 1, p. 5.

<sup>23</sup> La rubrica è annunciata in «The Mask», I, 11, January, 1909.

<sup>24</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Editorial Notes*, «The Mask», I, 8, October 1908, pp. 164-166.

così l'influenza sociale ed educativa del teatro. A contestualizzare l'intervento sono, nello stesso numero della rivista, *Some evil tendencies of the modern theatre*<sup>25</sup>, firmato da Craig e pubblicato in seguito anche nel volume *On the Art of the Theatre* (dove lo scritto è inserito nel contesto di altri saggi dedicati all'arte dell'attore, come quello celebre sulla Übermarionette e *Realism and the Actor*), insieme ad altri articoli rivolti all'Arte del Teatro e nei quali contesta alcune concezioni del teatro moderno. Per esempio, in *Plays and Playwrights. Pictures and Painters in the Theatre* (pubblicato precedentemente in «The Mask»<sup>26</sup>), Craig spiega perché in teatro non sia ancora possibile creare un'opera d'arte.

The tendency of the western theatre is to disregard the vital principles of the art... To invent or borrow with haste so-called reforms which may attract the Public, not those which are necessary to the health of the art... To encourage piracy and imitation instead of cultivating natural resource... To take the keys of the place from their rightful keepers, the artists, and to hand them over to the "Business man" or anyone<sup>27</sup>.

Va dunque cercata quell'unità nell'Arte del Teatro che il teorico della regia aveva precedentemente illustrato in *The Art of the Theatre*: in questo nuovo scritto tenta di spiegare cos'è che è venuto a mancare nel processo messo in atto per raggiungere tale unità. Craig constata che il teatro è gestito da uomini che pur avendo abilità commerciali non sono artisti. Inoltre, sono troppe le persone coinvolte nella sua direzione e chiamate a esprimere la propria opinione circa le scelte artistiche: il proprietario, il direttore amministrativo (talvolta più d'uno), i direttori di scena (che possono essere anche tre o quattro), il primo attore e la prima attrice. Spiega, «it is impossible for a work of art ever to be produced where more than one brain is

<sup>25</sup> Disponibile, nella traduzione italiana, con il titolo *Di alcune cattive tendenze del teatro moderno* in Gordon Craig, *Il mio teatro. L'Arte del Teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 58-67.

<sup>26</sup> «The Mask», I, 10, December 1908, pp. 198-199.

<sup>27</sup> Gordon Craig, *Some Evil Tendencies of the Modern Theatre*, «The Mask», I, 8, October 1908, pp. 149-154: p. 150.

permitted to direct»<sup>28</sup>. Torna dunque sul tema della regia, alla necessità di avere per la scena la visione creativa unica dell'Artista che tenga presenti le leggi originarie dell'arte del teatro e ribadisce, riprendendo i principi descritti nella pubblicazione del 1905, che solo un *régisseur* o uno *stage manager* che possenga la padronanza di tutti i mestieri del teatro potrà garantire questa unità.

A differenza di quanto avviene nei saggi scritti per i suoi libri, nel caso degli editoriali e degli articoli di «The Mask» Craig approfitta della diffusione e della periodicità della rivista per parlare nello specifico di determinate situazioni vissute dal teatro a lui contemporaneo e presentare così al lettore esempi concreti che possano avvalorare quanto affermato negli scritti fondamentali.

Something may be done by the younger men, but not if they are under the influence of their elders, because then you get an old young man. Something is being done in England at the miniature Court Theatre, but the influence of the author is too strong there... an author who uses the theatre for purposes of *réclame*. Something is being done in the Deutches Theatre in Berlin, but the influence of Jugend and Simplicissimus and Business men is too strong there. Besides, that Theatre shows signs of the borrowing fever at a dreadfully high temperature. Then there is also the little art Theatre in Moscow; full of energy, living realism so well that they even turn realism itself into a joke. Then there is Lugné Poe's "L'Oevre" and Antoine's Theatre, the two solitary efforts of Paris; but how little is achieved can be gauged by the last production by Antoine's of "Julius Caesar".

If all these little theatres were moving forward in the same direction, all of them having one common idea and following one code of *laws*, then some little good might be expected because they would all be in unison and in harmony; and the old-fashioned theatre with its plays and its scenery and its real actors would certainly be improved<sup>29</sup>.

L'articolo è di particolare interesse perché Craig sembra intravedere un'alternativa al teatro commerciale, quella dei "piccoli teatri": se questi sono spesso nominati da Semar nei suoi editoriali in

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 154.

occasione delle critiche mosse contro il naturalismo, tra le righe dei brevi editoriali si legge anche l'invito a una presa di posizione per il rinnovamento del teatro moderno e a una riscoperta delle leggi che lo governano. Pare dunque che Craig veda in questo tipo di teatro le potenzialità per attuare la riforma sperata. L'argomento torna infatti frequente nel 1918: in uno dei numeri della versione ridotta di «The Mask» del primo dopoguerra, Craig affida alla firma di Y.N.H. (Yoo-No-Hoo) il breve intervento-appello intitolato *Little Theatres and so on*<sup>30</sup>, in cui descrive come dovrebbero essere questi teatri e quale il loro programma.

The Theatre would seat twenty people comfortably; it would be open every day for an hour after midday and for an hour after sundown: it would stay open longer if any two or three desired to see more; ... Marionnettes of course, Master.

In off hours the three artists would be hard at work preparing festivities, cutting figures, writing dramas. The kettle would be always simmering, as it were; and if one out of 3,000,000 of these lads could do particularly well we could let him have three half holidays to himself to prepare us new wonders.

Some of us would stroll in at noon after lunch to see a show. A seat would cost twopence. What is that in hard Chinese cash, Master?

You could come once a year and you would leave us a bag of money to spend on improving our show<sup>31</sup>.

Craig scorge in questi piccoli teatri un tentativo di rinnovamento e, nonostante la loro tendenza al naturalismo, intravede in essi le potenzialità di un cambiamento verso un nuovo teatro. Consapevole che una riforma non possa essere proposta dai grandi teatri istituzionali, troppo soggetti alle politiche economiche, sembra invece considerare la possibilità di un ulteriore sforzo innovativo da parte dei direttori di questi piccoli teatri distribuiti in tutta Europa. Viene

<sup>30</sup> Y.N.H. (pseud. Gordon Craig), *Little Theatres and so on*, «The Mask», VIII, 10, 1918, pp. 37-38. Craig-Semar in precedenza coglie l'occasione per parlarne in *The Little Theatres of America*, «The Mask», VIII, 6, 1918, p. 23, e in *Size*, «The Mask», VIII, 9, 1918, p. 35.

<sup>31</sup> Y.N.H. (pseud. Gordon Craig), *Little Theatres and so on*, cit., p. 38.

spontaneo allora aprire qui un collegamento con quanto anni prima Craig auspicava in occasione del suo progetto di scuola come luogo in cui promuovere la sperimentazione, con una diffusione delle scoperte tra alcuni teatri situati nelle diverse nazioni d'Europa. Questa riflessione sorge anche dalla lettura del *Secondo dialogo fra un frequentatore di teatro e un regista*, pubblicato prima in «The Mask»<sup>32</sup> e successivamente in *On the Art of the Theatre* nel 1911, in cui indica tra i possibili sostenitori della sua scuola alcuni dei direttori dei piccoli teatri: Stanislavskij, Reinhardt e Antoine. Va ricordato inoltre che, nonostante la critica verso il loro approccio alla scena, Craig riconosce in questi stessi colleghi alcuni dei promotori di quel *New Movement* impegnato nel rinnovamento del teatro<sup>33</sup> e spesso preso in causa negli editoriali di Semar. Riprende ancora il discorso nel 1918 in due numeri consecutivi della rivista: nel breve scritto *No Little Theatre*<sup>34</sup> spiega che i piccoli teatri sono nel giusto poiché non sono “commerciali” e tentano di mettere in scena buone opere senza curarsi degli incassi. In *WANTED! Artists and Millionaires*<sup>35</sup> Craig commenta invece che gli stessi, in genere supportati da benefattori, dovrebbero poter contare su due diversi tipi di supporto, quello finanziario e quello di un pubblico amante del teatro, come quelli italiano, francese e tedesco.

### *L'eredità dei Comici*

Sono noti i maggiori scritti sull'attore pubblicati da Craig nella rivista, primo fra tutti il celebre *The Actor and the Über-marionette*,

<sup>32</sup> Gordon Craig, *The Art of the Theatre. The Second Dialogue*, «The Mask», II, 7-9, January 1910, pp. 105-126.

<sup>33</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Editorial Notes*, «The Mask», VI, 2, October 1913, pp. 180-184.

<sup>34</sup> *No Little Theatre yet no Commercial Playhouse either*, «The Mask», VIII, 6, September 1918, p. 21.

<sup>35</sup> *WANTED! Artists and Millionaires*, «The Mask», VIII, 7, October 1918, pp. 25-28.

comparso nel secondo numero del 1908<sup>36</sup>. L'attore è in parte oggetto dei pensieri di Craig in *The Artists of the Theatre of the Future*, pubblicato nei primi numeri di «The Mask»<sup>37</sup> e non va dimenticato il Symposium intitolato *Realism and the Actor*, presentato a partire dal numero di maggio del 1908<sup>38</sup>. Infine, alcuni articoli sono riservati alle maggiori personalità del teatro, come Henry Irving, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Giovanni Grasso, Angelo Musco e alla madre Ellen Terry.

Molto è stato detto sulle teorie che Craig elabora sull'attore e sull'arte della recitazione. Non ci soffermeremo dunque su questo, ma restando nell'ambito del nostro approfondimento cercheremo di capire quale sia il contributo che l'inglese ci lascia attraverso gli *Editorial Notes* di John Semar. Sono diversi i pareri, spesso illustrati in poche righe, mossi contro la critica a sostegno di attori e attrici, le considerazioni circa le scelte artistiche di determinati interpreti, i suggerimenti su training, scuola e comportamento da tenere nei confronti di *stage manager* e di altri professionisti della scena. Una serie di brevi interventi che, se presi in considerazione in modo organico, restituiscono chiaro e univoco il pensiero craighiano sulla grande famiglia dell'attore e soprattutto il suo sguardo sull'attore occidentale moderno.

Tra le righe degli editoriali ritroviamo inoltre alcuni dei principi sottolineati negli scritti fondamentali: requisito basilare ed essenziale per l'attore è che la sua recitazione non sia imitativa e naturalistica, che il suo gesto sia poetico e simbolico, rivolto ai sensi e non alla ragione. Anche in questo caso, come lo era per l'Artista del teatro, per far ciò è necessario che l'attore riscopra le leggi che governano l'arte e che le rispetti. Semar torna ancora una volta a indicare l'Oriente come esempio ideale, il Giappone in particolare<sup>39</sup>. È inte-

<sup>36</sup> Gordon Craig, *The Actor and the Über-marionette*, cit.

<sup>37</sup> Gordon Craig, *The Artists of the Theatre of the Future*, «The Mask», I, 1, March 1908, pp. 3-5 e «The Mask», I, 3-4, May-June 1908, pp. 57-70 (in seguito pubblicato anche in *On the Art of the Theatre*).

<sup>38</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Realism and the Actor. An International Symposium*, «The Mask», I, 3-4, May-June 1908, pp. 81-83.

<sup>39</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Editorial Notes*, «The Mask» I, 2, April

ressante osservare che la breve “nota” dedicata alla presenza degli attori giapponesi ad Amsterdam è pubblicata nello stesso numero in cui compare *The Actor and the Über-marionette*, quasi a sostegno, da parte del caporedattore, delle teorie che Craig illustra nel celebre saggio; è invece nel numero successivo che pubblica *The Artists of the Theatre of the Future*, con le sue indicazioni circa l’azione necessaria, e quindi naturale perché giusta<sup>40</sup>.

Ma Craig va oltre, suggerendo spesso un tipo di recitazione che possa instaurare una comunicazione diretta con il pubblico, caratterizzata da un’azione rivolta ai sensi e non alla ragione: per l’attore in scena è fondamentale poter raggiungere simultaneamente tutto il pubblico e per ottenere ciò deve evitare di perdersi nel dettaglio. È ancora una volta nelle parole di John Semar che troviamo ribaditi questi principi, nel breve articolo del 1910 intitolato *Psychology and Drama*<sup>41</sup>.

Everything must be direct and simple in its appeal. Whether it be in tragedy or comedy, the appeal must be through the senses, not through the brain, for when we begin to think about the tragic or the comic we shall neither weep nor laugh.

So whether we are actors, stage managers or even scene painters, our study must be *how to reach everyone in the theatre simultaneously* so that they may respond simultaneously. When we know how to do this we shall know to deal in essentials and not in details, and the details will be thrown out into the scene dock<sup>42</sup>.

Lo scritto si conclude con alcuni suggerimenti:

1908, p. 25. L’intervento è ispirato dalla visita di un gruppo di artisti orientali ad Amsterdam che ha portato alcuni attori a pensare che una performance possa essere compresa anche se non si conosce la lingua in cui viene recitata e di conseguenza che la parola sia elemento non essenziale. Sui rapporti di Craig con il Giappone cfr. Matteo Casari, «*The Mask*» e il Giappone. *Un percorso tra lettere, immagini, libri, riviste e persone*, in «*The Mask*». *Strategie...*, cit., pp. 105-147 e in questo dossier, *Per risvegliare l’attore: il Giappone e l’Asia tra le righe di «The Mask»*.

<sup>40</sup> Gordon Craig, *The Artists of the Theatre of the Future*, cit.

<sup>41</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Psychology and Drama*, «*The Mask*», II, 10-12, April 1910, pp. 163-164.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 163.

Thus let the actor study how to walk about on the stage so beautifully that by this walking the feelings of the people shall warm and be set in motion. Let the actor think how he can make the sound of his voice beautiful so that on hearing it people shall want to listen to the sound. Let him not think that he can say that which is light or profound if his voice is never to float or fall, to glide or to leap, to run and to pull up abruptly. These and thousands of other moods and changes. And let him not think that he can make gestures and movements which shall be understood until he can make the movements which can be felt. Let him not concern himself about the meaning; let him only concern himself with the manner. And in order to do this he must feel the earth under his feet. As he treads the stage his whole body must be alive and his feet like those of Mercury. It is all this that made Edmund Kean a greater actor than any other English actor. It was through physical feeling, not by thinking or by reason<sup>43</sup>.

Secondo Craig, a garantire ancor più l'immediatezza della comunicazione e una contemporanea comprensione da parte di tutto il pubblico è una forma di recitazione simbolica. Ribadisce infatti in più occasioni l'importanza del simbolismo nell'arte e nel teatro: ne è un esempio *Symbolism*, un brevissimo articolo del 1910, che pubblica nel 1911 in «The Mask»<sup>44</sup> e in seguito nella raccolta *On the Art of The Theatre*.

Symbolism is really quite proper; ...it is sane, orderly and it is universally employed... it cannot be called theatrical if by theatrical we mean something flashy, yet it is the very essence of the theatre if we are to include its art among the fine arts.

Symbolism is nothing to be afraid of... it is delicacy itself; it is understood as easily by the ploughman or sailor as by kings and other men in high places. Some there are who are afraid of Symbolism but it is difficult to discover why, and these persons sometimes grow very indignant and insinuate that the reason why they dislike Symbolism is because there is something unhealthy and harmful about it. "We live in a realistic age" is the excuse they put forward. But they cannot explain how it is that they

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>44</sup> Gordon Craig, *Symbolism*, «The Mask», III, 7-9, January 1911, p. 130.

make use of symbols to tell us this, nor how it is that all their lives have made use of this same thing which they find so incomprehensible.

For not only is Symbolism at the roots of all art; it is at the roots of all life; ...it is only by means of symbols that life becomes possible for us. We employ them all the time.

The letters of the alphabet are symbols, used daily by sociable races. The numerals are symbols and chemistry and mathematics employ them. All the coins of the world are symbols and business men rely upon them. The crown and the sceptre of the kings and the tiara of the popes are symbols. The works of Poets and Painters, of Architects and Sculptors are full of symbolism; Chinese, Egyptian, Greek, Roman, and the modern artists since the time of Constantine have understood and valued the symbol. Music only became intelligible through the employment of symbols and is symbolic in its essence. All forms of salutation and leavetaking are symbolic and employ symbols, and the last act of affection rendered to the dead is to erect a symbol over them.

I think there is no one who should quarrel with Symbolism... nor fear it<sup>45</sup>.

All'interno delle rubriche della rivista, le riflessioni sull'essenza simbolica della recitazione si legano a considerazioni che ristabiliscono un collegamento con la storia<sup>46</sup> e che nello specifico accompagnano il lettore alla riscoperta della Commedia dell'Arte. La capacità di comunicare direttamente con il proprio pubblico, spiega Semar, era infatti una peculiarità degli attori della Commedia italiana, i quali si avvalevano di una recitazione spontanea (ma non accidentale), basata sull'improvvisazione. Uno spirito, quello della Commedia dell'Arte, che secondo Craig avrebbe la potenzialità di stimolare un rinnovamento del teatro moderno e di dare nuova vita all'Arte del Teatro. Infatti, approfittando dell'editoriale del luglio del 1910 per anticipare l'argomento trattato nei numeri successivi della rivista, coglie l'occasione di sottolineare che questa forma di spettacolo non ha soltanto un valore storiografico ma, sottolinea, è

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> A proposito dello spazio dedicato nella rivista al teatro del passato, si veda Lorenzo Mango, *Un dialogo con la storia. Craig, il documento e la cultura materiale del teatro*, in «The Mask». *Strategie...*, cit., pp. 237-260.

importante per l'insegnamento che può dare al giovane artista del futuro:

Here was a theatre which appealed to the ordinary public, to the man of culture and to the actors themselves. These actors were so excellent, so intelligent, perceived so well the advantage of communicating directly with their public instead of through the medium of a material foreign to them, that success came to them immediately<sup>47</sup>.

Nello scritto, Semar ripercorre le parole di Riccoboni<sup>48</sup> per sottolineare quanto gli attori italiani possedessero grande talento, padroneggiassero l'arte dell'improvvisazione, avessero una fervida immaginazione e grande capacità di espressione.

Interessante è anche il parallelo che Craig propone tra le modalità compositive della Commedia italiana e la prassi shakespeariana di completare la stesura delle opere solo dopo ripetute rappresentazioni e con l'apporto dell'ingegno recitativo dei suoi attori. In *Shakespeare's Plays*, pubblicato prima in «The Mask»<sup>49</sup> e poi in *The Theatre – Advancing* (con il titolo *Shakespeare's Collaborators*), elogia gli attori come i principali assistenti del drammaturgo inglese e afferma che le sue opere sono il frutto di una collaborazione con una nuova arte drammatica, sulla scia di una tendenza arrivata dall'Italia. Ma se da un lato riconosce nell'attore elisabettiano un “maestro dell'improvvisazione” all'altezza dei comici italiani, dall'altro Craig non rinuncia a dare una stoccata al proprio paese natale: lamenta infatti come, nel presente, in Inghilterra l'improvvisazione venga spesso contestata, perché *theatrical*, da una critica impreparata che ha attribuito una valenza negativa ai termini *artistico* e *teatrale*. Questo atteggiamento dimostra scarso buon gusto nel preferire una recitazione basata sull'imitazione, quando proprio

<sup>47</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Editorial Notes*, «The Mask», III, 1-3, July 1910, pp. 42-51: p. 50.

<sup>48</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *The Commedia dell'Arte or Professional Comedy*, «The Mask», III, 7-9, January 1911, pp. 149-150.

<sup>49</sup> Gordon Craig, *Shakespeare's Plays*, «The Mask», IX, 2, October 1913, pp. 163-168.

l'abilità nell'improvvisazione è invece, secondo Craig, il maggior talento dei comici<sup>50</sup>.

Non è un caso, spiega, che l'aggettivo *theatrical* in Inghilterra sembri essere usato anche nei confronti di un tipo di spettacolo che la critica non considera all'altezza del teatro istituzionale, il *Music Hall*, l'unica forma scenica che sembra invece aver colto l'eredità della Commedia dell'Arte. La questione è ripresa negli *Editorial Notes* del gennaio 1911, in un breve trafiletto intitolato *Madame Bernhardt and Variety*, dove Semar si schiera in difesa dell'attrice francese, criticata per aver scelto di apparire sulla scena del Music Hall di Londra, descrivendo quello spazio quale unica forma viva e creativa del teatro moderno.

The casual critic condemns what he wrongly supposes to be her “desertion of the Theatre”. But consider for a moment what she “deserts”.

She leaves a worn out artificiality for a living artificiality; ... what is her offence? She has been guilty of making one step in the right direction.

The modern theatre is worn out; it never was so worn out as it is today. The music hall cherishing as it does so much creative talent of a somewhat exaggerated order is very much alive. Half, if not more, of the music hall “turns” may be called ‘creative’. Madame Yvette Guilbert’s performances are the finest examples of the living music hall... Madame Bernhardt does no creative work of this kind, but the fact of so celebrated a performer appearing on the music hall stage must be accepted as the “legitimate” theatre’s recognition of the force of what is known as the “variety” stage.

This variety stage is the sole remaining link connecting us with that stupendous achievement of the sixteenth century known as the Commedia dell'Arte.

It is not the Commedia but it has certain marked resemblances to it.

Madame Bernhardt and the “legitimate” theatre are both to be congratulated on their good sense<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *The Commedia dell'Arte or Professional Comedy*, cit.

<sup>51</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Madame Bernhardt and Variety, Editorial Notes*, «The Mask», III, 7-9, January 1911, pp. 144-146: p. 145. L'argomento di una derivazione del Music Hall dalla Commedia dell'Arte e il suo valore quale unica

A Yvette Guilbert, artista di Music Hall tra le più celebrate da Craig<sup>52</sup>, dedica un breve articolo in *The Theatre – Advancing*<sup>53</sup>, precedentemente pubblicato in «The Mask» all'interno della rubrica *Book Reviews*<sup>54</sup>. Lo scritto è inserito tra i saggi che riguardano altre attrici illustri (Sada Yacco ed Eleonora Duse). Nella rivista invece l'articolo compare in un numero del 1911, anno in cui il periodico è ampiamente dedicato alla Commedia dell'Arte, con la pubblicazione di testimonianze storiche tradotte in inglese e di articoli storiografici, dedicati alla recitazione e ai grandi attori della commedia. In questo numero di «The Mask», presentando un libro pubblicato dalla stessa Guilbert, Craig coglie l'occasione per tesserne le lodi, come donna e attrice, definendo la sua arte "poesia": «that she is also a great actress is a detail, and certainly it in no way detracts from her great personal verity. This can be said of but few women. When women become actresses they become something false»<sup>55</sup>. Preferisce considerarla prima poetessa che attrice poiché ciò che crea è poesia e, a differenza di molte altre interpreti, la Guilbert ha affrontato la sua strada con sincerità, senza lasciarsi trascinare dall'ambizione della fama, dedicando invece l'intera vita alla scena e rifiutando di scendere a compromessi. È una poetessa combattente, non un'attrice, poiché le attrici non lottano mai per una causa: «She is all we admire most; she is that which fights against all that is mean, ugly or vulgar: against that vast Rebellion of man and woman who sin against Nature and God – in being small»<sup>56</sup>.

L'attrice è celebrata anche in un breve scritto nel 1928:

forma spettacolare che ancora accoglie l'improvvisazione, è ripreso da Semar anche in *The Commedia dell'Arte or Professional Comedy*, pubblicato nelle ultime pagine dello stesso numero della rivista.

<sup>52</sup> Da notare, in un elenco dei nomi degli artisti che partecipano al Movimento per il Nuovo Teatro, presente nel BookNotes 'Mss6' (1913-1916), (BnF, ASP, EGC-MS-B-1382), come Craig, tra tutti, abbia evidenziato quale 'creatrice' insieme alla Duncan soltanto Yvette Guilbert.

<sup>53</sup> Gordon Craig, *Yvette Guilbert*, in *The Theatre – Advancing*, pp. 229-231.

<sup>54</sup> E. E. (pseud. Gordon Craig), *Struggles and Victories by Yvette Guilbert and H. Simpson*, «The Mask», IV, 1, July 1911, pp. 65-66.

<sup>55</sup> Gordon Craig, *Yvette Guilbert*, cit, p. 229.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 231.

We were delighted to read of Madame Yvette Guilbert's triumph in London – her tenth, or is it her twelfth, triumph there. She never fails so how can she do anything but triumph. She is all that one looks to in a fine woman who walks in the theatric fields – in gloves too.

But she might go with gloves or gloveless, for she is and will be ever the example for every other woman on every stage to follow.

As an expression, as a voice, a face, – in her immense reserve – and in her abandon, she is ever first-class.

And as a woman of intelligence and of character we think there have not been many such on the European stage for a century or two<sup>57</sup>.

Il *Music Hall* è infine oggetto di una lettera di Craig all'editore nella quale si schiera apertamente a suo favore e in difesa degli attori che ne fanno parte (una parte della grande famiglia a cui anche lui appartiene). Qui l'inglese si scaglia contro i vescovi di Londra e Kensington che condannano questa forma teatrale perché indecente: un attacco insensato, quello della Chiesa, poiché rivolto al lato profano dell'essere umano. Per sua natura, spiega Craig, l'uomo possiede infatti sia un lato divino che un lato profano e come lui, anche l'attore è per metà prete e per metà zanni. La parte della famiglia degli attori che dovrebbe essere attaccata è allora quella che appartiene ai maggiori teatri inglesi e che per secoli ha promesso un teatro sacro e non ha saputo poi mantenere la parola. Il *Music Hall* è costituito invece da quegli attori, eredi dei comici italiani, che si dedicano al diletto delle persone e non va per questo condannato poiché essi provvedono a soddisfare tanto il profano quanto il sacro, proprio grazie alla loro completa comprensione dell'umanità<sup>58</sup>.

Ancora una volta Craig approfitta delle rubriche presenti in «The Mask» per perorare un rinnovamento del teatro attraverso un concreto riferimento al presente, rendendo così le sue proposte più tangibili e la sua idea di teatro possibile. Se infatti le critiche al teatro moderno fondano e giustificano la necessità di un cambiamento, il discorso sul teatro a lui contemporaneo gli fornisce il contesto da

<sup>57</sup> "Last Words", «The Mask», XIV, 2, April, May, June 1928, p. 94.

<sup>58</sup> Gordon Craig, *The Music Hall and the Church, Letters to the Editor*, «The Mask», VI, 3, January 1914, pp. 257-259.

cui quel cambiamento può avere inizio e in cui intravede qualche possibilità per la nascita di un nuovo teatro grazie anche a colleghi – attori, registi, pedagoghi – che spesso critica, ma che in fondo riconosce partecipi al *New Movement*.

Matteo Casari

PER RISVEGLIARE L'ATTORE: IL GIAPPONE E  
L'ASIA TRA LE RIGHE DI «THE MASK»

Il presente intervento prosegue, e se possibile conclude, il saggio «*The Mask*» e il Giappone. Un percorso tra lettere, immagini, libri, riviste e persone<sup>1</sup> col quale si è fornita una prima ricostruzione, su base documentale, dei legami diretti di Craig con il Giappone. L'individuazione del “drappo nipponico” – come lo si era definito – tessuto dal regista inglese ha permesso di ordinare in un intreccio di trama e ordito l'afflusso delle informazioni sul teatro giapponese, e sulla cultura nipponica *tout court*, che Craig ha nel tempo assorbito e interiorizzato riversandole contestualmente sulle pagine di «*The Mask*». A quello studio, quindi, si rinvia per l'inquadramento del modo in cui Craig si è rapportato al Giappone – mai un modello da copiare ma un orizzonte teatrale che ha dimostrato nella storia come le idee più ardite sul Teatro del Futuro potessero trovare una risposta concreta – e all'Asia, «*The Holy East*», dove il legame del teatro col sacro non si era mai spezzato. Un altrove nello spazio e nel tempo che dichiarava la possibilità del qui e ora della riforma agognata. L'importanza del Giappone in Craig è direttamente proporzionale alla costanza con la quale articoli, editoriali, note, immagini, recensioni si sono susseguiti nei vent'anni di vita della rivista<sup>2</sup> per raccontare la scena nipponica e per argomentare su realismo, essenzialità della scena, uso della maschera, educazione del pubbli-

<sup>1</sup> Matteo Casari, «*The Mask*» e il Giappone. Un percorso tra lettere, immagini, libri, riviste e persone, in «*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, «Teatro e Storia», n.s., n. 40, 2019, pp. 104-147.

<sup>2</sup> Cinzia Toscano, *The Holy East. Articoli, note, recensioni e immagini sul teatro orientale*, *ivi*, cit., pp. 149-159.

co, formazione dell'attore, rapporto maestro-allievo, contiguità tra teatro d'attori e di figura.

Queste pagine si propongono di superare, tesaurizzandola, la mera individuazione dei contatti giapponesi di Craig per cominciare ad acclarare quanto essi, assieme al più generale interesse per l'Oriente, ne abbiano influenzato il pensiero penetrando fin nelle sue idee più note e dibattute. La cultura giapponese e la conoscenza progressivamente affinata dei generi teatrali del Sol Levante, delle loro tecniche e filosofie di riferimento, vengono via via incorporati da Craig producendo una sorta di mutazione culturale che eleva le affinità innate a una matura comunanza intellettuale. Esempio plausibile di questa convergenza è l'Idea di Übermarionette, un'idea mutevole e contraddittoria alla quale si giungerà nella seconda parte di questo intervento. Non prima di aver consolidato il fondo dell'ipotesi di lavoro attraverso un'ulteriore indagine sui rapporti intessuti da Craig con interlocutori giapponesi arricchendo il quadro delineato nel contributo precedente.

Escludendo Noguchi Yone<sup>3</sup>, che manterrà nel tempo una corrispondenza assidua con Craig e grazie al quale «The Mask» pubblicherà un cospicuo numero di articoli sul Giappone, i fili che legano il regista inglese e i suoi referenti giapponesi sono spesso esili, se non esilissimi, ma fitti: letti nel loro insieme, nel loro fare massa, permettono di dire qualcosa sul modo di scrivere e pensare di Craig e per questo si ritiene utile partire da tre carteggi inediti sfuggiti al vaglio della prima ricerca e rinvenuti tra la corrispondenza non catalogata conservata alla BnF di Parigi. Scartando il criterio cronologico si inizierà dall'estemporaneo carteggio con Kigawa Shunpei per passare alla lettera inviata da Craig a un gruppo, Toride, raccolto attorno a una compagnia teatrale e a una rivista operanti a Tokyo, fino a giungere allo scambio con Kōri Torahiko, drammaturgo di rango capace di affermarsi nel Vecchio Continente dopo uno straordinario successo giovanile in patria.

<sup>3</sup> Sul rapporto tra Noguchi e Craig si veda Matteo Casari, «The Mask» e il Giappone..., cit., pp. 124-131.

### *Carteggio con Kigawa Shunpei*

In data 1 gennaio 1928 Kigawa Shunpei invia una lettera a Craig<sup>4</sup>. La busta, conservata con la missiva che consta di tre fogli, esplicita un secondo mittente, Tanno Kijin: la sua lettera deve essere andata smarrita come pure una xilografia intitolata *A Dragon* realizzata da Kigawa e allegata dallo stesso in omaggio a Craig<sup>5</sup>.

Entrambi i mittenti erano artisti e l'interesse di Kigawa per Craig è mosso dall'apprezzamento di *Woodcuts and some Words*<sup>6</sup>. Ammirato per la capacità compositiva Kigawa evidenzia, giustificandone il motivo con la sua educazione all'immagine giapponese, qualche dubbio sull'uso della linea nelle opere di Craig: «Frankly saying, some of your woodcuts are not refined in "lines". But it may be I who are to blame for that. Because we are too familiar with those of Hiroshige or of Sharaku. And, of course, your powerfulness [sic!] pays for that»<sup>7</sup>. Alla debolezza individuata Kigawa accosta subito un apprezzamento senza riserve: «Your sense about black, white and grey, or in other words, that of the light, is wonderful»: Kigawa ne deriva che Craig e Chaplin dovrebbero collaborare per fare finalmente del cinema un'«Arte». Ben consapevole delle note caratteriali craighiane ridacchia immaginando le dinamiche del duo all'opera: «But, then, you and he are apt to quarrel in working, because you are the last man to compromise, and so may be Mr.

<sup>4</sup> BnF, ASP, EGC-Mn-Kigawa, (S.).

<sup>5</sup> Ringrazio il professor Yamamoto Harufumi dell'Università di Yamagata e il Museo d'Arte di Yamagata per l'aiuto nel recuperare notizie biografiche su Tanno Kijin. Tanno (1905-1944) ha iniziato la carriera da pittore in stile occidentale per poi convertirsi al *nihonga* (stile giapponese) seguendo il maestro Bakusen Tsuchida (1887-1936). Ha lavorato come pittore di scenografie teatrali e fu attivo tra Kyoto, Tokyo e Yamagata, sua provincia di origine. Su Kigawa, purtroppo, non sono emerse notizie biografiche.

<sup>6</sup> Edward Gordon Craig, *Woodcuts and Some Words*, London, Dent & sons, 1924.

<sup>7</sup> Nessuna opera di questi artisti sarà pubblicata su «The Mask». Noguchi ha regalato a Craig una copia autografa del suo *Hiroshige* edita a New York nel 1921 (BnF, ASP, 4-EGC-737). Nel colophon Craig lascia un appunto che rinvia a pagina 30, dove si trovano però sottolineate alcune righe dedicate al suo amato Hokusai.

Chaplin, ha, ha, ha»<sup>8</sup>. La fama di Chaplin in Giappone è stata vasta. Nel noto *goichigo jiken* (incidente del 15 maggio) del 1932, a Tokyo, Chaplin scampò all'uccisione durante un tentativo di colpo di stato che ha visto l'assassinio dell'allora Primo Ministro giapponese. Gli attentatori ne avevano pianificato l'omicidio per indurre la discesa in guerra degli USA.

All'ilarità sulla coppia Craig-Chaplin segue una sezione più mesta nella quale Kigawa fornisce rarefatti cenni su *nō* e *bunraku* menzionando di sfuggita il *kabuki*. Nulla di nuovo e interessante se non fosse per un riferimento alla condizione di progressivo abbandono dei primi due generi: «Nō and Bunraku are not much cherished by the common people now-a-day. For the American commercialism has utterly taken hold of the people, you see. They perish year after year. They will become unable to exist before long, owing to the economical reasons»<sup>9</sup>. Queste informazioni arrivano troppo tardi a Craig per trovare spazio su «The Mask» dove il pubblico giapponese, in quella tensione essenzialista che in Craig è molto evidente, è elogiato a più riprese per la capacità di apprezzare i generi tradizionali e per l'educazione con la quale fruisce gli spettacoli. Ma se anche fossero arrivate prima è poco probabile che Craig intendesse utilizzarle andando a minare uno degli *exempla* più efficaci nelle sue mani per criticare la scena a lui coeva raffrontandola a quella nipponica. Non ci sono tracce di eventuali risposte da parte di Craig.

<sup>8</sup> Chaplin appare più volte su «The Mask», nel 1927 è accostato ad attori come Bernhardt, Salvini, Irving, Lemaître – uomini e donne «of genius as great as that possessed by Signora Duse» – in un articolo in cui vari passaggi potrebbero essere ricondotti alla Übermarionette. Gordon Craig, *The Whole is Greater than the Part*, «The Mask», XIIbis, 2, April 1927, pp. 49-53.

<sup>9</sup> Se il *bunraku* andrà effettivamente incontro a difficoltà economiche importanti il *nō*, dopo la breve fase di incertezza aperta dalla restaurazione imperiale (1868), si assesterà relativamente presto. Kigawa si riferisce forse alla situazione della provincia.

*Carteggio con Kishida Tatsuya e la rivista «Toride»*

Del 6 luglio 1920 è una lettera a firma Gordon Craig inviata a Mr. Kishida<sup>10</sup>, membro di un gruppo di artisti che a Tokyo ha animato tra il 1912 e il 1913 la compagnia teatrale Toride-sha e la collegata rivista «Toride» cui fa esplicito riferimento Craig: «Some years ago you and some young Japanese gentlemen issued a journal of “The Art of the Theatre”. In one of the copies which you sent to me you made a picture of me – you also translate some of my writings I believe». Craig si rivolge a Kishida Tatsuya (1892-1944), tra i fondatori della compagnia Toride-sha, che avrebbe poi avuto un futuro brillante in qualità di produttore in seno alla compagnia di rivista femminile Takarazuka. Craig ha una richiesta: «I should like to publish one or two or more of my foolish book in Japan. No? is it not possible? Is Japan too clever to permit that?». Un tono diretto e ammiccante, adatto a un interlocutore giovane parte di una realtà altrettanto giovane che Craig sente impegnata in un cammino parallelo al suo. Appena prima della domanda diretta scriveva: «Is To-ri-de still existing. Are you discovering new and better things. It is very difficult very easy and very lovely is it not? →». Craig punta sulle traduzioni dei suoi libri ma non lascia sfumare l’opportunità di far arrivare ai suoi interlocutori notizie sulla rivista, la cui pubblicazione in quel momento era sospesa. Sul margine destro del foglio, scritta dal basso in alto, leggiamo questa corsara affermazione: «“The Mask” will begin to fight once more before long →». In realtà il combattimento riprenderà solo nel 1923.

«Toride» e il suo promotore e direttore Minoru Murata (1894-1937) – attore e drammaturgo, diventerà regista cinematografico dopo il 1920 – appaiono nell’elenco abbonati di «The Mask» del 1923 conservato al Gabinetto Vieusseux di Firenze<sup>11</sup> ma la lettera, visto il riferimento alla copia di «Toride» inviata a Craig, retrodata potenzialmente di un decennio l’incontro epistolare tra i corrispon-

<sup>10</sup> BnF, ASP, EGC-Mn-Kishida. Craig scrive erratamente Kiskida, e questo nome è riportato sul fascicolo che contiene la lettera.

<sup>11</sup> Gabinetto Vieusseux, DNL II.5.2.

denti. Questo gruppo di artisti, quindi, potrebbe aver alimentato il flusso d'informazioni riversatesi poi su «The Mask» già nei primi anni Dieci. Sulla direttrice opposta «Toride»<sup>12</sup> ha pubblicato vari scritti craighiani – *The Actor and the Über-Marionette* ad esempio – e diversi interventi dedicati alla sua opera<sup>13</sup>.

Pur giovanissimi, tutti liceali alla Scuola Normale di Tokyo, i membri della “galassia Toride” erano riusciti a distinguersi per il proprio lavoro, ben allignato nel simbolismo e nella lezione craighiana grazie al materiale fotografico delle scene create da Craig che giungeva alla libreria Maruzen<sup>14</sup>. Con Murata, Kishida e gli altri a spulciare tra gli scaffali di Maruzen c'era anche Itō Michio<sup>15</sup> il

<sup>12</sup> <<https://ci.nii.ac.jp/ncid/AA11862930>> (18/05/2020). Le limitazioni di accesso alle biblioteche a causa della pandemia Covid-19 non hanno reso possibile visionare i microfilm della rivista al fine di identificare le traduzioni da e gli articoli su Craig.

<sup>13</sup> Si sono riscontrati dati precisi solo sul n. 7 (settembre 1913) dove appaiono *Kurēgushi «Makubes» Zatsuron* (Vari discorsi sul *Macbeth* di Craig) e *Kurēgushi dezainkai* (Spiegazioni del design di Craig) entrambi di Shirō Izu, autore su cui non sono emerse informazioni: <<https://jyunku.hatenablog.com/entry/2019/04/05/200048>> (24/05/2020). Ringrazio l'amico e collega Hideyuki Doi per questa segnalazione.

<sup>14</sup> Fondata nel 1869 con lo scopo di introdurre il sapere e la cultura occidentali e creare spazi di riflessione intellettuale. Christine Greiner la indica come luogo nel quale, in quegli anni, le pubblicazioni di Craig, in particolare le foto dei suoi allestimenti scenici, erano fruiti dai giovani innovatori teatrali. *O teatro Nō e o Occidente*, São Paulo, Annablume, 2000, pp. 62-63.

<sup>15</sup> A fine 1912 Itō lascerà il Giappone per l'Europa giungendo prima in Germania e poi in Inghilterra dove andrà a ingrossare le fila di una nutrita e attiva comunità artistica giapponese che nel periodo bellico si inserì nei circuiti culturali d'avanguardia londinesi. La fama di Itō è visceralmente legata alla sua collaborazione con Yeats e all'interpretazione del primo *nō* yeatsiano, *At the Hawk's Well*, andato in scena nel 1916. Per qualche motivo Itō ha monopolizzato l'interesse di chi ha ricostruito i fatti di quel seminale incontro lasciando sullo sfondo – più spesso ignorando totalmente se non in alcuni studi di area anglosassone e giapponese – altre presenze che non furono di minor importanza. Ad esempio Kōri Torahiko e Kumé Tamijirō, parimenti coinvolti nelle sperimentazioni di Yeats, che ben più di Itō erano portatori di conoscenza sul *nō*: entrambi lo avevano praticato fin dall'infanzia e il grande maestro Kanze Sakon tentò di adottare Kōri date le eccellenti qualità vocali dimostrate in anni di pratica. Per una ricostruzione storica più attenta a riconoscere il ruolo di tutti i protagonisti coinvolti, inquadrandola nel più ampio scenario della sperimentazione teatrale coeva, si vedano Chiba Yoko, *Kori Torahiko and Edith Craig: A Japanese Playwright in London and*

quale prenderà parte, nel 1912, allo spettacolo di debutto del gruppo: *Intérieur* di Maeterlinck. Tra il pubblico due spettatori d'eccezione, Tsubouchi Shoyō e Osanai Kaoru, a segnalare la qualità della sperimentazione in corso e l'intimo legame con l'orizzonte craighiano<sup>16</sup>.

### *Carteggio con Kōri Torahiko*

«Before Kori Torahiko left for Europe in 1913, he was already well known among the literary circles of Japan as a precocious young talent who had made a sensational debut at the age of twenty»<sup>17</sup>. *Enfant prodige* della drammaturgia nipponica Kōri sarà il primo autore teatrale giapponese a essere prodotto all'estero con un cast occidentale. In entrambi i casi, nel 1917 con *Kanawa. The Incantation* e nel 1922 con *The Toils of Yoshitomo: A Tragedy of Ancient Japan*, a dirigere gli allestimenti fu Edith Craig (1869-1947), sorella di Gordon, con i suoi Pioneer Players. Nonostante la strettissima collaborazione avuta con la regista inglese non sarà Edith a introdurre Kōri al fratello Gordon, bensì tale Mrs Beran Williams. I rapporti tra i fratelli risultano più che positivi e i carteggi tra i due, assai intensi fino al 1903, si protraggono almeno fino al 1930<sup>18</sup>. Allo

*Toronto*, «Comparative Drama», vol. 30, n. 4, winter 1996/1997, pp. 431-451; David Ewick, *Notes Toward a Cultural History of Japanese Modernism in Modernist Europe, 1910-1920. With Special Reference to Kōri Torahiko*, «The Hemingway Review of Japan», n. 13, June 2012, pp. 19-36; Grace Brockington, et. al, eds, *Theatres of War: Experimental Performance in London, 1914-1918 and Beyond*, «British Art Studies», n. 11, March 2019, <<https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-11>> (30/05/2020).

<sup>16</sup> Tsubouchi Shoyō (1859-1935), studioso, drammaturgo e traduttore shakespeariano, siederà nell'International Committee della School for the Art of the Theatre di Craig; Osanai Kaoru (1881-1928), considerato il padre dello *shingeki* (nuovo teatro), è stato spettatore a Mosca dell'*Hamlet* di Stanislavskij-Craig e ha firmato vari articoli su Craig traducendone anche degli scritti. Sui due e sui loro rapporti con Craig si veda Matteo Casari, «*The Mask*» e il Giappone..., cit., pp. 114-119 e 131-134.

<sup>17</sup> Chiba Yoko, *Kori Torahiko* ..., cit., p. 431.

<sup>18</sup> Roberta Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 23-38. Sui fondi che conservano i carteggi tra Edith e Gordon si veda *ivi* nota 21, p. 33.

stato attuale non è possibile stabilire se questa mancata condivisione sia la spia di un qualcosa di rilevante ma, almeno tra parentesi, va notato. Poco considerato dagli studi, Kōri fu in realtà un personaggio di spicco del suo tempo la cui affermazione è comprovata dalla diffusione delle sue opere principali: *Kanawa* sarà tradotta in francese e italiano, *The Toils of Yoshitomo* in tedesco, francese, italiano e polacco. Ellen Terry considerava quest'ultima una delle migliori tragedie dai tempi di Shakespeare tanto da offrirsi di recitarne, da fuori scena, alcuni versi nell'allestimento londinese della figlia – al Little Theatre dal 3 al 21 ottobre 1922 – producendo grande attesa per l'evento e favorendo le recensioni positive riservate allo spettacolo<sup>19</sup>.

Il 5 aprile 1918, da Londra, il giovane drammaturgo giapponese invia a Craig una lettera ricevendo dallo stesso una risposta già il 13 dello stesso mese<sup>20</sup>. La lettera è breve e carica di deferenza, e serve a Kōri per accompagnare l'invio di due sue opere: *Kanawa* e, probabilmente, *Saul and David* (1917) oppure *Absalom* la cui scrittura è iniziata proprio nel 1918. La prima, ricorda il mittente, è una breve opera ed è stata messa in scena dai Pioneer Players, la seconda è più ampia ed è entrata nel repertorio del The Plough<sup>21</sup>.

Kōri ammirava Craig da tempo: «I have been one of the admirers of your work once I was in my own country». Parlano in tal senso le sue posizioni più volte espresse attraverso scritti teorici, opere teatrali e conferenze poiché anch'egli è da annoverare tra i traduttori di Craig in Giappone: sfogliando il catalogo online della rivista «Jijishinpō» si individuano *Kindai no gekijō ni okeru aku keikō* uscito nel 1912, ossia *Some Evil Tendencies of the Modern Theatre*<sup>22</sup> e *Kindai no geijutsu ni okeru aku shumi* che alla lettera

<sup>19</sup> Chiba Yoko, *Kori Torahiko...*, cit., p. 441.

<sup>20</sup> BnF, ASP, EGC-Mn-Khori. Il drammaturgo si firma Khori e con questo nome è indicato nel fascicolo che contiene la lettera. Nel testo si è utilizzata la traslitterazione secondo il sistema Hepburn adottato per tutte le occorrenze dal giapponese.

<sup>21</sup> Sul The Pluog Club, fondato nel 1917 «for the purpose of stimulating interest in good art of an unconventional kind» si veda Grace Brockington, et. al, eds, *Theatres of War...*, cit.

<sup>22</sup> «The Mask», I, 8, October 1908, pp. 149-154.

sarebbe *Il cattivo gusto dell'arte moderna*<sup>23</sup>. *Some Evil Tendencies of the Modern Theatre* è un corposo articolo di militanza nel quale Craig batte punto per punto i tasti forti della sua polemica con il teatro coevo salvando, in un inciso, quello orientale. Molti nodi dell'articolo, come l'avversione al realismo, riecheggiano una conferenza londinese tenuta da Kōri, e riportata da Chiba, nella quale il drammaturgo indica i generi scenici tradizionali come basi per un nuovo teatro capace di far sua la lezione del *nō*, del grottesco e artificiale stile recitativo *aragoto* del *kabuki* e delle marionette che potrebbero essere le pioniere di una nuova scena<sup>24</sup>.

E un'opera per marionette era *Kanawa*, parte di una trilogia non conclusa sulla gelosia femminile basata su riscritture di *nō* classici. *Kanawa* ha il suo antecedente nell'omonimo *nō*, ma l'elaborazione di Kōri è quanto mai libera. Piccole marionette con tiri, e non quelle *bunraku*, erano le esecutrici inorganiche originali ricordate dall'autore nel prologo della versione inglese, nel quale presenta il suo «humble handiwork, which once in his own islands he entrusted his beloved marionettes to show to other audiences»<sup>25</sup>. Nel 1917 Edith Craig la porterà in scena con attori in carne e ossa, tra questi lo stesso drammaturgo che leggerà il prologo dal palco, in un'operazione teatrale che fu mossa dalla profonda impressione suscitata da *At the Hawk's Well* visto l'anno precedente<sup>26</sup>.

Nella risposta di Craig a Kōri – tre fogli, di cui il terzo è un *addendum* – il regista inglese apprezza della sanguinolenta *pièce* la qualità della lingua, un inglese che lo stupisce e non credeva pos-

<sup>23</sup> Non è emerso alcuno scritto di Craig che rechi questo titolo. Altre traduzioni potrebbero annidarsi nell'antologia della sua opera omnia, *Kōri Torahiko Zenshū*, purtroppo non consultabile online. Ringrazio la collega Yokota Sayaka per queste informazioni e per l'aiuto nell'individuazione delle traduzioni craighiane di Kōri. Nuovamente la pandemia non ha reso possibile l'accesso alle fonti cartacee per ampliare e precisare la ricerca.

<sup>24</sup> Yoko Chiba, *Kōri Torahiko...*, cit., p. 438.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 441.

<sup>26</sup> Sul teatro per marionette recitato da attori in carne ed ossa, in relazione al modernismo e in parte a Craig, si veda Carrie J. Preston, *Modernism's Dancing Marionettes: Oskar Schlemmer, Michel Fokine, and Ito Michio*, «Modernist Cultures», vol. 9, n. 1, 2014, pp. 115-133. Su Itō è analizzata *Pizzicatti (Marionette Dance)*.

sibile per uno straniero<sup>27</sup>. Craig non si occupa dell'altro dramma inviato, punta la sua risposta esclusivamente su *Kanawa*:

I fancy I find traces in your drama of your having studied my methods.

- but then I had also studied the noble methods of your country's art  
 - and again your country had studied long the methods of its parent land  
 - and it in turn had gone somewhere to school.

Is it not as dangerous as futile to study from anything but nature, as it is dangerous (for impossible) to study alone from nature.

Anyhow and anywhere this is certain: it is as possible as it is sweet and gracious to be loyal where we admire.

Craig si pone come un maestro di fronte all'allievo ma, con un'insolita umiltà, dichiara pure i suoi debiti rispetto la tradizione cui l'allievo appartiene. Degno di nota il richiamo finale alla lealtà, concetto che in «The Mask» si associa sovente a obbedienza e disciplina, tutti e tre, nello stesso periodico, ricondotti il più delle volte al Giappone<sup>28</sup> e al praticantato quale via ideale per accedere all'Arte lungo un percorso di umiltà e abnegazione. La lettera dimostra quanto Craig avesse assorbito i paradigmi culturali giapponesi applicandoli alla conversazione per stabilire un dialogo consonante, quasi empatico. Richiama ad esempio, in un altro passaggio, la prosa di *The Book of Tea* (1906) di Okakura Kakuzō ritenendola

<sup>27</sup> Va detto che alla definizione degli scritti inglesi di Kōri collaborò Hester Sainsbury (1890-1967). Kōri fu, fino alla precoce scomparsa, sentimentalmente legato a Mrs Sainsbury, poetessa, danzatrice, illustratrice e animatrice della Choric School, una sorta di club animato soprattutto da artiste che volevano condurre la danza un passo oltre la sua condizione contingente attraverso performance mosse da profonde ragioni creative e sperimentali. Mrs Sainsbury puntava a ciò che lei stessa definiva «“a purely conventional method of representation both in acting and dancing” in order to express emotion, unadulterated by “impure” realism or “the equally destructive element of the performer himself”», John Rodker, *The Choric School*, «The Drama», August 1916, p. 439. Citato in Grace Brockington, et. al, eds, *Theatres of War ...*, cit.

<sup>28</sup> Si veda Matteo Casari, «*The Mask*» e il Giappone..., cit., in particolare pp. 124-131.

migliore rispetto a quella del precedente volume dello stesso autore *The Ideals of the East* (1903). L'interesse focalizzato su *Kanawa* e il professarsi allievo della scuola nipponica potrebbero trovare un nesso forte con i *Drama for Fools*, drammaturgie per marionette, sui quali Craig lavorava da tempo e che esattamente in quel momento stavano per essere in parte pubblicati nella nuova avventura editoriale di «The Marionette»<sup>29</sup>. Il personaggio Cockatrice (il Basilisco) compare in più opere e può essere ritenuto un emblema del teatro giapponese. Vi allude Craig in *Blue Sky*<sup>30</sup> dove, in una nota a una didascalia, chiarisce che Cockatrice impiegherà dai cinque agli otto minuti a entrare in scena come in molti esempi offerti dal teatro giapponese dove l'attore può impiegarne anche dieci<sup>31</sup>.

L'*addendum* serve a Craig per lamentare il deplorabile stato del teatro che Kōri, figlio di una tradizione artistica altissima, è obbligato a vedere in questo momento storico, il peggiore di cui l'Inghilterra abbia memoria. Craig si accommiata, quindi, ritornando al tema della lingua: «The language is no longer rich as once it was – its colour, as you will have noted, is lemon yellow. Once it was golden. And to the ear a rich natural music».

### *Agli orienti della Übermarionette*

La ragnatela nipponica di Craig, fatta anche delle molte letture e dei molti materiali iconografici dei quali è stato avido collezionista, traccia l'orizzonte culturale e filosofico sul quale si proverà ad avvicinare la Übermarionette.

Affrontare gli scritti di Craig sulla Übermarionette significa addentrarsi in una metamorfica riflessione sull'attore che pur nella superficie ineguale del suo evolversi lungo i decenni mantiene

<sup>29</sup> I dodici numeri pubblicati usciranno tra il 1918 e il 1919: in quel periodo «The Mask» era poco più di un foglio che usciva in abbinamento a «The Marionette».

<sup>30</sup> Tom Fool (pseud. Gordon Craig), *Blue Sky. A Sketch for a Little Farce for Marionettes*, «The English Review», XXXVI, March 1921, p. 204.

<sup>31</sup> Devo l'individuazione di questo dettaglio a Paola Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, p. 43.

alcuni punti fermi. Tra questi l'inesausta ricerca di una *via* per un «attore non progettato»<sup>32</sup>, *costruito* attraverso un processo educativo e formativo specifico che, svincolandolo dai *cliché* inveterati e dall'egocentrismo istrionico assoggettato al flusso incontrollato delle passioni, rendesse possibile la reificazione dell'Idea – la Übermarionette stessa è definita in più occasioni da Craig Idea – per riconsegnare al dominio dell'Arte il teatro e i suoi interpreti. È opportuno chiarire fin da subito che non vi è qui alcuna intenzione di aggiungere nuove ipotesi sulla natura, concreta o ideale, della Übermarionette<sup>33</sup>. Di più, facendo eco alla tesi già suggerita da Plassard, che guarda alla Übermarionette come a «una linea di fuga del pensiero» o a «un luogo geometrico»<sup>34</sup>, se ne mette in questione lo statuto stesso di teoria seguendo piuttosto l'ipotesi che essa funzioni, nel castello teorico di Craig, alla stregua di un *kōan zen*, una affermazione paradossale lanciata dal maestro all'allievo per distruggere le sue abitudini di pensiero, per coltivarne le capacità meditative, per liberarlo dal dominio dell'ego che gli impedisce l'accesso alla verità ultima delle cose allontanandolo dal risveglio (*satori*). Il breve e adespoto *To Silence a Cat-call*, volto a zittire chi vedeva nella Übermarionette uno strumento per distruggere l'attore, si conclude con la perentoria affermazione «Craig wants to awaken the actor»<sup>35</sup>.

Dato il contesto in cui questo scritto si colloca, il perimetro di

<sup>32</sup> Fabrizio Cruciani, *Alla ricerca di un attore non progettato*, in *Civiltà teatrale nel XX secolo* a cura di Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 83-97. Il saggio è stato originariamente pubblicato in *Oggi del teatro*, a cura di Fabrizio Cruciani e Paolo Pierazzini, Pisa, Edistudio, 1979.

<sup>33</sup> Sulla questione si vedano: Irene Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and Actor*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987; 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; Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Pisa, Titivillus, 2015; Paola Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre*, cit.

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> «The Mask», IX (fascicolo unico), 1923, p. 32..

osservazione privilegiato sarà quello di «The Mask» tra le cui pagine, annunciato già nel primo numero, esce nel 1908 il celeberrimo saggio *The Actor and the Über-Marionette*<sup>36</sup>. Dopo il suo debutto la Übermarionette affiora in «The Mask» in vari periodi fino al 1929 quando, per l'ultima volta, appare perché il nodo della creazione nel conflitto tra rappresentazione e riproduzione non può essere sciolto «until the living actor himself gives place at least to *masked* actor, if not to the “Über-Marionette”»<sup>37</sup>.

Se nel 1907, anno di stesura di *The Actor and the Über-Marionette*, le istanze nipponiche e asiatiche hanno nel saggio un carattere generico e poco circostanziato, negli scritti successivi dedicati alla Übermarionette – e per estensione all'attore – tali riferimenti si precisano. I rimandi propriamente giapponesi hanno abitualmente un ancoraggio forte alla materia teatrale, mentre questioni di ordine generale – filosofico – puntano più direttamente sulla Cina e l'India: l'India, in ossequio ai confini mobili dell'*India mirabilis* di medievale memoria, è frequente sineddoco dell'Asia<sup>38</sup>. Una ricognizione delle più significative occorrenze della Übermarionette sul periodico craighiano renderà palese il suo ricorrente accostamento alle filosofie asiatiche e, lungo il filo del teatro di figura, con le prassi teatrali giapponesi motivando la possibile analogia con il *kōan*.

### *Taoismo e zen: una (nuova) via verso la Übermarionette*

La parte iniziale dell'introduzione ai *Drama for Fools* pubblicata a spezzoni nei primi quattro numeri di «The Marionette», si conclude con una postilla intitolata *Of Taoism and Marionettes*: «When people first hear of the tao they burst out laughing. If they

<sup>36</sup> «The Mask», I, 2, May 1908, pp. 3-15.

<sup>37</sup> *Representation Versus Reproduction*, Editorial Notes, «The Mask», XV, 3, July-August 1929, p. 128.

<sup>38</sup> Di questo avviso è anche Lorenzo Mango che chiude con questa osservazione una disamina sul ruolo seminale dello studio *The Home of the Puppet-Play* di Richard Pischel nella teoria craighiana. Lorenzo Mango, *L'officina...*, cit., p. 274.

did not laugh it would not be the tao. When people hear of marionettes...»<sup>39</sup>. Craig cita una delle più note affermazioni di Lao-Tzu (Laozi)<sup>40</sup>. La ritroviamo anche nel capitolo *Taoismo e zen* nel *Book of Tea* di Okakura Kakuzō richiamato da Craig nella sua lettera a Kōri<sup>41</sup>: «Lo stesso Lao-tsu, con il suo caratteristico humour, dice: “Quando gente di intelligenza inferiore sente parlare del Tao, ride sgangheratamente. Non sarebbe Tao, se non ne ridessero”»<sup>42</sup>. Con la sintetica forza di un lampo zen, per Okakura depositario giapponese del taoismo continentale, Craig istituisce una analogia tra la marionetta e il *tao (dao)* – il *dō*, via, sentiero –, che è poi il cuore stesso della capacità creativa e rigenerativa del cosmo – per Craig la marionetta ha medesima funzione rispetto al teatro –, e rinvia al mittente il sarcasmo dei suoi detrattori incapaci di cogliere la verità celata dal velo della loro propria ignoranza. Gli stessi, probabilmente, che già in *The Actor and the Über-Marionette* ridevano sentendo parlare del valore ancestrale e divino della marionetta: «To speak of a Puppet with most men and women is to cause them to giggle. [...] But let me tell them a few things about these Puppets. Let me again repeat that they are the descendants of a great and noble family of

<sup>39</sup> *The Marionette Drama. Some Notes for an Introduction to «The Drama for Fools» by Tom Fools*, «The Marionette», April 1918, p. 11. L'introduzione è integralmente disponibile in Edward Gordon Craig, *Drama for Fools / Théâtre des fous*, édition bilingue établie par Didier Plassard, Marion Chénétier-Alev, Marc Duvillier, Montpellier, L'Entretemps/Institut international de la marionnette, 2012. Qui la postilla non appare.

<sup>40</sup> Il *pinyin* è, oggi, il sistema di traslitterazione dal cinese adottato in ambito scientifico. Per non disorientare il lettore si manterranno i termini cinesi nella traslitterazione usata da Craig fornendo tra parentesi la resa in pinyin. Per lo stesso criterio si adotta *taoismo*, entrato nel vocabolario italiano, anziché il più corretto *daoismo*.

<sup>41</sup> L'interesse di Craig per il taoismo è ben precedente al 1918, come l'ammirazione per Lao-Tzu, che appare più volte su «The Mask». In un articolo sulle donne a teatro in Giappone del 1910 (III, 4-6, pp. 96-97), Craig si firma con lo pseudonimo Tao. Sempre sulla rivista, nel numero di gennaio 1911 (III, 7-8, p. 138), si trova una recensione di *The Sayings of Lao Tzu* ma data la concomitanza cronologica tra l'uscita di «The Marionette» e il carteggio con Kōri si ritiene plausibile vedere nel libro di Okakura il riferimento privilegiato per la postilla.

<sup>42</sup> Okakura Kakuzo, *Lo zen e la cerimonia del tè*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 31.

Images, Images which were made in the likeness of God»<sup>43</sup>. Un riso sacro, corrosivo, e quindi propedeutico a una nuova creazione anima l'umorismo sarcastico, venato di saggezza orientale, di Craig<sup>44</sup>.

Nel 1914, a chiusura dell'articolo *Futurism and the Theatre*, nel cui *Epilogue* Craig avverte gli attori che l'arrivo della Übermarionette è inevitabile<sup>45</sup>, c'è un invito alla meditazione come prassi di lavoro sviluppato in tre fasi concatenate. Si parte dalla capacità di formare una perfetta Immagine mentale sulla quale meditare – secondo le indicazioni di Sukracarya (Śhukracharya) –, si fornisce una ricetta per fare la colla, e si offre un suggerimento su come evitare l'arroganza: «And now let us get to work, and if you can't meditate, make glue. The two actions can be of equal value»<sup>46</sup>. Il nesso tra meditazione e umile lavoro (fare la colla) trova un nuovo riscontro nel capitolo di *The Book of Tea* già introdotto, sono i monaci più alti in grado a occuparsi dei lavori più umili e noiosi. Il fare, assegnando rilievo agli aspetti apparentemente insignificanti, è strumento di crescita e viatico al risveglio. Il lavoro dell'attore potrebbe in tal senso ritenersi un percorso iniziatico basato sull'attenzione ai dettagli (la meditazione) per conseguire la presenza scenica che la Übermarion-

<sup>43</sup> «The Mask», I, 2, April 1908, p. 13.

<sup>44</sup> Pseudonimo tra i più usati da Craig è non a caso John Semar, investito in molta corrispondenza del ruolo di editore di «The Mask». Personaggio comico fulcro del *wayang kulit* giavanese, Semar, è l'antenato mitico – goffo e deforme per la sua vetustà – un saggio che dice la verità e consiglia il protagonista affinché prenda le giuste decisioni. Un *trickster* che Brandon definisce «dio-clown-servitore», James R. Brandon, *Sui troni d'oro*, Milano, Gallone, 1998, p. 13. Alla BnF è conservata la fattura di vendita a Gordon Craig di 85 ombre *wayang kulit* e di un numero imprecisato di strumenti musicali, verosimilmente del *gamelan* (BnF, ASP, EGC-Mn-Greciano, John E.). Il documento non indica, purtroppo, quali ombre abbia acquistato Craig approfittando della liquidazione della ricca collezione di Enrico di Borbone che è oggi la base del Museo d'Arte Orientale di Venezia. Sulla collezione e sulla dispersione delle ombre indonesiane si veda Marta Boscolo, *Dare corpo al mito*, in Pannier F., a cura di, *Ramayana. Le Ramayana raconté par les masques Rajbanchi*, Paris, Collection Alain Rouveure, 2017, pp. 18-27.

<sup>45</sup> «The Mask», VI, 3, January 1914, p. 199. L'epilogo cita significativamente in apertura «I believe I want Order, and Obedience to be as natural as chaos and disloyalty» creando delle coppie di opposti complementari.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 200.

ette prefigura: come stabilisce l'ideale della via la crescita artistica è funzione di quella etica ed entrambe sono sostenute dal costante impegno a disciplinarsi nella pratica<sup>47</sup>. Ai valori simbolici e ideali della Übermarionette va sempre accostata la centralità della formazione pratica dell'attore, i *crafts* che la School for the Art of the Theatre avrebbe dovuto impartire<sup>48</sup>.

Poche pagine più avanti *On Learning Magic. A Dialog many times repetated, and here recorded by Yoo-no-hoo*<sup>49</sup> pone in dialogo un allievo e un maestro. Il primo chiede al secondo di essere ammesso alla Scuola dell'Arte del Teatro e quest'ultimo prospetta una serie infinita di condizioni – tra le altre studiare il movimento delle marionette per molti anni – a chiarire durezza e lunghezza del percorso che sarà da affrontare. La sicurezza dell'allievo, che si dice certo di poter corrispondere alle richieste del maestro, scema man mano fino a svanire perché le questioni minute che il maestro ritiene essenziali sono per lui alla portata di un bambino e non varrebbe la pena dedicarvisi con il rigore atteso. L'allievo se ne va e il maestro si rimette al lavoro<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> Sul concetto di *via* qui richiamato si veda Aldo Tollini, *L'ideale della via*, Torino, Einaudi, 2017.

<sup>48</sup> Sulla tensione pedagogica di Craig e sulla sua scuola si veda Monica Cristini, *La scuola dell'arte del teatro tra le pagine di «The Mask»*, in *«The Mask»*. *Strategie...*, cit., pp. 271-292.

<sup>49</sup> «The Mask», VI, 3, January 1914, pp. 234-237. Con lo stesso pseudonimo Craig firma l'articolo *On Poets and Actor, & the Need of Master. A Note by Yoo-no-hoo*, nel quale la sapienza indiana torna in primo piano con particolare riferimento alle parole di Coomaraswamy che, solo, avrebbe convinto Craig a credere che un uomo possa ambire a essere un Attore («The Mask», VII, 1, July 1914, pp. 17-22).

<sup>50</sup> Gli statuti della maestria, del rapporto maestro-allievo e l'importanza dell'apprendistato sono palmarmente riconducibili all'articolo *Apprenticeship in Japan Described by Lafcadio Hearn; with a Note on Discipline by John Semar*, «The Mask», IV, 2, October 1911, pp. 107-109. Se nel 1911-12, attorno a questi temi, Craig insiste allestendo una ghirlanda di articoli comprendente *A Japanese Pupil: Recollection* («The Mask», IV, 3, January 1912, pp. 203-213) cui segue *Japanese Drama and the "Religion of Loyalty"* di Lafcadio Hearn (*ivi*, p. 213), nel volume di gennaio 1914 del quale ci stiamo occupando – e che esprime inoltre la vicinanza sentita da Craig tra India e Giappone – una nuova ghirlanda rivela la sapiente strategia compositiva di Craig, capace di aggredire da più direttrici l'oggetto di interesse dando spazio anche agli articoli: *Puppets in Japan* («The Mask», VI, 3, January 1914, pp. 217-220); *Hail!*

Completa questo nucleo tematico, riconducendone i temi di fondo e il taoismo alla Übermarionette, «*Hamlet*» in *Moscow*<sup>51</sup>, lungo articolo del 1915. In chiusura, temendo di non riuscire a far arrivare il suo messaggio agli attori del Teatro d'Arte di Mosca, Craig invoca l'aiuto del saggio taoista Chuang Tsu (Zhuangzi). Hui Tzu (Huizi) interroga Chuang Tsu sulla possibilità di definire uomo un uomo privo di passioni (sentimenti)<sup>52</sup>. Chuang Tsu spiega che «is not what I meant. By a man without passions I mean one who does not permit good and evil to disturb his internal economy [...] The pure man of the old slept without dreams, and waked without anxiety. [...] If men's passions are deep, their divinity is shallow». Craig termina l'articolo con una sorta di poscritto: «This is the gist of what I wished to say to the actors of the Moscow Art Theatre. [...] I had at least the wit to abstain once more: ... and I made one more design for an Über-Marionette».

«Actor plus fire, minus egoism: the fire of the gods and demons, without the smoke and steam of mortality» dirà della Übermarionette Craig nella prefazione a *On the Art of the Theatre*, un fuoco che è Passione distillata e condotta a giusta forma dall'umiltà con la quale il percorso di formazione ha ucciso l'ego dell'uomo permettendo all'attore di elevarsi e dirsi alla fine artista. L'arte non è accidentale, è metodo e misura ma senza frigidità<sup>53</sup>. «*Hamlet*» in *Moscow* è preceduto, non casualmente, da

*Divine Arrogance* (ivi, pp. 227-229); *The Fit and the Unfit: a Note on Training by Gordon Craig* (ivi, pp. 230-233); *Kingship. Some Thoughts concerning Hanako the Actress: Japan: India: Friendship and the King by Gordon Craig* (ivi, pp. 238-244) e le illustrazioni *India's Darkest Age; Plan of the No Stage; The Japanese No Stage; Eight Indian Designs*.

<sup>51</sup> «The Mask», VI, 2, May 1915, pp. 109-115.

<sup>52</sup> Craig non cita la fonte ma il dialogo accorpa frammenti provenienti dal quinto e dal sesto capitolo del classico taoista *Zhuangzi*. Per la versione italiana si veda *Zhuang-zi*, Milano, Adelphi, 1993.

<sup>53</sup> «Remember that the acme of ecstasy is not apparent excitement, but apparent calm. It is the white heat of emotion; ... that is to say, it is almost trance. This state has a thousand names and takes a myriad forms. We call it wisdom. It is pure emotion with all its impurity burnt away». Gordon Craig, «*Hamlet*» in *Moscow. Notes for a short Address to the Actors of the Moscow Art Theatre*, «The Mask», VI, 2, May 1915, p. 110.

*A Note on Japanese Marionettes by Gordon Craig* formando un dittico. Dopo le note sulla marionetta *bunraku* – non la marionetta ideale ma quella più completa («thorough») – Craig pone il divieto di copiare questo altissimo modello, ma lo elegge a Immagine di meditazione chiudendo un cerchio aperto con l’epilogo a *Futurism and the Theatre*:

after long meditation let some of us venture to exchange notes, (even if only with our sub-conscious selves), and record the results of our vision, however vague, however “impossible”. For there is that in the marionette of all times which arrests the attention of sages and children, and this force must not be wasted<sup>54</sup>.

*Übermarionette, un kōan per risvegliare l’attore*

Il *kōan* è un’affermazione paradossale e, al contempo, un’interrogazione che non fornisce appigli logici per essere soddisfatta: strumento applicato alle prassi meditative e pedagogiche dello zen, si sviluppa dalla pratica del *mondō*, traducibile con domanda e risposta, un dialogo – artificio retorico frequentissimo in Craig – aperto dal quesito dell’allievo al maestro cui spettava il compito di articolare una risposta. L’istituzione del *kōan* nella pratica monastica zen ribalta i ruoli e il maestro replica a sua volta all’allievo con «una domanda provocatoria che lo sfida, oppure con un’affermazione enigmatica che impone all’allievo lo sforzo di decodificarne il senso, senza concedergli nulla»<sup>55</sup>. L’indeterminatezza è forse la componente costitutiva più rilevante della *Übermarionette*, la non capacità – o volontà – di Craig di dare alla sua Idea una concreta definizione ne fa un’aporia fruttuosa, un «enigma che non può essere sciolto e non potrà mai esserlo definitivamente, perché egli stesso [Craig] non l’ha risolto»<sup>56</sup>. Nel *kōan-Übermarionette* quel che conta

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>55</sup> Massimo Raveri, *Il pensiero giapponese classico*, Torino, Einaudi, 2014, p. 497.

<sup>56</sup> Didier Plassard, *La velocità...*, cit., p. 3.

non è la risposta in sé, ma ciò che la sua impossibilità innesca. La Übermarionette è un essere organico o inorganico? È un attore mascherato o una marionetta di enormi proporzioni? La logica binaria vero-falso è limitante, oltre che illusoria come ogni altra concezione dualistica, mentre un solo frammento «per quanto vago, per quanto “impossibile”» frutto di una visione interiore – che la riflessione sul kōan-Übermarionette può suscitare – scioglie dal vincolo di una asserzione definitiva stimolando la creatività. Per Craig nulla è mai adeguato o coincidente all’Idea, può solo approssimarvisi lasciando lo spazio per una ricerca potenzialmente infinita che, in ultima istanza, è il fine di una *via (dō)* di perfezionamento<sup>57</sup>.

Se la Übermarionette è l’attore più fuoco meno egoismo, la marionetta è per Craig «Men without egoism»<sup>58</sup> e l’attore che voglia asurgere ai livelli della Übermarionette non ha, quindi, che umilmente rimettersi alla scuola della marionetta per iniziare il suo cammino. La marionetta, in questa prospettiva, è l’Immagine di meditazione alla quale applicarsi: un qualcosa di oggettivo per elevarsi al di sopra di esso o, più precisamente, per andare oltre come il prefisso *über* suggerisce. L’attenzione di Craig per il *bunraku* ha, rispetto la Übermarionette, un ruolo di primo piano proprio in tal senso. Yamaguchi, rintracciando le vie attraverso le quali Craig è entrato in contatto con questo genere di teatro di figura, in particolare tramite i rapporti e le mutue influenze con Noguchi e seguendo le uscite a più riprese del *Gakuya zue shūi* – trattato sulla costruzione della marionetta *bunraku* del XIX secolo – su «The Mask» e «The Marionette», asserisce decisamente un debito della Übermarionette verso il modello giapponese<sup>59</sup>.

Il debito è, però, solo superficialmente ascrivibile agli aspetti tecnici o estetici – la qualità costruttiva eccellente, il controllo del volto del manipolatore principale che non si fa coinvolgere nelle passioni

<sup>57</sup> Lorenzo Mango definisce la Übermarionette un «laboratorio permanente» caratterizzato da tratti di «interminabilità», Lorenzo Mango, *L’officina ...*, cit. p. 265.

<sup>58</sup> Edward Gordon Craig, *Drama for Fools...*, cit., p. 26.

<sup>59</sup> 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.

del personaggio, l'assenza di realismo, ecc. – che Craig, come visto, non intendeva in alcun modo emulare. Ciò che lo spinge a orientare gli scettici e sarcastici denigratori al *bunraku* è il rapporto sussistito con il *kabuki*, divenendo quest'ultimo la prova provata della bontà dell'Idea: «The Puppets taught acting to the great schools of Eastern actors [...]»<sup>60</sup>. Il rinvio al binomio *bunraku-kabuki* quale prova da sbattere in faccia agli irridenti detrattori della strada indicata da Craig era un vero e proprio cavallo di battaglia del regista inglese che non perdeva occasione, inoltre, per esaltare il desiderio di emulazione degli attori *kabuki* nei confronti dei loro competitori inorganici. Nel 1927, in uno degli ultimi interventi sul tema, Craig risponde all'ennesimo attacco così: «I would propose that all the adverse critics of my suggestion should read two books on the Theatre of Japan»<sup>61</sup>. I due libri sono *Masterpieces of Chikamatsu. The Japanese Shakespeare* di Miyamori Asataro e *Kabuki. The Popular Stage of Japan* di Zoë Kincaid. A partire da essi, e dalla lunga frequentazione della lezione giapponese di cui si è detto, Craig legge la parallela vicenda del *bunraku* e del *kabuki* – apparsi a pochi anni di distanza l'uno dall'altro a cavallo tra XVI e XVII secolo e presto affermatasi nei grandi centri urbani – esaltando principalmente due aspetti: l'impossibilità per il più grande drammaturgo giapponese di sempre, Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), di scrivere i suoi capolavori se non avesse potuto lavorare per il teatro delle marionette; il successo del teatro d'attori, il *kabuki*, avvenuto solo dopo l'assimilazione della lezione delle marionette che per quasi un secolo avevano monopolizzato l'interesse del pubblico adombrando gli uomini in scena. La competizione tra *bunraku* e *kabuki* per il favore del pubblico, nel corso del XVIII secolo, è stata forte:

for nearly eighty years, during the Doll-theatre's golden age, the collaboration of the workers was so complete and successful that Kabuki was quite cast into the shade. The movements of the dolls were spirited,

<sup>60</sup> Gordon Craig, *Puppets and Poets*, London, Poetry Bookshop, 1921, p. 17. Il *Postscript*, che raccoglie alcune immagini dal *Gakuya zue shūi*, argomenta sullo *ayatsuri* (teatro di marionette) e sul *bunraku*.

<sup>61</sup> Gordon Craig, *Theatre Talks, An Additional Word*, «The Mask», XII bis, 1, January 1927, p. 33.

the doll-handlers so creative in the variety of gestures [...] that the actors came at last to acknowledge the puppets as a source of inspiration. [...] They went to the Doll-Theatre to learn, and returned to their own acting with a keener zest. The marionettes demonstrated before their eyes the height and depths of acting [...]»<sup>62</sup>.

Un passo significativo del libro di Zoë Kincaid, guadagnatosi nel 1926 una lunga recensione su «The Mask». Craig rende lì merito al teatro di marionette che all'inizio del 1800 ha rischiato di sparire in una sorta di martirio «after having allowed the actors to derive their whole style and all their ideas from it»<sup>63</sup>. Richiama quella recensione nel 1927 indicando un preciso capitolo, il XVI intitolato *Yakusha* [attore] and *Marionette*, per rispondere a chi lo accusava di proporre qualcosa di inattuabile:

If my critics will read chapter XVI, page 144 to 152, they will understand that my «vision» as my good friend in the «Glasgow News» calls it, is not quite as vague and impractical as it may seem, for the marionette not only ruled the stage in Japan for a hundred years but gave the actors a rebirth to their craft<sup>64</sup>.

«Nor you nor I will live to see whether “*the Actor and the Uber-marionette*” [sic!] is destined to affect the actor at all», dice sempre nello stesso articolo Craig ai suoi critici. Ma, ammonisce subito dopo, scorrendo il libro di Zoë Kincaid essi resteranno sbigottiti, leggendo quello di Miyamori dovranno implorare il perdono, purché non siano disonesti o non abbiano del tutto perso il senso dell'umorismo. Ai miscredenti che sogghignano della sua «vision» pone una domanda, un invito alla meditazione sulla morte della marionetta quale viatico alla manifestazione dell'attore agognato, colui che potrà riprendere

<sup>62</sup> Zoë Kincaid, *Kabuki. The Popular Stage of Japan*, New York, Benjamin Blom, 1965, p. 149 (prima ed. 1925). Si segnala che l'introduzione è di Laurence Binyon, esperto di arte orientale del British Museum, drammaturgo, poeta, accanito sostenitore di Craig e firma di «The Mask».

<sup>63</sup> Edward Gordon Craig, *The People*, «The Mask», XII, 3, July 1926, p. 105.

<sup>64</sup> Edward Gordon Craig, *An Additional Word*, «The Mask», XII bis, 1, January 1927, p. 33.

il centro della scena al posto della Übermarionette: «Are we going to reject a humble servant like the marionette, who lives without pride or egoism, lives silently and dies when you will – that is to say, when his work is done, steps back willingly till next he is wanted»<sup>65</sup>. La natura tanatologica della marionetta è un tema che percorre tutto il saggio del 1907, saggio che in modo netto – e divenuto quasi proverbiale – invoca direttamente la morte dell'attore per mezzo delle parole di Eleonora Duse poste in epigrafe: «To save the Theatre, the Theatre must be destroyed, the actors and actresses must all die of the plague... They make art impossible». Distruggere per salvare, morire per rinascere. Paradossi, o se si preferisce ossimori apparenti, che non vogliono essere veri in senso letterale ma che se opportunamente meditati, come un *kōan*, della verità possono far intravedere quanto meno un baluginio, un frammento verso il quale tendere elevando il senso di quella che a prima vista è una provocazione *tranchant*.

Craig, analogamente ai maestri zen che istituzionalizzarono il *kōan* per condurre gli allievi a fare il vuoto dentro di sé e giungere all'illuminazione, si è confrontato con l'impossibilità del linguaggio di dare voce alla verità ultima delle cose. La Übermarionette, in conclusione, sembra essere nata e maturata nel senso di un'idea impossibile da dire e realizzare e su tale feconda impossibilità Craig ha giocato la sua partita per risvegliare l'attore. Si potrebbe dire che abbia «scherzato»<sup>66</sup> costringendo tutti a partecipare a un gioco – un *game*, piuttosto che uno spassoso *play* – non privo di insidie per ogni partecipante.

Il *kōan* è un *game*, anche rischioso: gioca con la logica, apre varchi negli schemi e nelle regole con cui si articola il pensiero comune, lo mette in crisi attraverso prospettive inusitate, per costringere la mente in meditazione a perdersi in una frantumazione di concetti, ad affondare in un dubbio paralizzante, per riemergere, libera, come rigenerata, in un improvviso risveglio dell'esperienza interiore di vuoto<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Maurizio Bettini, Massimo Raveri, Francesco Remotti, *Ridere degli dèi, ride-re con gli dèi. L'umorismo teologico*, Bologna, il Mulino, 2020.

<sup>67</sup> Massimo Raveri, *Il pensiero giapponese...*, cit., p. 498.

Irriverente ed eccentrico come i maestri taoisti e zen hanno saputo e sanno essere, Craig ha sfruttato l'umorismo – più spesso il sarcasmo – per impartire un insegnamento «che giocava con metafore azzardate per provocare un sussulto, per spezzare la rigidità degli schemi mentali, per dare la capacità di fare un salto noetico [...]»<sup>68</sup>. Negli sviamenti operati attorno alla *Übermarionette* Craig ha scientemente praticato «un linguaggio usato “altrimenti”»<sup>69</sup> tramutando la debolezza in punto di forza, trasformando tutto quanto egli stesso non sapeva, ma intuiva, in una leva per muovere pensiero e azione. Un linguaggio consono a dire tacendo, a indicare piuttosto che a prescrivere e per questo, sebbene possa sembrare paradossale, i vincoli posti all'attore erano funzionali a liberarlo, ad approssimarlo al risveglio nell'Arte del Teatro.

<sup>68</sup> Massimo Raveri, in Maurizio Bettini, Massimo Raveri, Francesco Remotti, *Ridere degli dèi...*, cit., p. 138.

<sup>69</sup> Massimo Raveri, *Il pensiero giapponese...*, cit., p. 496.