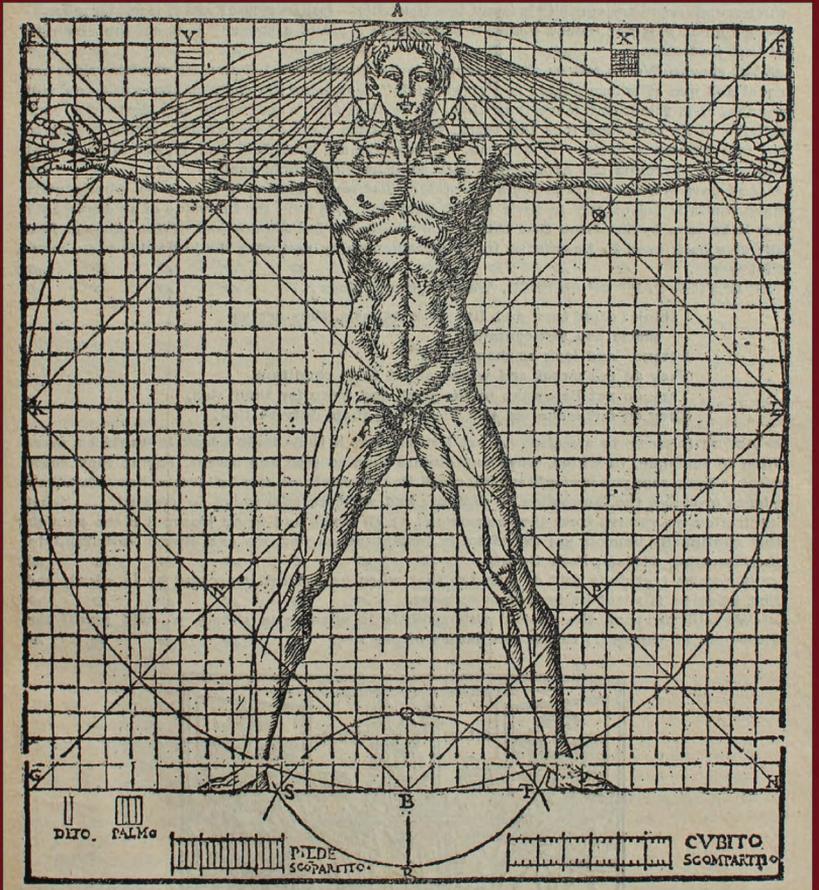


Donato Santeramo

Il laboratorio teatrale pubblico di Edward Gordon Craig



La scuola di Pitagora editrice

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

78

Collana fondata e diretta da Carlo Santoli

Donato Santeramo

IL LABORATORIO TEATRALE PUBBLICO
DI EDWARD GORDON CRAIG

Edizioni Sinestesie

Il volume è stato sottoposto al preliminare vaglio scientifico di un comitato di *referees* anonimi

Proprietà letteraria riservata
Copyright © 2023 La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
info@scuoladipitagora.it
www.scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-907-5 (versione cartacea)
ISBN 978-88-6542-908-2 (versione digitale nel formato PDF)

Prima edizione: dicembre 2018
Stampato in Italia – *Printed in Italy*

INDICE

Ringraziamenti	9
Introduzione, <i>di Florinda Nardi</i>	11
Prefazione	17
CAPITOLO 1.	
UN TEATRO PER QUELLI NATI A TEATRO	21
CAPITOLO 2.	
LA ÜBER-MARIONETTE E L'ATTORE CREATIVO	55
CAPITOLO 3.	
HENRY IRVING ED ELLEN TERRY: TRA ADULAZIONE E DELUSIONE	79
CAPITOLO 4.	
ATTORI E ATTRICI: PASSATO, PRESENTE E FUTURO	89
CAPITOLO 5.	
I VECCHI/NUOVI MOVIMENTI: FUTURISMO E CUBISMO	135
CAPITOLO 6.	
IL DRAMMATURGO: TRA "ORIGINALITÀ" E IDEOLOGIA	145

CAPITOLO 7.	
REGIA E REGISTI: OCCASIONI MANCATE	161
CAPITOLO 8.	
IL NEMICO PIÙ GRANDE: IL CINEMA	177
CONCLUSIONE	
PER UN TEATRO MISTICO/MITICO	185
Indice dei nomi	191

Per Gloria, sempre

Ringraziamenti

The Edward Gordon Craig Estate (Executors: Ellen Terry Craig, Marie Joy Taylor) e Anthony Taylor.

Bibliothèque National de France, (Archives et manuscrits: Fonds: Craig (Edward, Gordon).

University of California at Los Angeles (UCLA Charles E. Young Research Library, Department of Special Collections. Manuscripts Division – Edward Gordon Craig Papers).

Biblioteca del Burcardo, Roma

Toronto Public Library (Special and Archival Collections).

British Institute (Firenze), Edward, Gordon Craig Collection.

Stauffer and Douglas libraries, Queen's University – Kingston, Ontario.

Desidero ringraziare tutti coloro che sono stati strumentali nella realizzazione di questo libro: Roberto Alonge, Umberto Artioli *7*, Rino Caputo, Donatella Gavrilovich, Paolo Puppa, Roberto Tessari e il compianto Agostino Lombardo. Vorrei anche ringraziare Allison Townsend, per le riproduzioni fotografiche e il design della copertina; il redattore, Gennaro Volturo e l'editore Carlo Santoli per i loro consigli, assistenza e infinita pazienza.

Sono particolarmente grato a Silvia Manciatì per i preziosi suggerimenti e le correzioni delle bozze e a Manuela Gieri e Florinda Nardi per la loro amicizia e i continui stimoli e discussioni sul teatro in generale e su Craig in particolare.

Introduzione

In *On the Art of the Theatre* Edward Gordon Craig suggerisce agli spettatori del teatro di “non seguire la maniera tradizionale”. Gli spettatori ai quali si rivolge, in realtà, sono i frequentatori assidui e non il pubblico occasionale, i *playgoers*, i quali si devono guardare appunto dal naturalismo, dalla vecchia via di fare teatro.

In *Il Laboratorio teatrale pubblico di Edward Gordon Craig* Donato Santeramo sembra camaleonticamente seguire le orme e la metodologia dell'attore, regista e teorico teatrale: nell'interpretare i suoi lavori non rincorre “la maniera tradizionale” e indica al lettore, “professionista” e “abituale”, ma anche sensibile – senza rinunciare a dialogare con un lettore meno esperto –, una prospettiva non convenzionale.

Lo studio di Santeramo mostra estrema consapevolezza critica e approfondita conoscenza di tutti i testi di Craig, pubblici e privati, editi e inediti (o almeno tenuti tali dal suo autore in vita), ma viene declinato dall'autore seguendo un preciso obiettivo così come definito sin dal titolo: analizzare il ‘laboratorio’ – ossia il lavoro *in fieri*, sperimentale, empirico, continuamente in bilico tra teoria e pratica – ‘teatrale’ – ossia relativo al teatro che sia esso teorizzato, messo in scena, interpretato, che sia agito dall'attore, dal regista, dal drammaturgo, dal critico – e soprattutto ‘pubblico’ – ossia dato in pasto al lettore o allo spettatore dal suo autore, con l'intento di influenzarne l'opinione e stimolarne la reazione.

Per definire meglio questo “laboratorio teatrale pubblico” – e insieme il modo con il quale l’autore lo analizza – sarebbe opportuno aggiungere almeno altri tre aggettivi: coevo, contraddittorio e dialogante. Coevo perché Santeramo ha voluto analizzare i testi e le dichiarazioni nel momento in cui venivano pronunciate, scritte, diffuse, per seguire le onde create dal sasso lanciato nello stagno del fervore culturale del tempo, e non commentare ad acque calme e con la lucidità retrospettiva; non ha voluto, cioè, registrare, tanto meno come definitive, le riformulazioni di giudizio o i ripensamenti successivi, piuttosto lavorando sull’immediatezza del contesto in cui veniva prodotta ogni affermazione registrando il segno lasciato sul mondo del teatro dell’epoca. Contraddittorio perché significativa è la capacità di Craig di modificare il proprio giudizio a seguito di esperienze, incontri, scontri e sperimentazioni, senza per questo risultare incoerente, semmai frutto di evoluzione di pensiero. Dialogante, quindi, o quasi per conseguenza, per la capacità di confrontarsi con l’altro da sé, anche o soprattutto laddove l’altro è primariamente in sé. È questo, infatti, il caso in cui, come sottolineava Ashley Dukes, il Craig attore, uomo di teatro e artista drammatico si confronta con il Craig (o i tanti Craig) fondatore di *The Mask* e autore di libri sul teatro, nonché con l’aspirante produttore di drammi (pp. 72-73). È in questo labirinto di identità dilaganti negli scritti teorici e nelle dichiarazioni di poetica che Santeramo si inoltra districandosi con maestria interpretativa alla ricerca proprio di questo Craig multiplo, dialogante e al tempo stesso “tutt’uno” che si diverte anche a prendersi gioco del proprio lettore/spettatore celandosi persino dietro un numero indefinito di pseudonimi (Felix Urban, Edward Edwardovich, G.B. Ambrose, A.B.C., J. Semar, Antonio Galli, C.G. Smith, e molti altri).

Del resto, questo stesso mascheramento in tanti *alterego* o contro parti ha esattamente la finalità di voler costruire una polifonia di opinioni sull’essere e il fare del teatro che permette a Craig di costruire per negazione e per contrapposizione. Non a caso, ‘dialogante’ è anche la forma di scrittura che Craig adotta per teoriz-

zare, dal dialogo tra il Regista e lo Spettatore proprio in *Art of the Theatre* e *On The Art of the Theatre* o semplicemente tra A e B nelle *Foreign Notes* di *The Mask*. Una scrittura che imita e si avvicina alle fenomenologie teatrali che Craig ammette di apprezzare di più, dal dialogo filosofico alla base del teatro greco alla Commedia dell'Arte che con i prologhi in forma di dialogo ha legittimato se stessa (si pensi, solo a titolo di esempio, a *Il finto marito* di Flaminio Scala o al *Prologo in dialogo fra Momo e Verità* di Giovan Battista Andreini).

Donato Santeramo sembra voler assecondare queste corde di Craig e costruisce il volume restituendo le proprie ricerche attraverso una struttura capace di valorizzare il suo modo di operare nonché di relazionarsi. Inizia, infatti, con la definizione del campo di azione entro il quale si muove Craig: quale teatro, quale pubblico, quali testi o non testi, quali protagonisti si evincono subito dalla preliminare lettura di *Un teatro per quelli nati a teatro*. Prosegue quindi sviscerando uno dei luoghi più cruciali e più dibattuti del pensiero di Craig ossia la definizione di Über-Marionette e l'idea che l'attore, schiavo delle proprie emozioni, non sia utilizzabile come materiale artistico perché «Recitare non è un'arte. E quindi è errato parlare dell'attore come artista».

La Über-Marionette e l'attore creativo è un capitolo metodologicamente significativo, nel quale Santeramo mette a confronto Craig con Craig stesso, liberandolo da stratificazioni critiche successive che hanno portato a considerazioni divergenti e spesso lontane dal pensiero originale. Riprende le asserzioni di *On the Art of the Theatre* (tutte le edizioni), quelle presenti più volte e a più voci (anche tramite i tanti suoi pseudonimi) in *The Mask* e le confronta con il suo operato in quegli anni, con il suo *The Credo (of the Mask since its Foundation in the Year 1908)* e con numerosi altri scritti. *Towards a New Theatre, The Marionette, Futurismo and the Theatre, The Theatre Advancing*, anche sotto pseudonimo, *Real Acting or Can the Actor Create?, Acting. A Plea for More Breadth in it*, costituiscono un tessuto critico e una fonte indispensabile di cui Santeramo si avvale (mostrando di padroneggiare tanto i non detti dell'autore

quanto le abbondanze della critica successiva che ha attinto anche a un Craig ‘privato’) per arrivare a ribaltare l’idea dell’attore come Super-Marionetta, insensibile, inutile, mosso da altri, e metterlo al centro di tutto il suo teatro nuovo che vuole promuovere: «il concetto della creatività dell’attore è centrale e costante così come lo sono la disapprovazione della recitazione di tipo realistico e la condanna di qualsiasi vanità personale che possa minare l’unità del dramma messo in scena. La creatività, tuttavia, sembra essere la qualità indispensabile per il compimento dell’attore del futuro» (p. 70).

Del resto sono proprio gli attori che prende in considerazione, modelli dell’antichità, o quelli ancor più alti, a suo giudizio, della Commedia dell’Arte, così come le nuove leve a lui contemporanee a definire il modello di Attore/Autore, Attore/Creatore a cui affidare le speranze del nuovo teatro.

Nei capitoli successivi, infatti, Santeramo mette Craig alla prova del proprio pensiero attraverso la sua stessa esperienza di vita e di teatro, ricostruendo cioè, su fatti documentali ottimamente restituiti, i suoi rapporti con i ‘ruoli’ dell’arte teatrale declinati nelle personalità da lui incontrare. A partire dall’*imprinting* di duplice natura, il Maestro Henry Irving e la madre Ellen Terry, per proseguire con il confronto con attori e attrici – Duncan, Salvini, Duse, Bernhardt, Guilbert, Grasso, Scarpetta, Petrolini –, con i movimenti vecchi e nuovi – futurismo e cubismo –, con i drammaturghi – Pirandello, Shaw, Brieux – e i registi – Stanislavskij, Reinhardt, Copeau.

È proprio nel confronto, a volte dialogo, a volte scontro, nel gioco degli opposti o, peggio ancora, grazie alla ‘lista dei buoni e dei cattivi’ stilata negli anni da Craig che Santeramo riesce a chiarire, se non a dimostrare, la logica sottesa al complesso percorso tracciato dall’attore/autore/regista/critico/uomo di teatro. Non manca di rifarsi o di rimandare a quanti critici, teorici o artisti abbiano scritto e si siano fatti interpreti del pensiero di Craig, ma tenendo conto della sua capacità provocatoria e dell’inevitabile amplificazione polemica che ne è sempre derivata, nonché consapevole che l’ampiezza dei temi trattati e proposti da Craig siano poi stati assunti, moltiplicati

e rispecchiati in tante teorie e problematiche di tanti protagonisti del secolo a lui successivi, Santeramo sceglie di tornare alla fonte, di rileggere il Craig ‘pubblico’, così come voleva essere letto nel momento in cui ha scritto, di interpretare Craig attraverso le parole di Craig e attraverso i tanti specchi incontrati appunto lungo il suo percorso di vita e di teatro.

Ne deriva una sfaccettata e complessa definizione di teatro. I modelli principali a cui si rifà, ossia il teatro greco, la Commedia dell’Arte e il teatro orientale, continuano a stabilire la centralità dell’attore per la sua coincidenza con il ruolo di autore (motivo per il quale Craig stesso si definiva attore); gli attori di cui apprezza le virtù ribadiscono la centralità del movimento, dell’azione, della voce, del raggiungimento dell’unità emozionale attraverso l’artificiosità e/o il simbolo; i drammaturghi contro i quali si scaglia manifestano la rivendicazione di un teatro non realistico, non naturalistico che si allontani dunque dalla ‘originalità’ (detta con evidente sarcasmo) di Pirandello o dalla fantasia “di un boccale di birra” di Goldoni.

In questa definizione di opposti, anche il capitolo con cui Santeramo chiude il cerchio del suo ragionamento, *Il nemico più grande: il Cinema*, ha un ruolo importante nel fissare la poetica di Craig. Ancor più odiato forse del teatro realistico, il cinema, come prima la fotografia, è l’incarnazione di tutto ciò che ha sempre combattuto, tutto ciò che va contro la facoltà immaginativa propria dell’arte, in quanto realismo assoluto, riproduzione meccanica del reale.

Questo dialogo a tante voci, questo contro canto con contrappunto intessuto per molti anni tra Craig e i protagonisti del passato, del presente, e secondo lui, anche del futuro dell’arte teatrale, non può che trovare la sua conclusione in una definizione di teatro polifonica, armoniosa e, in qualche senso ‘superiore’: «Per Craig il “miracolo teatrale” è proprio la fusione di tutti questi elementi [il dramma, la musica, la scena, la recitazione, la danza, l’illuminazione, il canto], tutti con pari dignità, che creano uno spettacolo come arte; a coordinare il tutto, idealmente, un attore/creatore/regista, tenendo presente che il “capo” deve essere in grado di occuparsi di

tutti gli elementi che compongono la messa in scena» (p. 186). In una architettura così poderosa e complessa, in realtà, e così chiude Santeramo, si cela la volontà di «recuperare il rapporto degli esseri umani con il “Tutto” per mezzo di un’esperienza mistica» (p. 187) attraverso un teatro cioè in grado di ritrovare la sua primigenia funzione sociale, mitica e rituale, un teatro «in cui si compie un gesto conciliativo simbolico», perché come ribadisce lo stesso Craig «non solo il simbolo è alla radice di tutta l’arte, ma è alla radice della vita tutta» (p. 190).

In questa conclusione, le parole di Santeramo si confondono con quelle di Craig, si intrecciano, aderiscono completamente, perché questo dialogo a più voci messo in scena da Craig, Santeramo lo ascolta da anni, ne ha assimilato il pensiero, il linguaggio, lo stile, ne riconosce la penna anche quando celata sotto pseudonimi e iniziali puntate, una convivenza costante e di lunga data che gli ha permesso di donare al lettore professionista come al neofita di Craig uno spaccato illuminante e decisivo su teorie, pratiche, polemiche e tensioni del palcoscenico, oltre che del laboratorio, teatrale mondiale di inizio Novecento.

Florinda Nardi

Prefazione

L'intento di questo volume è di percorrere l'iter craighiano di riforma del teatro prendendo spunto quasi esclusivamente dagli scritti pubblicati dal teorico inglese. La messe di pubblicazioni che esplorano le teorie di Edward Gordon Craig mette a confronto le sue pubblicazioni con migliaia di suoi manoscritti reperibili in decine di archivi (sono stati conteggiati ben centoventi collezioni in diciassette paesi)¹: nella maggior parte dei casi, si è cercato di sviscerare le problematiche e spesso contraddittorie dichiarazioni pubbliche fatte da Craig con i suoi "taccuini segreti". L'indubbio valore di questi studi risiede nell'aver cercato di ricostruire il pensiero del teorico inglese, e così facendo nell'aver contribuito ad un avanzamento nei diversi percorsi intrapresi dagli studiosi di teatro. Tuttavia, spesso, nonostante l'accesso ai manoscritti, molti nodi interpretativi del pensiero craighiano sono rimasti irrisolti – si pensi al

¹ L. M. NEWMAN, *Gordon Craig Archives: International Survey*, Malkin Press, London, 1976. Tra i più importanti ricordiamo: Bibliothèque National de France, (Archives et manuscrits: Fonds Craig, Edward, Gordon), University of California at Los Angeles (UCLA Library, Department of Special Collections Manuscripts Division), University of Texas at Austin (Edward Gordon Craig: An Inventory of His Collection at the Harry Ransom Center), The New York Public Library (Archives and Manuscripts); Toronto Public Library (Edward, Gordon Craig Collection); British Institute, Florence, Edward, Gordon Craig Collection).

ruolo della Über-Marionette o alle decine pagine dedicate ad alcuni attori (Ettore Petrolini ed altri), che poi non trovano quasi nessuno spazio nelle opere di Craig. Nel presente volume, si vuole quindi proporre l'analisi delle teorie craighiane disponibili al vasto pubblico coevo, quelle stesse che produssero discussioni e dibattiti al tempo delle loro pubblicazioni e che ancor oggi provocano polemiche. Infine, si è cercato di estrapolare dalla pleora di testi disponibili una coerente poetica teatrale, per proporre una visione del "teatro totale" di Edward Gordon Craig basata, quasi unicamente, sulle sue pubblicazioni che spesso dialogano tra di loro.

D. S.

Amleto parla più superficialmente
di quanto non agisca.

F. Nietzsche

UN TEATRO PER QUELLI NATI A TEATRO

Anche se Edward Gordon Craig ha affrontato moltissime questioni relative al teatro e alla messa in scena, partecipando da protagonista alla rivoluzione della prassi teatrale del primo Novecento, in effetti, i suoi contributi sul *metteur en scène*, sul ruolo dell'attore, semmai ne avesse uno, sulla funzione del linguaggio e sul superamento del realismo in scena, e non solo, sono quelli che, più di tutti, hanno avuto un grandissimo impatto sul rinnovamento del teatro del ventesimo secolo.

Craig si considerò sempre un riscopritore piuttosto che un originatore di teorie relative al teatro. Infatti, è soprattutto il teatro dell'antichità, in particolare quello greco, il modello su cui costruisce la sua idea di teatro del futuro, idea affiancata dalla sua grandissima ammirazione per la Commedia dell'Arte, in teoria e prassi, e per il teatro orientale¹.

Tra i contemporanei con cui dialogò, soprattutto attraverso i suoi articoli, le sue analisi e le sue provocazioni, figurano alcuni dei più importanti teorici teatrali di fine Ottocento, inizio Novecento. Tra

¹ Eugenio Barba nel suo libro *La canoa di carta* scrive: «Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Craig, Artaud, Brecht, Decroux, Beck, Grotowski non sono [...] la cosiddetta "tradizione occidentale". Ovviamente non appartengono neppure a quella orientale. Sono teatro euroasiano. Oriente e Occidente non sono più da separare». E. BARBA, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna 2003, p. 69.

questi il Duca di Meininger, Maurice Maeterlinck, André Antoine, Adolphe Appia², Konstantin Stanislavskij, Vsevolod Mejerchol'd, Max Reinhardt, Jacques Copeau e Alexander Hevesi. Per tutta la vita si oppose con forza a vari movimenti e varie correnti artistici e letterari, tra cui il naturalismo, il cubismo e il futurismo. Denigrò ed elogiò vari attori suoi contemporanei e criticò aspramente registi e drammaturghi coevi.

Già nelle pagine dedicate ai movimenti di massa e al movimento naturalistico nel suo *On the Art of the Theatre*, Craig fa dei riferimenti ad alcuni protagonisti del mondo teatrale a lui contemporanei. Infatti, scrivendo dei movimenti collettivi e di massa suggerisce al frequentatore assiduo di teatri di stare attento e

[...] di non seguire la maniera tradizionale. Spesso sentiamo dire che ogni attore che formava, nella Compagnia del Duca di Meininger, la grande folla del *Giulio Cesare*, recitava una vera e propria parte. La cosa può essere divertente come curiosità e attrarre il pubblico sciocco, che naturalmente dirà: “Oh com'è interessante guardare una comparsa che recita in un angolo un'autentica parte! Che bello! È proprio come nella vita!”.

[...] Evita cose di tal genere, evita il cosiddetto “naturalismo”, sia nel movimento sia nella scena e nei costumi. Il “naturalismo” ha preso piede sulla scena perché l'artificiosità era divenuta pedante, insipida; ma non dimenticare che c'è anche l'artificiosità *nobile*³.

Per Craig il naturalismo e il realismo non hanno niente a che fare con l'arte. Addirittura, trova il realismo una forma abominevole dell'arte. Il realismo ferisce le menti umane e offre solo

² Sulla grossolana e sterile polemica sulla presunta derivazione delle teorie craighiane da Appia si veda: F. MAROTTI, *Amleto o dell'Oxymoron*, Bulzoni, Roma 1966, pp. 281-283.

³ E. G. CRAIG, *On the Art of the Theatre*, William Heinemann, London 1924 [1911], pp. 34-35; trad. it. *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 36-37. Se non indicato diversamente tutte le traduzioni sono di chi scrive.

una grottesca e imprecisa rappresentazione del mondo esteriore; tradisce l'immaginazione che invece ci permette di vedere, sentire e capire oltre l'esperienza tangibile. Il realismo fornisce solo falsa testimonianza, adora il brutto e non presta attenzione all'arte. Per Craig, dove finisce il naturalismo, lì inizia il vero teatro. Il realismo per Craig è pericoloso e bisogna sradicarlo da tutte le arti⁴. La prima cosa da fare secondo Craig è quella di abbandonare l'idea che esistono azioni naturali e artificiali. Per il teorico inglese esistono solo azioni inutili e necessarie e quelle necessarie saranno di conseguenza naturali⁵.

Sempre nello stesso capitolo di *On the Art of the Theatre* Craig sembra anticipare alcune considerazioni di Bertolt Brecht sulla recitazione epica, anche se per motivi completamente opposti⁶:

Istruire una compagnia d'attori a riprodurre in scena le azioni che si vedono in un salotto, in un club, in un'osteria o in una soffitta, è né più né meno che roba da matti. Il fatto, ben noto, che vi siano compagnie istruite a questo modo, appare quasi incredibile per la sua puerilità. Come ti ho detto di inventare costumi significativi, così devi trovare una serie di azioni significative, tenendo però a mente la netta divisione che esiste fra azione di massa e azione

⁴ Craig scrive decine di articoli e dedica decine di capitoli dei suoi libri alla condanna del realismo in scena. Qui riportiamo, in parte, la postfazione scritta per *Towards a New Theatre*, in cui sono riassunti i punti principali della critica craighiana al realismo: CRAIG, *Afterword* in ID., *Towards a New Theatre*, J. M. Dent & Sons, London 1913, pp. 89-90.

⁵ CRAIG, *On the Art of the Theatre*, cit., p. 35.

⁶ Craig e Brecht rappresentano due modi diametralmente opposti di intendere il teatro anche se entrambi teorizzarono la necessità di aver un attore estraniato sulla scena e non schiavo delle proprie emozioni. Peter Brook vede una linea diretta da Craig alle idee di Brecht. PETER BROOK, *The Influence of Gordon Craig In Theory and Practice*, in «Drama», n.s. 36, 1955, p. 36. Per un raffronto tra Craig e Brecht si veda GRUBER, WILLIAM, & RENNET, HELLMUT HAL, *Building an Audience: Craig's and Brecht's Theories of Dramatic Performance*, in *Essays on Twentieth-Century German Drama and Theatre: An American Reception 1977-1999*, Peter Lang Publishing, Inc., New York 2004, pp. 71-78.

individuale, e ricordando che non c'è nulla di meglio che un'azione misurata⁷.

A proposito dell'artificiosità nella recitazione,

Oggi giorno parliamo dell'artificiosità di [Henry] Irving, mettendola a confronto con la recitazione naturale di Antoine. "È la Natura in persona", gridano i critici, e fra non molto la recitazione naturale di Antoine diventerà mero artificio in confronto a quella di Stanislavskij. [...] Secondo me, prese una per una e tutte assieme, sono né più né meno che altrettanti aspetti di una nuova artificiosità, quella del naturalismo.

Drammaturghi, attori, artisti della scena, sono vittime di un sortilegio – vi ricordate la storia della Bella Addormentata? e bisogna rompere l'incantesimo perché si risvegliano. Romperlo sarà al tempo stesso molto difficile e molto facile, molto difficile per coloro che sono nati per dormire; molto facile per chi è nato per essere sveglio; ma è assolutamente certo che, finché l'incanto non sarà *rotto*, completamente e radicalmente distrutto, tutti i lavori, le recitazioni e le scene d'Europa sono e continueranno ad essere teatrali⁸.

Craig non condivide neppure i metodi di Stanislavskij, anche se quando si reca a Mosca nel novembre del 1908 per prendere i primi accordi per la realizzazione dell'*Amleto* al Teatro d'Arte, nonostante fosse in totale disaccordo con l'utilizzo del realismo in scena, predicato da Stanislavskij⁹, «come mezzo attraverso il

⁷ CRAIG, *On the Art of the Theatre*; trad. it. *Il mio teatro*, cit., p. 37.

⁸ Ivi, p. 290; trad. it. *Il mio teatro*, cit., p. 128.

⁹ Per Mejerchol'd il metodo naturalistico adoperato da Stanislavskij fu sempre un ostacolo alla realizzazione di un repertorio più vasto: V. MEJERCHOL'D, *La rivoluzione teatrale*, a cura di Donatella Gavrilovich, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 99. Per il rapporto con Stanislavskij e la messa in scena di *Amleto* a Mosca nel 1912 si vedano F. MAROTTI, *Amleto o dell'Oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Bulzoni, Roma 1966, pp. 175-272 e L. SENELICK, *Gordon Craig's Moscow Hamlet. A Reconstruction*, Greenwood Press, Westport, Connecticut 1982. Forse l'unica descrizione coeva dettagliata dello spettacolo è di Kaoru Osanai,

quale l'attore può rilevare la psicologia del drammaturgo», elogia l'attore/regista russo per aver creato un teatro «non commerciale» con attori di prim'ordine. In particolare, Craig elargisce grandi lodi a Stanislavskij attore¹⁰. Tuttavia, il suo atteggiamento cambierà drasticamente dopo la sua esperienza a Mosca nel 1912. Infatti, pur riconoscendone perfetta l'organizzazione e ribadendo che rimane il miglior teatro in Europa, Craig pensava che il Teatro di Mosca non fosse stato fedele ai principi dell'arte perché Stanislavskij non aveva voluto chiuderlo per alcuni anni, allo scopo di portare a termine i suoi esperimenti¹¹.

Invece ammira l'opera di Adolphe Appia, che considerò un grande artista-creatore descrivendolo come il più grande scenografo d'Europa e definendo i suoi disegni per la scena «divini»¹². Tuttavia, Craig muove anche ad Appia un'obiezione fondamentale, quella cioè di non essere veramente un artista del teatro, ma piuttosto un artista che lavora nel teatro. Quando scrive della decadenza dell'arte del teatro e della possibilità da parte di un gruppo di nuovi riformatori di riportarlo all'antica gloria, a un tempo quando il teatro non era solo divertimento, Craig annovera tra questi Appia, ma dichiara che perché sono altri ad usare ed eseguire le sue idee, senza essere lui stesso in teatro, il contenuto delle sue opere è diluito e modificato tanto da rendere le sue innovazioni inefficaci¹³.

che conclude il suo resoconto dichiarando che «La semplicità nella concezione artistica di Craig è semplicità d'espressione e non di contenuto» e che per Craig l'arte «non è imitazione dei fatti ma la loro creazione». K. OSANAI, *Gordon Craig's Production of Hamlet at the Moscow Art Theatre*, translated and with an introduction by Andrew T. Tsubaki, in «Educational Theatre Journal», vol. XX, n. 4, December 1968, pp. 586-593.

¹⁰ CRAIG, *On the Art of the Theatre*, cit., pp. 132-136.

¹¹ Ivi, p. 285. Tale nota è aggiunta alla seconda edizione.

¹² Ivi, p. viii. Inserito in una nota aggiunta alla prefazione della prima edizione riproposta nella seconda edizione, Craig si scusa per aver praticamente ignorato Appia perché credeva che fosse deceduto.

¹³ CRAIG, *The Theatre Advancing*, Constable, London 1921 [1919], pp. 161-162.

Il suo iniziale giudizio negativo su Antoine sarà invece totalmente capovolto in una recensione di un libro dedicato al suo teatro. Qui Craig lo descrive come il più grande e il più importante personaggio del teatro francese contemporaneo e, sorprendentemente, nega che il suo fosse un teatro di tipo naturalista¹⁴.

Tuttavia, per Craig, sia Appia, sia Stanislavskij e sia Antoine erano solo attori, direttori di attori e sceneggiatori mentre per l'inglese il vero artista del teatro dovrebbe essere coinvolto in tutto ciò che riguarda la messa in scena, in modo che tutto ciò che appare in scena «sia opera della mente e, in parte, delle mani»¹⁵. Non solo, il vero artista del teatro deve creare un'opera d'arte unitaria e autonoma.

Craig sostiene che il teatro deve essere un'arte distinta e indipendente da tutte le altre. E ciò può essere realizzato quando c'è solo una persona, con una visione d'insieme, a dirigere tutti gli aspetti della messa in scena. Questo concetto è fondamentale nel pensiero craighiano, al punto che gli artisti chiamati a lavorare nel teatro, il letterato, il musicista e il pittore, sono, a suo avviso, tutti inutili.

Lasciatevi dire ancora una volta che non soltanto il lavoro dello scrittore è inutile a teatro. Anche il lavoro del musicista lo è, ed anche quello del pittore. Tutti e tre sono completamente inutili. Che essi rientrino nelle loro riserve, nei loro regni, e lascino agli Artisti del Teatro il possesso dei loro domini! Solo quando questi ultimi saranno di nuovo riuniti, sorgerà un'arte così alta, e così universalmente amata, che io profetizzo si scoprirà in essa una nuova religione. Una religione senza prediche, fatta di rivelazioni. Non ci mostrerà le immagini definite che lo scultore e il pittore

¹⁴ CRAIG, *Antoine and the Theatre*, in «The Mask», vol. XII bis, n. 1, 1927, pp. 35-36. Nella recensione il libro è menzionato solo un paio di volte; abbiamo invece una difesa da parte di Craig di Antoine e la denuncia di come i francesi abbiano abbandonato il grande regista. L'articolo è senza firma, ma facilmente identificabile come uno scritto di Craig. È interessante notare che all'inizio del fascicolo c'è scritto che il numero è il XII bis perché, spiega l'editore, «molti amici ritengono che il numero successivo porti sfortuna».

¹⁵ CRAIG, *On the Art of the Theatre*, cit. p. 20.

ci offrono. Essa svelerà ai nostri occhi i pensieri, silenziosamente per mezzo dei movimenti in un susseguirsi di visioni. Così ora vi rendete conto o, almeno, lo spero che il teatro non ha nulla a che fare con l'autore drammatico e con la letteratura. Vedete anche che la mia proposta è davvero innocua (qualcuno dirà: davvero insensata) voglio soltanto reintegrare la nostra Arte antica ed onorevole¹⁶.

Craig credeva necessario non soltanto eliminare tutta la pittura scenica, ma riteneva nociva per il teatro anche la presenza di pittori. Nel sottolineare come questi insieme ai musicisti e ai letterati abbiano usurpato un territorio che non appartiene loro, reclama «un teatro per quelli nati nel teatro»¹⁷.

Tuttavia, a proposito della musica è importante ricordare la felicissima collaborazione che Craig ebbe con Martin Shaw che fu *musical director* di molte sue produzioni¹⁸. Shaw aveva una particolare ammirazione per Craig: «La mia ammirazione per il lavoro di Craig aumentava con ogni nuova produzione. Nel suo stile ampio e innovativo c'è qualcosa che ci appartiene, qualcosa di nazionale»¹⁹. Accettava ed eseguiva le direttive di Craig fino a mettere in repentaglio la propria vita. Esempio è ciò che scrive in proposito:

[...] immediatamente sopra la testa del direttore d'orchestra (la mia) un costruttore del luogo, sotto la direzione di Craig, aveva costruito una piattaforma che si abbassava sempre di più con ogni messa in

¹⁶ CRAIG, *Plays & Playwrights, Pictures & Painters in the Theatre*, in «The Mask», vol. I, n. 10, December 1908, p. 198. L'articolo sarà successivamente pubblicato con lo stesso titolo in *On the Art of the Theatre*, cit., pp. 112-124; trad. it. *Il mio teatro*, cit., p. 78.

¹⁷ CRAIG, *On the Art of the Theatre*, cit., p. 121. Nel primo Novecento Craig non fu l'unico a battersi per un "teatro teatrale", che prevedesse l'eliminazione di tutti gli elementi e persone al teatro, incluso il dramma. Tra questi: A. Appia, G. Fuchs, V. Merjerchold, A. Tairov e A. G. Bragaglia. Cfr. U. ARTIOLI, *Dai Meininger a Craig*, in ID., *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo*, Sansoni Editore, Firenze 1972, pp. 15-40.

¹⁸ Shaw fu *musical director* di tutte le produzioni del Purcell Operatic Society.

¹⁹ M. SHAW, *Up to Now*, Oxford University Press, London 1929, p. 36.

scena. Mi sentivo come l'uomo nella storia di Poe dell'inquisizione, in cui la parete calava ogni giorno di più. L'uomo (della storia) a mala pena riuscì a fuggire in tempo e anch'io²⁰.

Le critiche che Craig muove al teatro del suo tempo nei suoi scritti sono sempre scaturite da problemi pratici che aveva effettivamente avuto con chi aveva ostacolato il suo lavoro²¹. La messa in scena de *The Vikings of Helgeland* nel 1903, tratta da un'opera di Henrik Ibsen²², con cui si esaurisce la prima fase puramente sperimentale/pratica craighiana, può essere presa come esempio delle tante difficoltà affrontate da Craig²³.

Come nelle messe in scena precedenti, *No Trifling with Love*, *Dido and Aeneas*, *The Masque of Love*, *Acis and Galatea*, Craig non tenne conto delle didascalie dei drammaturghi²⁴. Ebbe però dei seri

²⁰ Ivi, p. 33.

²¹ *Dido and Aeneas* (1900); *The Masque of Love* (1901); *Acis and Galatea* (1902): questi primi lavori furono proposti al pubblico dalla Purcell Operatic Society, fondata da Craig e Martin Shaw nel 1898 che si riponeva di mettere in scena opere di Purcell, Handel e Gluck, *Bethlehem* (1902), *The Vikings at Helgeland* (1903) e *Much Ado About Nothing* (1903). Per un'analisi delle messe in scena si vedano F. MAROTTI, *Edward Gordon Craig*, Cappelli, Bologna 1961, pp. 28-60; D. BABLET, *Edward Gordon Craig*, L'Arche, Paris 1962, trad. ingl. *The Theatre of Edward Gordon Craig*, Eyre Methuen, London 1966, pp. 37-65; C. INNER, *Edward Gordon Craig*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney 1983; M. BURDEN, *Purcell's Opera's on Craig's Stage: The Production of the Purcell Operatic Society*, in «Early Music», vol. II, n. 3, August 2004, pp. 442-458.

²² La messa in scena di *The Vikings* e di *Much ado About Nothing* furono finanziate dalla madre di Craig, Ellen Terry, che aveva lasciato il Lyceum Theatre e aveva fondato una propria compagnia teatrale.

²³ Effettivamente *Much Ado* sarà messo in scena qualche giorno dopo per cercare di recuperare il disastro finanziario di *The Vikings*: Terry nella parte di Beatrice avrebbe garantito il successo della messa in scena.

²⁴ Per una breve descrizione delle innovazioni craighiane nelle sue produzioni tra il 1900 e 1903 si veda: J. FISHER, *An Idealist: The Legacy of Edward Gordon Craig's Formative Productions, 1900-1903*, in «Theatre Arts Journal», vol. 1, n. 1, Fall 2009, pp. 1-21.

problemi con gli attori: in precedenza aveva sempre lavorato con i dilettanti, adesso invece aveva di fronte degli interpreti professionisti. Quasi tutti gli attori avevano una solida esperienza teatrale alle spalle ed erano poco propensi a cambiare il loro modo di recitare per soddisfare le esigenze registiche di Craig. La protagonista, Ellen Terry, era un'attrice tradizionalista, ed era stata la “*leading lady*” delle produzioni del Lyceum Theatre di Irving: il suo pubblico si aspettava che fosse il punto focale della messa in scena.

Tutta l'esperienza degli attori andava direttamente contro i concetti registici di Craig, in particolare contro la sua visione unitaria del dramma messo in scena. Egli, infatti, chiedeva una recitazione ritualistica che gli attori scritturati per *The Vikings* non erano in grado di offrire, o non volevano attuare.

Cercò di raggiungere l'unità emozionale ed estetica del dramma occupandosi personalmente dell'illuminazione, disegnando i costumi e le scene e curando la regia. Per sottolineare quest'unità il suo nome appare ben cinque volte nel programma con immediatamente sotto il titolo la seguente dizione: «L'intera produzione è stata progettata e diretta da Edward Gordon Craig»²⁵.

Nello spettacolo tutti i personaggi portavano degli elmetti con delle chimere altissime che, unitamente alle ombre prodotte dall'illuminazione proveniente dall'alto, contribuivano ad oscurare il più possibile i volti degli attori. Questa scelta di Craig suscitò molte critiche: molti fra spettatori e giornalisti si lamentarono di non aver potuto vedere il volto degli attori. Forse l'unico critico che comprese il significato di questa scelta fu Max Beerbohm che scrisse a proposito:

²⁵ La cosa fu notata immediatamente, tanto che la rivista satirica *Players and Playthings* (anche conosciuta come *Judy or, The London serio-comic Journal*) ripubblicò il programma con il nome di Craig che appare ben otto volte con accanto ogni volta dei commenti derisori. Cfr. «Judy, or The London serio-comic Journal», May 6, 1903, p. 212. Il programma di *The Vikings* è conservato presso il British Institute di Firenze, Edward Gordon Craig Collection, s.c.

Nel caso di una messa in scena che richiede un'interpretazione raffinata, questa lamentela [che i volti degli attori non sono visibili] sarebbe giustificata. Ma *The Vikings* è una commedia in cui nulla andrebbe perso se tutti i personaggi indossassero delle maschere. Anzi, sarebbe meglio se le maschere fossero sufficientemente grottesche²⁶.

Più difficili da superare furono le cattive abitudini degli attori, in particolare quella di recitare in modo naturalistico. Per cercare di ostacolare tale tipologia di recitazione Craig mise sul palcoscenico delle piattaforme irregolari che rappresentavano le rocciose scogliere del primo atto, in modo da impedire che gli attori si potessero muovere liberamente sul palcoscenico e che potessero assumere alcuni atteggiamenti teatrali, tanto in voga in quegli anni, come quello di guardare continuamente il pubblico e di fare delle passerelle lungo il palcoscenico. Quando Craig chiese agli attori di combattere su queste piattaforme, essi si rifiutarono e dovette mostrare loro come avrebbe voluto che combattessero. La scena è dettagliatamente descritta dal figlio Edward:

[...] Ted [Craig], voleva che Oscar Asche e Holman Clark combattessero con le spade, ma questi tradizionalisti che pensavano alla consueta tecnica di spada larga usata in *Macbeth*, dove si diletavano a passeggiare per il palco, dissero che era impossibile. Ted spiegò che avrebbe dovuto assomigliare più agli antichi Samurai che combattevano con le loro enormi spade; grandi movimenti lenti, con lampi improvvisi. Questo, pensavano, li avrebbe resi assurdi. Ted usando Carter per aiutarlo, mostrò loro come fare²⁷.

Interessantissima risulta la recensione di James Huneker di *The Vikings* in cui, nonostante la convinzione, condivisa da molti, che

²⁶ M. BEERBOHM, *The Saturday Review*, April, 28, 1903.

²⁷ E. CRAIG, *Edward Gordon Craig: The Story of His Life*, Gollancz, London 1968, p. 171.

il casting di Ellen Terry fosse completamente sbagliato, loda le notevoli qualità visive della messa in scena:

Sono andato al teatro più bello di Londra, The Imperial, per ascoltare, vedere, soprattutto vedere, i vichinghi del drammaturgo norvegese, pochi giorni prima che chiudesse, nel maggio del 1903. Per prima cosa la produzione era condannata [al fallimento] sin dall'inizio: i ruoli erano stati tristemente assegnati in modo sbagliato. L'immaginazione più audace non può immaginare Ellen Terry come la feroce moglie guerriera di Gunnar Headman [...]. Ma lo spettacolo aveva i suoi pregi, il figlio di Miss Terry, Edward Gordon Craig, ha esercitato grande influenza sul palcoscenico, l'illuminazione, i costumi. È un giovane uomo con notevole immaginazione e gusto per una poetica pittoresca. Ha cercato di sfuggire alla monotonia micidiale dei problemi del palcoscenico di Londra. Abolendo le luci di ribalta e del bordo, facendo arrivare i raggi di luce dall'alto, Mr. Craig assicura effetti inaspettati e bizzarri. [...] L'impressione creata è di reale irrealità. [...] Dall'alto cade una luce curiosa e sinistra che dà toni violacei alle superfici pietrose e maschera i visi degli attori con ombre misteriose²⁸.

*The Vikings*²⁹ è la sua vera ultima produzione in Inghilterra e rappresenta, per molti aspetti, la consapevolezza dell'impossibilità di raggiungere gli obiettivi che si era prefisso senza scendere a compromessi³⁰. In una lettera a Martin Shaw scrive:

²⁸ J. HUNKER, *Iconoclasts: A Book of Dramatists*, Scribner's, London 1905, pp. 31-33. Quasi tutte delle oltre cento recensioni dello spettacolo furono negative o quantomeno non del tutto positive, anche se spessissimo le innovazioni craighiane furono valutate positivamente. Le oltre cento recensioni, raccolte da Craig in un album, sono consultabili alla Performing Arts Special Collections della biblioteca di UCLA, Edward Gordon Craig Papers, box 26, Folder 6.

²⁹ Per una descrizione dettagliata della messa in scena di *The Vikings* si veda F. MAROTTI, *Edward, Gordon Craig*, cit., p. 13-14.

³⁰ Lo spettacolo segnerà anche uno spartiacque importante, tanto che Craig conierà il motto di *The Mask* "The Theory Comes After the Practice" (La teoria viene dopo la pratica) molto probabilmente in riferimento questa esperienza.

I miei sentimenti su *The Vikings* sono proprio come i tuoi. Ma sono convinto che nessuno spettacolo *The Vikings* possa essere fatto a meno che ogni personaggio ascolti il *metteur en scène* e ascolti quale personaggio debba interpretare. Che diavolo serve il primo atto, e perché preoccuparsi delle rocce, sulla roccia, le Rocce e i Giganti, e le spade dieci centimetri di spessore e il sangue che scorre, la lotta tra le braccia e cervello, se Hjordis non è l'esatto opposto di tutta la sua potenza esteriore. Cos'è la tempesta dello spettacolo, se non la controparte della tempesta nel suo cuore, e che ha a che fare con la tempesta esteriore – assolutamente NULLA. [...] Al fianco delle sorelle selvagge e tutto ciò che è il grido della sua anima non è l'istinto del suo fisico. L'anima è per lei ciò che il fisico è per ogni altro nel gioco. [...] Hai fatto i vichinghi e ho fatto i Vichinghi e tutti gli altri facevano battute e non si sono mai sbarazzati della loro pelle, tanto meno ne hanno indossato quella di un altro. E solo perché, come va oggi, è impossibile. Il teatro è sottosopra³¹.

Lasciò l'Inghilterra l'anno seguente e si trasferì a Berlino a seguito di un invito ricevuto dal Conte Kessler, che gli aveva chiesto di realizzare alcuni progetti per alcune messe in scena poi mai realizzate³².

Un altro punto fermo delle teorie craighiane è che il teatro dovrebbe fare a meno della letteratura. Con questa idea Craig trae le più estreme conseguenze dalla distinzione tra il teatro come spettacolo e il teatro come opera di poesia. Per Craig la poesia drammatica e la sua messa in scena sono due opere d'arte distinte: un'opera letteraria dovrebbe solo ispirare un regista, il quale darà forma al testo drammatico, informandolo con le necessarie indicazioni per renderlo 'rappresentabile'. In questo modo si crea un'opera d'arte originale che avrà con il testo letterario soltanto un legame tematico.

³¹ E. CRAIG, *Edward Gordon Craig: The Story of His Life*, cit., pp. 171-172.

³² Tali progetti scenici erano per: Otto Brahm (*Venezia salvata*), Eleonora Duse (*Elettra*), Max Reinhardt (*The Tempest*, *Macbeth*) e Bernard Shaw (*Cesare and Cleopatra*).



37



38



39



40

37 to 40 Designs for four costumes for *The Vikings*, 1903

Craig rifiuta soprattutto i classici in quanto rappresentanti di quel *modus operandi* dell'*entourage* teatrale (quel servilismo alla letteratura) al quale il teatro è stato sottomesso per tantissimo tempo. Nel rivendicare la completa autonomia della messa in scena dalla letteratura, si spingerà fino a reclamare l'autonomia dal testo scritto a priori, teorizzando una performance in cui il testo è creato in scena.

In *The Art of the Theatre*, pubblicato nel 1905, la distinzione tra testo da leggere e testo da vedere è chiaramente espressa da Craig³³. Il libro è in forma di dialogo platonico tra lo *stage director*³⁴ (il regista) e il *playgoer* (l'assiduo frequentatore di teatri). Lo *Stage director* porta avanti le posizioni di Craig mentre il *Playgoer* rappresenta il pubblico abituale dei teatri. Questa precisazione è importante perché a Craig non interessa lo spettatore occasionale, gli importa invece dello spettatore "professionista", colui a cui interessa il teatro non solo come spettacolo³⁵. Forse vale la pena riproporre un lungo

³³ È curioso che T. S. Eliot abbia commentato, in un articolo per commemorare il cinquantesimo anniversario della pubblicazione di *The Art of the Theatre*, la distinzione craighiana tra testo da leggere e testo da vedere in scena. Eliot accusa Craig non solo di «aver messo il poeta al suo posto», ma anche di voler mettere l'attore al suo posto. Inoltre, rimprovera al teorico inglese, nonostante le sue buone intenzioni, di aver messo al centro dell'attenzione le scene a discapito del resto che succede in scena, almeno da quello che vede dai disegni. Conclude il breve articolo con due 'elogi', molto 'craighiani': lo loda per aver suggerito ai registi di ignorare le didascalie dei drammaturghi e dichiara di essergli grato perché nonostante le cose che dice lo facciano infuriare, tuttavia gli danno una ragione per ribellarsi e protestare. Si augura che ci sia sempre qualcuno come Craig, «che se è come Craig probabilmente dissenterà con Craig e con tutti». T. S. ELIOT, *Gordon Craig's Socratic Dialogues*, in «Drama. The Quarterly Review», n. 36, Spring 1955, pp. 16-20.

³⁴ Spesso Craig sembra non fare differenza tra *stage director* e *producer* per indicare il regista.

³⁵ CRAIG, *The Art of the Theatre*, Foulis, Edinburgh and London 1905. Uscirà prima, tuttavia, la traduzione tedesca dell'opera: *Die Kunst des Theaters*, Seeman, Berlin und Leipzig 1905. L'anno seguente uscirà un'edizione olandese e una russa, non autorizzata. Successivamente nel 1911 *The Art of the Theatre* sarà pubblicato in *On the Art of the Theatre*, con il sottotitolo di "The First Dialogue". CRAIG, *On*

scambio di battute tra il regista e lo spettatore assiduo da *The Art of the Theatre*:

IL REGISTA Senza dubbio. Ricordate che io parlo di poema drammatico, non di dramma, che sono due cose distinte. Il poema drammatico è composto per essere letto, il dramma invece lo si deve vedere recitato in scena. Quindi il gesto è necessario al dramma, inutile al poema drammatico. È assurdo parlare di queste due cose, del gesto e della poesia, come se fossero in qualche modo collegate. Allo stesso modo, non dovete neppure confondere il poeta drammatico col drammaturgo. L'uno scrive per il lettore o l'ascoltatore, l'altro per il pubblico del teatro. Sapete chi è il padre del drammaturgo?

LO SPETTATORE Non so... credo il poeta drammatico.

IL REGISTA Vi sbagliate. Il padre del drammaturgo è il danzatore. Ora, mi sapete dire con quali mezzi il drammaturgo compose la sua prima opera?

LO SPETTATORE Con le parole, immagino, come il poeta lirico.

IL REGISTA Vi sbagliate di nuovo; così la pensa tutta la gente che non conosce la natura dell'arte drammatica. No: il drammaturgo compose la sua prima opera servendosi dell'azione, delle parole, della linea, del colore e del ritmo, facendo appello ai nostri occhi e al nostro orecchio mediante un abile uso di questi elementi.

LO SPETTATORE E qual è la differenza fra quest'opera del primo drammaturgo e quella dei drammaturghi contemporanei?

The Art of the Theatre, cit., pp. 137-268. Per una discussione sulla genesi dell'opera, con conseguenti interpretazioni del testo craighiano, si veda l'interessantissimo saggio di Lorenzo Mango: L. MANGO, *I manoscritti di «The Art of the Theatre» di Edward Gordon Craig*, in «Acting Archives Essays. Acting Archives Review Supplement 7», April 2011, pp. 1-60. Tutte le citazioni da *The Art of the Theatre* sono tratte da: Craig, *The first dialogue*, in ID., *On the Art of the Theatre*, cit.

IL REGISTA I primi drammaturghi erano figli del teatro; quelli di oggi non lo sono. Essi intuivano quello che i drammaturghi moderni non hanno ancora compreso. Il primo drammaturgo sapeva che quando compariva con i suoi compagni di fronte al pubblico, esso desiderava *vedere* più che *udire*. Sapeva che la vista è il più veloce e il più acuto fra tutti i sensi dell'uomo. La prima cosa di cui aveva la percezione quando compariva di fronte al pubblico erano le centinaia di occhi bramosi ed avidi. E gli spettatori, seduti tanto lontano da non poter udire tutte le sue parole, sembravano più vicini per l'intensità e l'ardore con cui lo fissavano. Ad essi, e a tutti, egli si rivolgeva in poesia o in prosa, ma sempre mediante l'azione: azione poetica, che è la danza, o azione in prosa, che è il gesto³⁶.

Per enfatizzare il suo pensiero, Craig dichiara più volte che i drammi shakespeariani sono irrepresentabili, che sono stati scritti per essere letti e non rappresentati³⁷, rivendicando così il diritto/dovere di mettere mano ai testi del Bardo per renderli fruibili in scena.

Ancora una volta, uno scambio tra il regista e l'assiduo frequentatore del teatro delucida la posizione di Craig in modo esemplare:

IL REGISTA [...] I lavori di Shakespeare, per esempio, son molto differenti dai più antichi misteri medievali, composti esclusivamente per il teatro. *Amleto* non è adatto per sua natura alla rappresentazione scenica; *Amleto* e le altre opere scespiriane hanno una forma così perfetta alla lettura, che vengono inevitabilmente a perdere moltissimo quando ci son presentate dopo aver subito un trattamento scenico. Il fatto che venivano rappresentate ai tempi di Shakespeare non prova il contrario. Le Mascherate, i Cortei erano allora gli esempi luminosi e belli di Arte del Teatro. Se i testi drammatici fossero stati scritti per essere veduti, leggendoli

³⁶ CRAIG, *The Art of the theatre*, cit., pp. 22-23. Successivamente in *On The Art of the Theatre*, cit., pp. 139-141; trad. it. *Il mio teatro*, cit., pp. 83-84.

³⁷ CRAIG, *On the Art of the Theatre*, cit., pp. 143-145.

li troveremmo incompleti. Ora, non c'è chi, alla lettura, possa trovare *Amleto* noioso o incompleto, ma più d'uno, dopo aver assistito alla rappresentazione del lavoro, dirà con rammarico: "No, non è l'*Amleto* di Shakespeare". Quando non si può aggiungere nulla per migliorare un'opera d'arte, essa è "finita", completa. *Amleto* era finito completo quando Shakespeare ne scrisse l'ultima parola; aggiungervi gesti, scena, costumi o danza, è come insinuare che è incompleto e che pertanto ha bisogno di essere perfezionato.

LO SPETTATORE Ma allora volete dire che *Amleto* non si dovrebbe mai rappresentare?

IL REGISTA A che scopo rispondere "proprio così"? *Amleto* sarà rappresentato ancora ed è dovere dei suoi interpreti di fare del loro meglio. Ma non è detto che il teatro dovrà basarsi sempre su di un testo da mettere in scena; un giorno, vi ho detto, creerà i prodotti autonomi della sua arte.

LO SPETTATORE Un'opera teatrale, dunque, dovrebbe essere incompleta quando è stampata in un libro o recitata soltanto?

IL REGISTA Sì. Incompleta comunque e sempre, tranne che sulle tavole del palcoscenico. Non può non essere insoddisfacente, priva di arte, alla lettura o all'ascolto, perché senza l'azione, senza il colore, la linea e il ritmo nel movimento e nella scena, è incompleta³⁸.

³⁸ *Ibidem*; trad. it. *Il mio teatro*, cit., pp. 84-85. Tutto il teatro occidentale del primo Novecento sarà investito da questa *querelle*. Qui si ricordano alcune fra le più significative: Mejerchol'd, almeno in un primo momento, teorizzerà l'eliminazione dei classici dal repertorio del suo teatro perché considerati un impedimento allo sviluppo di un teatro nazionale russo: MEJERCHOL'D, *La rivoluzione teatrale*, a cura di Donatella Gavrilovich, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 122-123. Artaud sosteneva che i classici andavano bene per il passato ma non per i contemporanei, perché non rispondenti più alle esigenze del pubblico. Continua: «I capolavori del passato vanno bene per il passato, ma non per noi. [...] Se, per esempio la folla contemporanea non capisce più l'*Edipo Re*, oserei dire, è di *Edipo Re* la colpa, non della folla». A. ARTAUD,

Se in un primo momento Craig teorizza la possibilità di mettere in scena un'opera classica, in seguito ne dichiarerà l'impossibilità; questo prima di dedicare tre anni della sua vita all'allestimento dell'*Amleto*³⁹ al Teatro di Mosca. In una nota del 1912, aggiunta nella seconda edizione di *On the Art of the Theatre*⁴⁰, scrive di aver cercato di mettere in scena l'*Amleto* pur sapendo che la cosa fosse impossibile, perché voleva rafforzare la sua opinione. Dopo l'esperienza moscovita si dice più che mai convinto che i drammi di Shakespeare (e quindi i classici in genere) sono irrappresentabili.

Craig sostiene che i classici vanno letti e non rappresentati in teatro. Per chiarire ciò che intende prende ad esempio la prima scena del secondo atto del *Macbeth*, il soliloquio in cui questi cerca di suscitare in sé la forza necessaria per uccidere il re Duncan. Sottolinea la necessità di doverlo leggere più volte per afferrarne

Le théâtre et son double, Gallimard, Paris 1964, pp. 115-129; trad. it. *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2013 [1964], pp. 191-192. Molto interessante risulta quello che scrive Bertolt Brecht nel suo saggio *Effetto intimidatorio dei classici* circa l'impossibilità di una messa in scena viva dei testi classici: B. BRECHT, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1974, pp. 110-112. Carmelo Bene dichiarava l'illegittimità del mettere in scena i classici, al limite se ne potrebbero organizzare delle letture per studenti: C. BENE intervistato da E. de Angeli, *Non si può morire*, in «Scena», Aprile 1977, ora in «Panta», 30, 2012, a cura di Luca Buoncristiano, Bompiani, Milano 2012, p. 67. Sull'influenza dell'*Amleto* di Craig su quello televisivo di Bene si veda: F. MASTROPASQUA, *In cammino verso l'Amleto: Craig e Shakespeare*, BPS, Pisa 2002 (in particolare il capitolo intitolato *Lo spettro di Craig nell'Amleto televisivo di Carmelo Bene*). Sul rapporto tra i testi classici e i moderni in generale si veda M. DE MARINIS, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, La casa Usher, Firenze 1983, pp. 179-196.

³⁹ Giovanni Macchia scrive che «[...] per Craig Amleto non fu un'ombra e neanche un simbolo. Fu la prefigurazione del proprio destino»: G. MACCHIA, *Amleto a Firenze*, in ID., *Il mito di Parigi. Saggi e motivi francesi*, Einaudi, Torino 1995 [1965], p. 274.

⁴⁰ CRAIG, *On the Art of the Theatre*, cit., p. 285. La prima edizione dell'opera è del 1911.

il significato, operazione, quest'ultima, impossibile con la rappresentazione teatrale⁴¹:

È già difficile leggere questo soliloquio di Macbeth lentamente, nella quiete della nostra stanza, senza alcun rumore o vista estranea, e intendere tutto il valore di quel che Shakespeare vi ha messo. Rileggendolo tre, quattro o cinque volte, allora soltanto ne potremo afferrare parte del significato; e dopo averlo letto tre, quattro, cinque volte, se uno continua a leggere l'intera tragedia ne rimarrà affaticato come se avesse camminato per venti miglia. Ma almeno avrà sentito qualcosa di quello che Shakespeare voleva fargli sentire, sebbene certamente non tutto. Ebbene, quello che ha sentito il nostro ipotetico lettore, noi non riusciremmo a sentirlo andando a vedere la rappresentazione a teatro⁴².

Craig ribadisce più volte che i drammi shakespeariani sono stati scritti per il lettore e non il palcoscenico. In un passo, scrive di aver provato una grande soddisfazione nello scoprire, dopo aver pubblicato il suo libricino *The Art of The Theatre* nel 1905, che lo stesso Goethe aveva scritto che «Shakespeare appartiene alla storia della letteratura di diritto, mentre nella storia del teatro ci appare per caso», e che «l'intero metodo di procedere di Shakespeare è uno che incontra una certa dose di impraticabilità sullo stato attuale della scena»⁴³. Inoltre, il testo di un classico per Craig è già completo in sé e produce, con la sola lettura, sensazioni magiche. Sarebbe quindi un sacrilegio distruggerle facendo confondere gli spettatori costringendoli ad usare altri sensi oltre alla vista⁴⁴.

⁴¹ CRAIG, *Plays, Playwrights, Pictures & Pain in the Theatre*, cit., pp. 195-199.

⁴² Ivi, p. 197; trad. it. *Il mio teatro*, cit., p. 76.

⁴³ Ivi, p. 281.

⁴⁴ Ivi, p. 197.

Un altro punto molto controverso delle teorie craighiane è l'eliminazione completa del testo scritto⁴⁵. Se per Craig le parole andrebbero del tutto eliminate dalla messa in scena, la voce, d'altra parte, diventa un aspetto fondamentale della rappresentazione. "Voice" sostituisce "Word" nel teatro ideale di Craig, che non deve essere «un posto dove ascoltare trentamila parole borbottate in due ore»⁴⁶, ma neppure una pantomima. Infatti, i capolavori del futuro saranno creati:

Con l'azione, la scena, la voce. Non è molto semplice? E quando dico *azione*, intendo gesto e danza, prosa e poesia del movimento. Quando dico *scena*, mi riferisco a tutto ciò che è visibile, tanto all'illuminazione e ai costumi, quanto allo scenario. Quando dico voce, alludo alle parole parlate e a quelle cantate, in opposizione alle parole da leggersi, perché le parole scritte per venire pronunciate e quelle scritte per esser lette sono due cose del tutto differenti⁴⁷.

Ancora una volta Craig non sviluppa il modo in cui la voce verrà impiegata nel suo "*Ideal Theatre*"; si giustifica scrivendo che le problematiche che riguardano l'impiego della voce al posto delle parole non possono essere trattate in modo soddisfacente per mezzo della parola scritta:

Ricordate che ho detto chiaramente che azione e voce sono le altre due parti cui è diretto il mio studio. Ma, mentre dell'azione e della voce non si può trattare in modo soddisfacente con il solo mezzo di libri o di diagrammi, questo è possibile, in un certo senso, per la scena. Perciò questo libro riguarda solo il settore scena⁴⁸.

⁴⁵ CRAIG, *Towards a New Theatre*, J. M. Dent & Sons, London and Toronto 1913, pp. 1-11.

⁴⁶ Ivi, p. 1n. In effetti il commento è una nota alla nota, in cui c'è una spiegazione filologica della parola teatro.

⁴⁷ CRAIG, *On the Art of the Theatre*, cit., p. 180; trad. it. *Il mio teatro*, cit., p. 95.

⁴⁸ CRAIG, *Towards a New Theatre*, cit., p. 5.

Per Craig la parola ha perso gran parte del suo significato: non può più esprimere propriamente il pensiero umano. Afferma, inoltre, che la parola per l'uomo è lo strumento più facile per mentire, concludendo che in questo secolo quasi ogni frase è una menzogna.

Poiché le parole hanno perduto sì gran parte del loro significato sei diverse parole indicano spesso la stessa cosa, una parola talvolta indica sei diverse cose è più che naturale che questo mondo abbia dovuto accettare per vero il detto sorto verso il diciottesimo secolo, che Voltaire esprime brillantemente: “ils n'emploient les paroles, que pour déguiser leurs pensées”. Il mondo non poteva farci niente il linguaggio era ancora una cosa troppo graziosa, troppo facile, troppo piccola. Perfino i bambini se ne servono subito per dire bugie... eppure alla parola si crede⁴⁹.

Continua insinuando che anche i neonati appena possono mentono, ma sentenza: «Né neonati né saggi possono facilmente mentire [...] con i gesti»⁵⁰. Craig quindi sosteneva che l'arte del teatro nasceva dal gesto, dal movimento, dalla danza e ci fornisce un esempio di quello che intende con le direttive registiche di *The Steps*, un mini-dramma con quattro disegni allegati⁵¹. Ogni disegno mostra lo stesso luogo, una scala, tuttavia ogni situazione scenografica esprime uno stato d'animo diverso, espresso dai personaggi e/o dalle azioni che compiono sul palcoscenico.

The Steps I

Primo stato d'animo

È composto di quattro disegni che rappresentano sempre lo stesso luogo; cambiano solo le persone, a seconda dello stato d'animo. Il primo disegno è pieno di luce e di spensieratezza: tre bambini giocano, simili a degli uccelli svolazzanti sul dorso di un grande ippopotamo

⁴⁹ CRAIG, *Scene*, edited by H. Milford, Oxford University Press, London 1923, p. 1; trad. it. *Il mio teatro*, cit., p. 152.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ CRAIG, *Towards a New Theatre*, cit., pp. 41-48.

addormentato nelle acque di un fiume africano. Ho segnato da qualche parte che cosa fanno di preciso; ma ora non lo ricordo e comunque non ha importanza: è un particolare tecnico e non ha valore, se non lo si vede. Cercate invece di evocare dentro di voi il lieve calpestio dei conigli, il tintinnio di minute campane d'argento, e intuirete quel che ho voluto esprimere, e vedrete con l'immaginazione i bizzarri rapidi piccoli movimenti. E passiamo al prossimo.

The Steps II

Secondo stato d'animo

È la stessa scala, ma ora sembra assopirsi. In una terrazza piatta e profonda ragazzi e ragazze saltellano simili a lucciole. In primo piano, nel punto più distante dalla terrazza, la terra risponde ai loro movimenti.

La terra è fatta per danzare.

The Steps III

Terzo stato d'animo

C'è qualcosa di più vecchio, ora, sulla scala. È sera inoltrata. Il movimento inizia con il passaggio di una sola figura: un uomo. S'incammina lungo un percorso del labirinto tracciato per terra. Non riesce a raggiungere il centro. In cima alla scala appare un'altra figura: una donna. Scende lentamente verso l'uomo, che ora è immobile. Non saprei dire se arriverà a lui o no; quando ho fatto il disegno, speravo di sì. Insieme potrebbero tentare un altro percorso. Ma, sebbene anche loro mi interessino, la cosa che più mi sta a cuore è la scala: è sempre presente e le figure la dominano solo per un momento. Credo che un giorno riuscirò a penetrare il segreto di tali misteri; comunque posso dirvi fin d'ora che è già molto emozionante indagare. Se la scala fosse una cosa morta, come sarebbe scialba! Invece vibra di una vita grande, più grande di quella dell'uomo e della donna.

The Steps IV

Quarto stato d'animo

Questa volta la scala deve sopportare un peso maggiore. È notte fonda. Prima di tutto, nascondete con le mani i profili luminosi

che si stagliano sul suolo; coprite anche le fontane ricurve in cima alla scalinata. Inoltre, la figura che si appoggia da questa parte, immaginatela dall'altra parte della scala, cioè all'ombra. Grava su di lui una inutile angoscia, perché l'angoscia è sempre inutile, e lo vedete agitarsi di qua e di là in questa scalinata del mondo. Ben presto assume la posizione che ha nel disegno. La testa allora gli cade sul petto e rimane immobile.

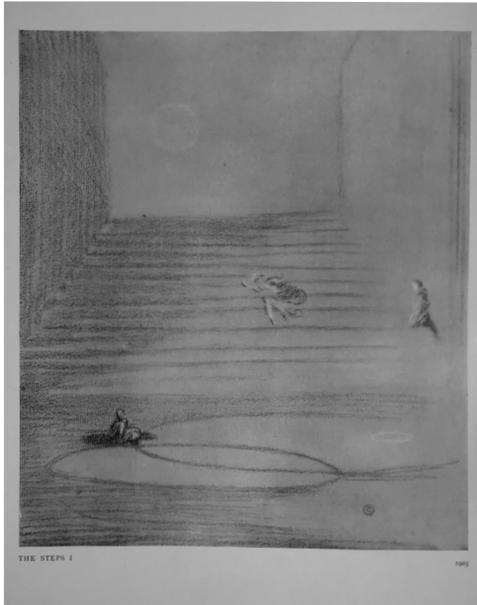
Ed ecco che le cose cominciano ad animarsi; dapprima con grande lentezza, poi con crescente rapidità. In alto, sopra lui sorge la cresta di una fontana come sorge la luna nelle malinconiche serate d'autunno. S'innalza più e più ancora con grande empito a tratti ma più spesso gradatamente. Ora appare un'altra fontana: insieme versano il loro essere in silenzio. Quando gli zampilli sono alla loro massima altezza, ha inizio l'ultimo movimento. Per terra si staglia in una luce calda il profilo di due grandi finestre, e al centro di una di queste l'ombra di un uomo e di una donna – la figura sulla scala leva il capo. Il dramma è finito⁵².

Qui la figura umana è fusa con l'elemento architettonico dove entrambi hanno valenza vitale; l'illuminazione, nella messa in scena, avrà lo stesso valore.

Craig suggerisce il gesto e l'azione come principali mezzi di comunicazione teatrale: il dramma nasce dal gesto e non dalla parola⁵³.

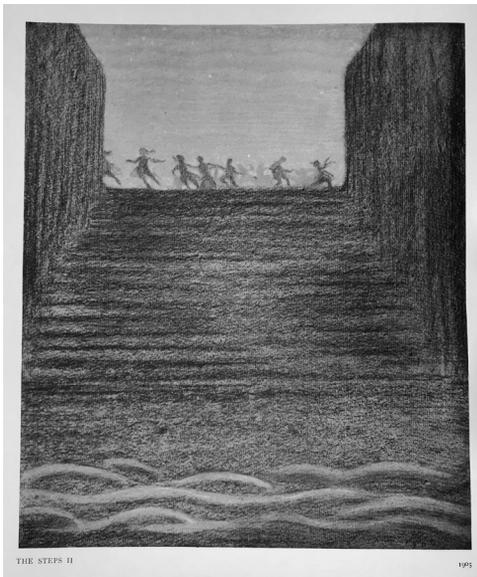
⁵² Ivi, pp. 42-47; trad. it. *Il mio teatro*, cit., pp. 143-145.

⁵³ L'intuizione craighiana è tangibile, fra le altre, nelle messe in scena di Meredith Monk, soprattutto degli anni Settanta e primi Ottanta. Nell'opera *Education of the Girlchild* del 1975, si aveva l'impressione di vedere le teorie craighiane concretizzarsi sulla scena. Monk predilige la musica come mezzo espressivo, ma la sua base culturale è la danza e il movimento. Nei suoi spettacoli, più che con i suoni astratti emessi, raggiungeva un livello di comunicazione molto alto con i gesti, in modo particolare con le mani. «Il silenzio non rappresenta una teoria, ma è lo spirito», dichiara. Se è pur vero che l'artista assorbe la corrente innovativa del teatro contemporaneo circa l'uso del suono come guida di fondo, è il movimento che è alla base del suo fare teatro. Cfr. G. BARTOLUCCI, *Il movimento ed il silenzio di Meredith Monk*, in G. BARTOLUCCI e L. CAPELLINI, *Il segno teatrale. Avanguardie alla Biennale di Venezia 1974/1976*, Electra Editrice, Milano 1978, pp. 45-51.



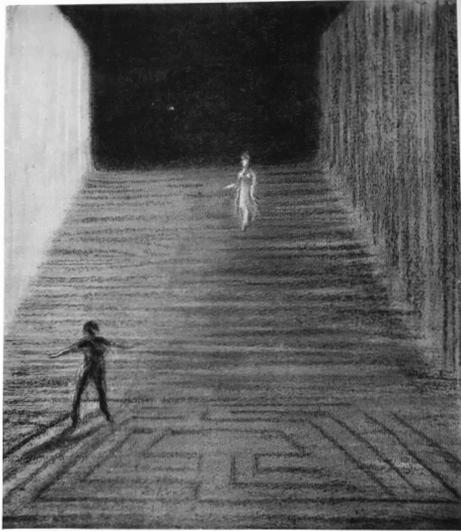
THE STEPS I

1995



THE STEPS II

1995



THE STEPS III

1993



THE STEPS IV

1993

Un altro esempio emblematico in tal senso è esplicito in quello che Craig scrive a proposito di un suo disegno intitolato *The Arrival*:

Questo disegno non è stato fatto per un dramma particolare, ma per quel che, secondo me, è il vero dramma. *L'arrivo* è una specie di direzione di scena. Si tratta, come si desume dal titolo, di un'azione che sta per compiersi, non di parole da pronunciare; ed è proprio il fatto di non sapere chi arriva e perché arrivi o che aspetto avrà che la rende drammatica ai miei occhi⁵⁴.

I greci, secondo Craig, sono stati i primi a cogliere i segreti del “movimento silenzioso”. Il movimento non è soltanto la radice dell'arte del teatro, ma è qualcosa di più profondo e misterioso, il movimento è divino⁵⁵. L'aspetto ontologico del movimento è chiaramente illustrato da Craig quando, scrivendo dell'artista del teatro del futuro e in particolare dell'attore, spiega che prima l'attore imitava, poi rappresentava e in futuro dovrà rivelare. Quando impersonava e rappresentava l'attore si serviva «della figura umana come esemplificata dall'attore e del mondo visibile attraverso le scene. L'attore del futuro invece, rivelerà, per mezzo del movimento cose invisibili [...], quelle viste attraverso l'occhio e non con l'occhio, attraverso il potere meraviglioso e divino del Movimento»⁵⁶.

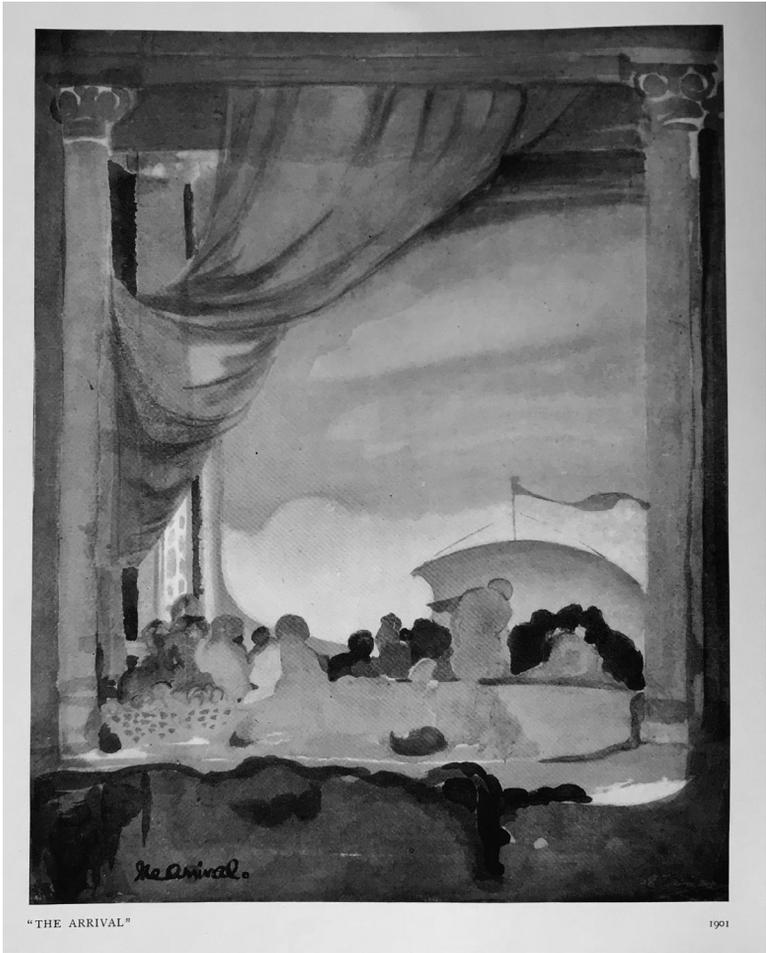
Il silenzio, insieme alla musica e al movimento, è l'elemento essenziale della messa in scena craighiana. Il teatro diventa un avvenimento essenzialmente visivo, come si denota dal disegno *Study for movement*. Il “*Drama of Speech*” è sostituito dal “*Drama of Silence*”, senza intendere, tuttavia, l'eliminazione totale dell'elemento sonoro, ma la visualizzazione del momento drammatico⁵⁷.

⁵⁴ CRAIG, *Towards a New Theatre*, cit., p. 23; trad. it. *Il mio teatro*, cit., p. 139.

⁵⁵ CRAIG, *The Arts of the Theatre of the Future*, cit., p. 46.

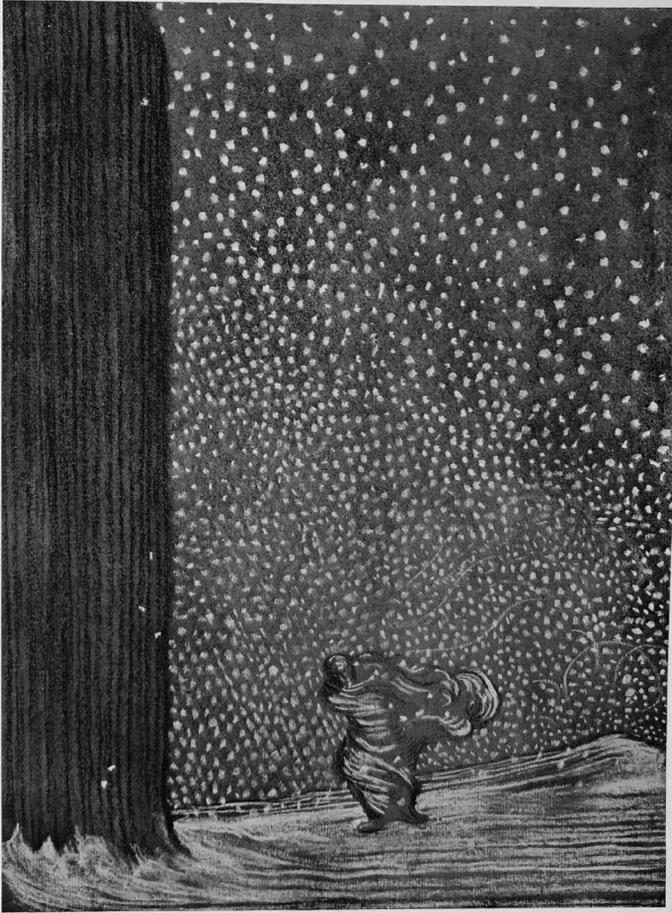
⁵⁶ CRAIG, *The Arts of the Theatre of the Future (Continued)*, in «The Mask», vol. I, n. 3-4, 1908, p. 68; successivamente in ID., *On the Art of the Theatre*, cit., p. 46.

⁵⁷ CRAIG, *Towards a New Theatre*, cit., p. 41. Cfr. MANGO, *I manoscritti di The Art of the Theatre di Edward Gordon Craig*, in «Acting Archives Essays. Acting Archives Review», Supplement 7, cit., pp. 1-60.



"THE ARRIVAL"

1901



STUDY FOR MOVEMENT

1906

Il dramma, ci insegna Maeterlinck, non è solo quella parte della vita che tratta dei sentimenti buoni o cattivi degli individui: la vita in sé è molto drammatica anche senza l'intervento dei delitti, della gelosia e delle grandi passioni. Il dramma, così concepito, ci conduce a una fontana o in un bosco, ci porta davanti a una fresca corrente, fa cantare un gallo e ci fa vedere quanto tutte queste cose siano drammatiche. So bene che Shakespeare ce lo ha mostrato qualche secolo prima, ma averlo ripetuto è un gran bene e non un danno. Maeterlinck doveva aggiungere però che esistono due tipi di dramma, nettamente distinti. Potrei chiamarli il Dramma di Parole e il Dramma del Silenzio, e credo che i suoi alberi, le fontane, le correnti e tutto il resto appartengano al Dramma del Silenzio: drammi, cioè, in cui la parola diventa gretta e inadeguata⁵⁸.

Craig suggerisce, inoltre, che l'apice del "*Drama of silence*" si possa raggiungere attraverso la «più nobile tra tutte le opere create dagli uomini, l'architettura»⁵⁹. Scrive infatti: «ho spesso pensato a come dar una vita (non una voce) a questi posti usandoli per fini drammatici»⁶⁰. In una nota che segue e che è un commento ad un articolo di Arthur Symons intitolato *Pantomime And The Poetic Drama*, Craig scrive che «Tutto il grande teatro si muove in silenzio», che la natura tutta è silenziosa e che il linguaggio non deve prendere il posto dell'azione in scena. Per il teorico inglese è sbagliato pensare che le azioni a teatro non possano esprimere idee senza l'ausilio delle parole. Le azioni possono 'parlare' per proprio conto; solo le azioni, secondo Craig, possono suggerire i desideri e i sentimenti degli attori perché sono libere dalla tirannia delle parole e per questo «l'arte del recitare, se proprio vogliamo chiamarla arte, è più incisiva dell'arte dello scrivere». Conclude il commento

⁵⁸ CRAIG, *Towards a New Theatre*, cit., p. 41; trad. it. *Il mio teatro*, cit., p. 144.

⁵⁹ Fin dal primo numero di *The Mask* e in moltissimi articoli, Craig indica l'architettura, la musica e il movimento come i tre componenti di una grande e perfetta religione che ci permette di vedere e sentire la rivelazione della 'verità': «The Mask», vol. I, n. 1, 1908, p. 2.

⁶⁰ *Ibidem*.

dichiarando che in definitiva le parole saranno «zittite» nella forma più pura del dramma⁶¹.

Eliminando tutto ciò che possa distrarre lo spettatore, in modo particolare le parole, Craig cerca di raggiungere l'unità emozionale del dramma attraverso l'azione e il movimento. Craig non considerava il teatro come un'arte multiforme in cui pittura, musica, scena, recitazione si fondono in un'opera nuova perdendo la loro singolarità; in un'opera nuova. Dichiarava inammissibili elementi artistici 'aggiunti': solo quelli nati a teatro da una visione d'insieme della messa in scena avevano qualità artistiche ed erano, dunque, ammissibili: «Via il testo, via l'attore, via l'azione non necessaria!» tuonava. L' *"Ideal Theatre"* è l'essenzialità della messa in scena, che portata alle estreme conseguenze, si identifica con il silenzio. Ancora una volta sembra che Craig voglia provocare il lettore: nel terzo numero di *The Mask* scrive che nonostante fosse nota la sua convinzione circa il valore esiguo del testo nell'arte teatrale, non aveva intenzione di eliminarlo del tutto, riconoscendogli ancora qualche pregio che altrimenti andrebbe sprecato. Bisogna solo aumentarne il valore⁶². Approfondì la questione qualche anno più tardi in un articolo intitolato *Acca: A New Stage Language*⁶³, firmato Author of Films, dichiarando che le parole sono tutte "nonsense" senza alcun valore. Paradossalmente, afferma di essere parzialmente in disaccordo con Craig che voleva bandire la parola completamente dal teatro (paradossalmente dal momento che chi scrive è Craig usando uno pseudonimo). Invece, si propone nell'articolo di sperimentare un nuovo tipo di lingua teatrale che viene chiamata "ACCA", una lingua che sarà composta solo di suoni duri, morbidi, acuti, dolci

⁶¹ CRAIG, *A Note on The Preceding Essay*, in «The Mask», vol. IV, n. 3, January 1912, p. 189. L'articolo segue uno scritto di Arthur Symons, *Pantomime and the Poetic Drama*, pubblicato nel seguente volume: A. SYMONS, *Studies in Seven Arts*, E. P. Dutton and CO., New York 1907.

⁶² CRAIG, *The Arts of the Theatre of the Future (Continued)*, cit., p. 61.

⁶³ AUTHOR OF FILMS [E. G. Craig], *Acca: A New Stage Language*, in «The Mask», vol. X, n. 1, January 1924, pp. 19-21.

e stridenti, escludendo tutti i suoni interdentali prodotti con la collaborazione della lettera “H”. Per questo motivo si propone di chiamare questa nuova lingua ACCA che spiega «è l’equivalente italiano di H». Il motivo per questa esclusione è spiegato ancora «perché [la lettera H in inglese] si è impigliata con le W e altre lettere e il risultato sono troppe parole [con suoni] interdentali». Craig propone come esempi una lista di quasi venticinque parole inglesi che hanno il suono interdentale che andrebbero eliminate dalla lingua del palcoscenico. Il problema, continua l’articolo, esiste in tutte le lingue nordiche e quindi è necessario creare una nuova lingua, appunto ACCA, da utilizzare in teatro.

Non c’è l’H nella lingua italiana perciò l’attore italiano può dire quello che deve dire senza soffocare le parole⁶⁴ [...] Gli attori inglesi, olandesi, tedeschi e russi devono combattere con la propria lingua tutti i giorni, inconsapevoli di star proferendo suoni orrendi⁶⁵.

Ancora una volta Craig fa una distinzione tra un’opera da leggere e una da enunciare. Scrive, infatti, che «leggere Shakespeare in silenzio può essere squisito, ma leggerlo ad alta voce [...] non può mai essere molto piacevole»⁶⁶. L’unico linguaggio possibile a teatro è quindi quello modellato sull’italiano e i suoi dialetti:

Quando sono ritornato a casa, a Bergamo, ho sentito ancora una volta una lingua vera per gli esseri umani, un discorso vero, suoni di attori precisi e ragionevoli. Dovrei aggiungere qui che capisco poco quasi per niente l’italiano; e mentre questo è uno svantaggio quando mangio, guido o lascio un hotel, è un vantaggio assoluto

⁶⁴ In una nota editoriale a piè di pagina si commenta che in questo passo l’autore dell’articolo esagera, in quanto in italiano esiste la lettera H, è però usata di rado.

⁶⁵ Ivi, p. 19.

⁶⁶ Ivi, p. 20.

quanto vado a un teatro italiano. Quando ci vado è per vedere gli attori e non la recitazione⁶⁷.

Nell'articolo si sottolinea che alla base della recitazione sono i suoni e il movimento con gesti significativi. Questa nuova lingua sarà composta di circa trentatremila suoni⁶⁸.

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ibidem.* Per quanto possa sembrare semplicistico il modo in cui Craig affronti l'argomento, possiamo individuare quella che sarà l'esigenza di buona parte teatro del ventesimo secolo: l'invenzione di un linguaggio teatrale nuovo e soprattutto autonomo. Molti hanno posto all'origine delle loro ricerche lo stesso fine che si poneva Craig: l'individuazione di un linguaggio autonomo teatrale. Tra i tanti che hanno portato avanti questo discorso vogliamo qui ricordare Artaud che scrive che non è affatto provato che il linguaggio delle parole sia il migliore possibile. E sembra ovvio che sulla scena, la quale è anzitutto uno spazio da riempire e un luogo dove accade qualcosa, il linguaggio delle parole debba cedere il posto al linguaggio dei segni, il cui aspetto oggettivo è ciò che immediatamente meglio ci colpisce. Inoltre, dichiara che il dialogo scritto non appartiene alla scena, ma ai libri. Per Artaud è necessario creare un linguaggio esclusivamente per la scena e indipendente dal dialogo, un linguaggio creato per i sensi. Si augura che il teatro si possa sottrarre dalla dittatura della parola. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 151-164. Si ricorda anche l'importantissimo esperimento compiuto da Peter Brook in collaborazione con Ted Hughes: nel 1968 un gruppo di attori diretti da Brook si dedicarono allo studio di quattro lingue non parlate in nessun luogo, che avrebbero formato la base per la lingua dello spettacolo *Orghast*, che avrebbero messo in scena a Persepolis nel 1971. Il testo fu scritto dal poeta inglese Ted Huges in una lingua completamente inventata, pensata per essere pronunciata ad alta voce e composta da circa duemila parole: l'intento era di creare una lingua universale per il palcoscenico. Gli attori, provenienti da nove paesi, a volte comunicavano anche fra di loro con la lingua inventata da Huges. La pièce è basata sul mito di Prometeo e il tema fondamentale di questo lavoro era di scoprire l'esistenza di forme di comunicazione che andassero oltre la parola, abbandonando qualsiasi riferimento culturale e linguistico. Il presupposto di questa ricerca era identico a quello di Craig, e cioè che la parola si fosse svuotata di significato. Brook e Hughes non intendevano bandire le parole in favore del gesto e del suono primitivo, ma, piuttosto, cercavano di ricreare una lingua specifica per il teatro. Cfr. A. C. H. SMITH, *Orghast at Persepolis. An account of the Experiment in the Theatre Directed by Peter Brook and Written by Ted*

La questione relativa all'uso della parola *versus* quello della voce/suono era stata già affrontata, anche se incidentalmente, nel primo anno di pubblicazione di *The Mask*, in cui Craig vide nell'uso dell'Esperanto in una messa in scena la promessa del superamento dell'impiego delle lingue nazionali a teatro.

Ad agosto [del 1908] il teatro ha fatto un ulteriore passo verso la perfezione. È stato prodotto un dramma in una lingua ... che poche persone possono capire. *Ifigenia e Tauride* di Goethe è stata messa in scena a Dresda, da quel attore eccezionale Emanuel Reicher e la sua bellissima figlia, e la lingua parlata era l'Esperanto. Deve essere stato uno spettacolo avvincente vedere Eraulein Reicher muoversi con grazia durante il dramma e di aver sentito la raffinata voce di Emanuel Reicher senza dover seguire il senso delle cose che stavano dicendo. Le scene, giudicandole dalle riproduzioni fatte nelle riviste illustrate, devono essere state terribilmente brutte, e sembra che anche i costumi fossero abbastanza sbagliati. Presto speriamo che i drammi saranno dati in una lingua che nessuno può capire. Allora l'ultima tendenza a predicare sarà spazzata via; allora il teatro può occuparsi di nuovo di cose serie⁶⁹.

Hughes, Eyre Methuen, London 1972; trad. it. *Teatro come invenzione, Orghast di P. Brook e T. Hughes*, Feltrinelli, Milano 1974. In Italia, Carmelo Bene è forse l'artista teatrale che più di altri ha promosso la ricerca di un linguaggio che andasse oltre il detto. Sicuramente la *phonè* beniana rappresenta il tentativo del superamento della parola a favore della voce. Cfr. BENE, *La voce di Narciso*, a cura di Sergio Colomba, Il Saggiatore, Milano 1982.

⁶⁹ S. F. [Craig], *Editorial Notes*, in «The Mask», vol. I, n. 10, December 1908, p. 203. Per stile e contenuto facilmente attribuibile a Craig.

LA ÜBER-MARIONETTE¹ E L'ATTORE CREATIVO

Un altro punto fondamentale delle teorie craighiane è espresso nel saggio sulla *Super-Marionetta*² che suscitò, come spesso accade con Craig³, moltissime polemiche⁴. La Super-Marionetta è

¹ Il termine “*Über-Marionette*” ovviamente prende il nome dal nietzschiano “*Übermensch*”. Anche se nei suoi libri Craig non nomina quasi mai il filosofo tedesco, questi è citato spessissimo in *The Mask*. Per l’influenza di Nietzsche sulle teorie craighiane si veda: O. TAXIDOU, «*The Mask*»: *A Periodical Performance By Gordon Craig*, Hardwood Academic Press, Routledge 1998, New York 2013, pp. 23-31.

² CRAIG, *The Actor and the Über-Marionette*, in «*The Mask*», vol. I, n. 2, 1908, pp. 3-15. Successivamente pubblicato in ID., *On the Art of the Theatre*, cit., pp. 54-94.

³ Craig spesso provoca il lettore con esagerazioni e paradossi affinché questi possano distinguere chiaramente le sue idee e teorie da quelle “ortodosse” e soprattutto per catturarne l’attenzione. Questo ha portato spesso a incomprensioni e ha reso spesso inintelligibile il suo pensiero. In particolare, lo scritto *The Actor and The Über-Marionette* ha destato molti fraintendimenti.

⁴ Ancor oggi la posizione di Craig verso l’attore è ritenuta ambigua ed ampiamente dibattuta. Sulle varie interpretazioni della *Über-Marionette* si leggano alcuni scritti significativi: S. D’AMICO, *Il tramonto del grande attore*, Mondadori, Milano 1929, p. 22; A. TAIROV, *Notes of a Director*, University of Miami Press, Coral Gables, Florida 1969, pp. 66-67; J. OLF, *The Man/Marionette Debate in Modern Theatre*, in «*Educational Theatre Journal*», vol. XXVI, n. 4, December 1974, pp. 488-494; DE MARINIS, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, cit., pp. 197-215; ID., *In cerca dell’attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 129-138; ID., *Il teatro dopo l’età d’oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, pp.

l'elemento più importante del "Teatro del Futuro". Nello scritto *The Actor and The Über-Marionette* Craig sostiene che tutto ciò che è accidentale non è artistico, che l'arte è antitesi con il caos, che può essere prodotta solo lavorando quei materiali che siamo in grado di controllare. L'attore è assolutamente inutilizzabile come materiale artistico, poiché in quanto uomo è schiavo delle proprie emozioni, tende verso la libertà: «Recitare non è un'arte. E quindi è errato parlare dell'attore come artista»⁵. Questo passo è l'esempio tipico dell'*over statement* craighiano, in cui alludeva agli attori che dominavano i palcoscenici di tutta l'Europa all'inizio del secolo, che recitavano in modo naturalistico, impersonando il personaggio, esibendo le proprie emozioni.

Per Craig l'artista è colui che crea l'impressione della cosa rappresentata attraverso gesti e azioni simbolici. Secondo il teorico inglese l'attore del suo tempo «guardava alla vita come se fosse una macchina fotografica» e «cercava di offrire una riproduzione realistica della vita che compete con una fotografia» e si sforzava «di duplicare la natura e raramente tentava di inventare con l'ausilio della natura e non sogna mai di creare»⁶.

Craig, a differenza di quello che esortavano molte teorie attoriali a lui contemporanee, pensava che l'attore «non dovesse mai entrare nel personaggio, nella pelle del personaggio, ma uscirne; tenere il

132-152; I. EYNAT-CONFINO, *Beyond «The Mask»*. *Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Southern Illinois Press, Carbondale and Edwardsville 1987, pp. 162-174; G. ATTOLINI, *Gordon Craig*, Laterza, Bari 1996, pp. 48-59; MANGO, *Corpi senz'Organi e marionette metafisiche*, in «Annali: Sezione Romanza», Università degli Studi di Napoli L'Orientale, vol. XLV, n. 2, 2003, pp. 341-360; M. SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Bari 20013, p. 84; R. TESSARI, *Teatro e avanguardie storiche*, Laterza, Bari 2005, pp. 28-37 e pp. 68-69; P. LE BEGEF, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, in «New Theatre Quarterly», Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 102-114; P. DEGLI ESPOSTI, *The Fire of Dreams and the Steam of Mortality: Edward, Gordon Craig and the Ideal Reformer*, in «Theatre Survey», vol. 56, n. 1, 2015, pp. 4-27.

⁵ CRAIG, *On the Art of the Theatre*, cit. p. 55.

⁶ Ivi, p. 62.

personaggio a distanza»⁷. L'attore quindi deve offrire al pubblico la natura incorporea, l'essenza di un'idea e non una copia della natura, che è priva d'arte. L'attore che impersona è un imitatore e non un artista⁸.

Craig tuttavia non preclude la possibilità all'attore di diventare artista, anzi, incoraggia la ricerca di un nuovo metodo recitativo in cui si crea l'impressione, si presenta lo «spirito della cosa»⁹ che possa aprire uno splendido avvenire per gli attori. Creando una nuova forma di recitazione, consistente essenzialmente in gesti simbolici, l'attore può diventare artista; scrive infatti Craig:

Ma vedo una scappatoia con la quale con il tempo gli attori possono sfuggire dalla schiavitù in cui si trovano. Loro [gli attori] devono crearsi una nuova forma recitativa, che consiste soprattutto di gesti simbolici. Oggi personificano e interpretano; domani dovranno rappresentare e interpretare e il terzo giorno dovranno *creare*¹⁰.

Craig, quindi, rifiutava la recitazione convenzionale e non l'attore di per sé e auspicava la nascita di un attore/creatore. Per raggiungere un alto grado di unità emozionale, che non cambia di spettacolo in spettacolo, l'attore deve avere un controllo fisico totale che preclude soprattutto qualsiasi vanità personale. Nella prefazione alla seconda edizione di *On the Art of the Theatre* del 1924 ribadisce la volontà di non voler sostituire attori viventi con marionette di legno «così come la grande attrice italiana¹¹ non voglia che muoiano tutti gli attori di oggi». Così come, continua Craig, «quando qualcuno ti manda al diavolo non è che pensiamo che succeda veramente [...]». È proprio quello che

⁷ Ivi, pp. 63-64.

⁸ Ivi, pp. 61-62.

⁹ Ivi, p. 62.

¹⁰ Ivi, p. 61. Enfasi di chi scrive.

¹¹ Craig si riferisce ad Eleonora Duse, che aveva dichiarato che «per salvare il teatro, il teatro dev'essere distrutto, e gli attori e le attrici dovrebbero morire tutti di peste». La dichiarazione dell'attrice è riportata in CRAIG, *On the Art of the Theatre*, cit., p. 54.

intendevo io»¹². Spiega poi esattamente quello che voleva enunciare quando auspicava l'arrivo in scena della Super-Marionetta al posto dell'attore in carne ed ossa: Scrive che la *Über-Marionette* «è l'attore più il fuoco meno l'egoismo: il fuoco degli dei e dei demoni senza il fumo e il vapore della mortalità»¹³. Infine, se esaminiamo le qualità attribuite da Craig alla Super-Marionetta notiamo che ha molti aspetti umani: doveva avere «uno spirito vivente»¹⁴ e possedere i ritmi naturali del movimento¹⁵, qualità difficilmente compatibili con l'essenza di una marionetta. Inoltre, in *The Credo of The Mask Since its Foundation in the Year 1908*, che sarà ripubblicato varie volte in *The Mask*, vi è una netta smentita circa la volontà di Craig di disfarsi completamente dell'attore in scena, in quanto è chiaramente scritto al terzo punto: «*The MASK* crede nell'attore e nell'attrice». Seguito subito da: «*THE MASK* crede nelle marionette e nelle maschere»¹⁶, indicando candidamente una posizione che non annulla necessariamente l'altra. È possibile, dunque, credere nell'attore e nell'attrice e allo stesso tempo nelle marionette e nelle maschere. Non bisogna poi dimenticare che Craig pubblicò diversi mini-drammi specificatamente per le marionette, e non per la *Über-Marionette*, dichiarandolo sin nel titolo. Pubblicò inoltre la rivista dedicata interamente al teatro di marionette, *The Marionette*¹⁷. Infine, il *Credo* si conclude con l'esortazione di:

¹² Ivi, p. VII.

¹³ Ivi, p. VIII.

¹⁴ Ivi, p. 85.

¹⁵ Ivi, p. 90.

¹⁶ CRAIG, *The Credo of The Mask Since its Foundation in the Year 1908*, in «The Mask», vol. IX, s.n., s.m., 1923, p. 3-4. e pubblicato nell'ultimo numero della rivista («The Mask», vol. XV, n. 1, January, February, March, 1929, pp. 38-39). Accanto al *Credo* c'è una lista di venti punti sotto il titolo di *What and Who "The Mask" Doesn't Believe In* (Le cose in cui «The Mask» non crede), tra i quali ricordiamo: «The Mask non crede nella recitazione che è lodata perché convince un critico che sembra che l'attore non stia recitando, The Mask non crede neanche nel realismo in arte (che non esiste) e neppure nell'eliminazione del censore».

¹⁷ In *The Marionette* Craig pubblica tre drammi per marionette: *The End of Mr. Fish and Mrs. Bones*, *The Tune the Old Cow Died of* e *The Gordian Knot*; due, invece,

Inchiodare le bugie alle porte dei bugiardi ... I bugiardi pretenziosi che [dicono che] non vogliamo il dramma. I chiacchieroni che [dicono che] vogliamo solo le scene. Il raccontatore di menzogne che [dice che] disprezziamo l'attore e che desideriamo omaggiare solo il regista¹⁸.

Craig voleva che l'attore abbandonasse certi atteggiamenti narcisistici ed eliminasse la tecnica di recitare affidandosi alle emozioni che erano caratteristiche della recitazione degli attori ottocenteschi¹⁹. Voleva altresì che l'attore fosse una parte integrante dello spettacolo con uguale importanza delle altre parti della messa in scena e che non pretendesse di essere il punto focale della rappresentazione. Inoltre, per Craig era fondamentale che l'attore avesse il totale controllo del proprio corpo. Solo con l'eliminazione degli elementi casuali, connessi all'emozione dell'individuo, e con l'utilizzo di atti simbolici, soprattutto attraverso il movimento, l'attore sarebbe stato in grado di cogliere e rivelare delle profonde verità universali²⁰.

La Super-Marionetta non è altro che un esempio utopico, coscientemente utopico, dell'attore in grado di offrire una rappresentazione simbolica e non imitativa del mondo; così spersonalizzata è capace di cogliere l'essenza, lo spirito dell'idea rappresentata. Le

in «The English Review», *School e Blue Sky*. Pubblicati rispettivamente in: «The Marionette», vol. 1, n. 2, April 1918, pp. 12-19; March [sic!], 1918, pp. 48-53; vol. I, n. 3, May 1918, pp. 82-87; «The English Review», vol. V, n. 26, 1918, pp. 24-28; vol. V, n. 32, 1921, pp. 198-212. Si veda M. MAYMONE SINISCALCHI, *E. G. Craig: Il dramma per marionette*, in «English Miscellany», n. 26-27, Edizioni di storia e letteratura, Roma, pp. 269-293. Nel 2012 viene pubblicato un volume bilingue (inglese/francese) con i seguenti drammi per marionette: *Mr. Fish and Mrs. Bones, The Gordian Knot, The Tune the Old Cow Died of, The Three Men of Gotham, Romeo and Juliet*: CRAIG, *Le Théâtre des Fous / The Drama for Fools*, édition bilingue établie par Didier Plassard, Marion Chénétier-Alev, Marc Duveillier, L'Entretemps, Montpellier 2012.

¹⁸ CRAIG, *The Credo of The Mask Since its Foundation in the Year 1908*, cit., pp. 3-4.

¹⁹ DE MARINIS, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, cit., p. 219.

²⁰ Ivi, pp. 219-220.

ipotesi o meglio i convincimenti che Craig volesse effettivamente disfarsi completamente dell'attore in carne ed ossa, tesi circolante sin dalla prima pubblicazione del suo articolo sulla Super-Marionetta, sono problematiche, se si prendono in considerazione i suoi scritti pubblicati nell'arco della sua vita. Già nell'ottobre del 1912 in *The Mask* Craig scrive un articolo intitolato *Gentlemen, The Marionette*, in cui sostiene che la *Über-Marionette* è solo una metafora e dichiara di non credere «né nel meccanico né nel materiale», concludendo che «i fili che guideranno [la *Über-Marionette*] saranno divini»²¹.

In *Towards a New Theatre* pubblicato nel 1913, nel commentare due disegni realizzati per la messa in scena di *Amleto*, uno datato 1904 e l'altro 1907, ancora una volta Craig offre una sua visione dell'attore completo, senza mai fare alcun riferimento alla *Über-Marionette*:

Come frontespizio a questo libro ho un altro disegno per la stessa scena in *Amleto*. Uno è stato eseguito nel 1904 e l'altro nel 1907. [Esso] mostra quello che penso veramente dell'attore e dei suoi poteri. Vedete, nel disegno del 1904 l'ho messo in un posto dove può dominare [la scena] con difficoltà. Nel 1907 l'ho messo in un posto che richiederebbe un eroe per dominarla.

Perché metter l'attore in un teatro Guignolesco²²? Tutti lo chiamano un pupazzo e per Roscius²³, se deve esserlo che sia un pupazzo

²¹ CRAIG, *Gentlemen, The Marionette*, in «The Mask», vol. V, n. 2, 1912, p. 97. Successivamente in ID., *The Theatre Advancing*, Little, Brown and Company, Boston 1923 [1919], pp. 95-96. Nel 1921 esce un'edizione in Inghilterra con una dedica e una prefazione assenti nella prima edizione. Inoltre, alcuni capitoli sono omessi nell'edizione inglese: ID., *The Theatre Advancing*, Constable, London 1921. Tutte le citazioni sono tratte dalla terza edizione americana del 1923 se non indicato altrimenti dall'anno di pubblicazione.

²² Sarebbe interessante notare che il termine "Guignolesco" che in origine era positivo, intelligente, coraggioso e generoso, in seguito è venuto a significare in francese malvagio e macabro.

²³ Quintus Roscius Gallus (126-62 a.C.) fu un importante attore romano famoso soprattutto per la grazia e l'eleganza in scena. Dal Rinascimento Roscius divenne sinonimo di grande attore.

superiore. Sarà piccolo quanto volete, il posto troneggerà sopra la sua piccola testa, e tuttavia [l'attore] dominerà. Sparirà il viso, non rimarrà nulla se non le sue azioni, eppure la dominerà [la scena]. Il movimento gli sarà portato via e sarà messo in una situazione disperata, con nulla tranne una maschera, eppure dominerà²⁴.

Ancora l'anno dopo, in un articolo dedicato ai futuristi, reitererà che non vuole disfarsi dell'attore in scena, che le sue teorie non lo escludono e che il suo ruolo nel teatro del futuro è sicuro²⁵.

Nel capitolo intitolato *Rearrangements in The Theatre Advancing*, partendo dalla consapevolezza che molte autorevoli personalità del mondo della filosofia e dell'arte pensano che il teatro sia un'arte inferiore alle altre, Craig dichiara di essere in accordo con loro perché «la struttura del Teatro moderno è composto stranamente da elementi contraddittori; dell'organico e dell'inorganico, che follemente si aggrappano l'uno all'altro»²⁶. Offre una lista con le convenzioni del teatro a lui contemporaneo e poi la corregge in vari punti. In modo particolare, indica il modo in cui dovrebbe recitare l'attore sulla scena: 1) l'attore dovrebbe essere innaturale in scena; 2) dovrebbe non essere riconoscibile, come una marionetta; 3) i movimenti dovrebbero essere resi convenzionalmente, seguendo un sistema; 4) l'attore dovrebbe usare una maschera. La sua espressione deve dipendere dalle maschere usate e dai movimenti convenzionali eseguiti. L'efficacia delle maschere e dei movimenti sarà legata alle abilità dell'attore²⁷.

Ancora una volta Craig indica l'attore come parte integrante della messa in scena; un attore però disciplinato, stilizzato e mascherato. Tuttavia, sarà la maestria e l'arte dell'attore ad informare la messa in scena.

²⁴ CRAIG, *Towards a New Theatre*, cit., p. 33.

²⁵ CRAIG, *Futurismo and the Theatre*, in «The Mask», vol. VI, n. 3, January 1914, p. 199.

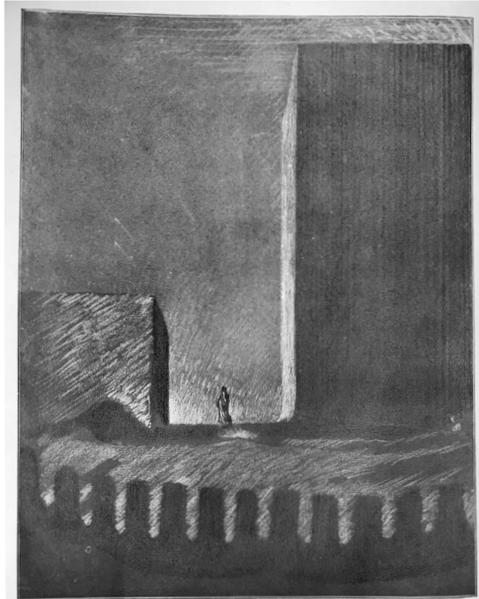
²⁶ CRAIG, *The Theatre Advancing* 1919, cit., p. 173.

²⁷ Ivi, pp. 201-207.



HAMLET, ACT 1, SCENE 5

1924



HAMLET

1907

Craig successivamente porrà l'attore sul gradino più alto del suo nuovo teatro, anzi, sarà proprio l'attore l'unico a poter essere il "Master" del Teatro del futuro. È veramente sorprendente che nonostante quello che scrive nel 1923 in *Scene* si sia continuato ad accusarlo di voler eliminare l'attore in scena. In questo scritto, infatti, dopo un breve *excursus* sulla storia del teatro dalle origini al presente, dichiara inequivocabilmente il suo pensiero sul ruolo dell'attore a teatro specificando:

E chi è il Maestro? [del teatro], e quali sono i suoi doveri?

Deve essere il migliore.

Attenzione, il migliore dell'arte drammatica deve anche essere il migliore nei teatri e il migliore in tutto ciò che riguarda il teatro.

E poi continua:

In un periodo era Molière, l'attore-scrittore. In un altro Sofocle, il danzatore-attore-scrittore. In un terzo Andreini, solo attore. In un quarto Shakespeare, attore-scrittore. Potete notare che in ogni periodo l'uomo migliore era sempre attore. [...] E se un giorno dovesse succedere che uno che oltre al talento d'attore ha anche quello d'architetto (come lo aveva Albergati nel 1480 e Ariosti [sic!] nel 1530)²⁸, può combinare i suoi due talenti per creare l'arte drammatica, e a suo modo, si anche rompendo qualche piccola regola. È permesso. Se dovesse essere anche l'attore, pittore e autore anch'egli potrà usare questi tre talenti per creare l'arte drammatica e anche un quarto [talento] se lo possiede. *Ma nessuno che non sia in primis attore può sperare di creare l'arte drammatica*²⁹.

²⁸ In un articolo in «The Mask», usando lo pseudonimo Felix Urban, Craig, scrive che Ludovico Ariosto intorno al 1528 progettò e seguì i lavori per un teatro di legno costruito per il Duca Alfonso d'Este, dove la sua commedia *La Lena* fu messa in scena. FELIX URBAN [Craig], *Some Bibliographical Notes On Some Old Plays and Wood Cuts*, in «The Mask», vol. X n. 2, April 1924, p. 84.

²⁹ CRAIG, *Scene*, cit., pp. 13-14. Enfasi di chi scrive.

Craig poi si difende dall'accusa di voler solo lo scenografo a teatro scrivendo che un pittore o un semplice autore «non potrà mai creare un dramma teatrale»³⁰. C'è in ogni caso, continua Craig, sempre «l'eccezione che conferma la regola, così abbiamo Goldoni, Rossini e pochi altri che generano pièce teatrali come se fossero creati da attori»³¹. Afferma che troppo spesso è stato accusato ingiustamente solo perché in passato ha disegnato delle scene, ma ricorda a tutti di «essere stato attore e di essere [ancor oggi] primariamente un attore»³². Questa singolare qualifica d'attore che Craig si attribuisce in *Scene* viene ribadita da più parti, come nel suo discorso all'apertura della mostra dei suoi lavori alla *International Theatre Exhibition*, al *Victoria and Albert Museum* di Londra, nel giugno del 1922:

³⁰ Ivi, p. 13.

³¹ Ivi, p. 13n.

³² Ivi, p. 14. Edward Gordon Craig nasce attore nella compagnia di Henry Irving prima di dedicarsi alle produzioni delle messe in scena, al disegno e alla teoria teatrale. Infatti, nel 1876, a soli sei anni, debutta, sebbene con una brevissima apparizione, nella compagnia di Irving con cui la madre iniziò a collaborare quello stesso anno. Craig, attore, cercherà di imitare Irving sulla scena, un'imitazione che diventerà sempre più personale e che determinerà in lui una crescente insoddisfazione. Fu scritturato, dopo molte brevi apparizioni, al *Lyceum Theatre* nel 1889, ma era troppo tardi ormai, come avrebbe poi scritto lui stesso nella sua autobiografia. Nel 1897, proprio quando aveva incominciato ad affrontare i ruoli più impegnativi con successo, decise, inspiegabilmente, di concludere la sua carriera d'attore. La madre non capirà mai questa decisione del figlio; addirittura scrive: «È stato un grande dolore per me quando ho perso mio figlio come attore. Non ho mai conosciuto nessuno con tanto talento naturale per il palcoscenico. Inconsciamente faceva tutto bene – intendo tutte le cose tecniche sulle quali alcuni di noi devono lavorare per anni [...]. Il suo futuro come attore sembrava assicurato, ma non lo era! Ho buone ragioni per essere orgogliosa di quello che ha fatto da allora, ma rimpiango sempre la perdita dell'attore». Il passo citato è riportato in: E. ROSE, *Gordon Craig and the Theatre. A Record and Interpretation*, Low, Marston & CO., LTD, Sampson 1931, pp. 23-24. Si vedano anche: CRAIG, *Index to the Story of my Days*, Viking Press, New York 1957, pp. 89-103; E. TERRY, *The Story of my Life. Recollections and Reflections*, Doubleday, Page & CO, New York 1908, p. 351.

Lord Howard de Walden, signore e signori, non ho veramente nessun diritto ad essere qui in quanto non sono una persona istruita e non so niente dell'istruzione. Il sig. Barker e il sig. Fisher hanno parlato ammirevolmente dell'istruzione e della loro relazione con il teatro. Il sig. Fisher cortesemente mi ha chiamato un artista scenico, e lo ringrazio da parte loro, ma io sono un attore e solo se mi accettate come tale potrò continuare. (Applauso; "Continui"). Come attore sono sorpreso nel sentire il sig. Barker parlare della "dignità della professione", come se fosse una cosa mite e a modo questo recitare e questo teatro. Sono [invece] cose selvagge, ribelli, non domate per niente, e, con il permesso delle signore, io direi che vada al diavolo la dignità della professione. [...] Il teatro non è fatto dalla dolcezza, dal fascino e dalla cortesia. È proprio perché tutti in Inghilterra sono cortesi che me ne ritornerò in Italia tra quattro o cinque giorni. Questa non è l'atmosfera in cui creare il dramma teatrale ed il dramma teatrale che vorrei creare. Il Dramma non può essere creato semplicemente con la cortesia – si deve avere la furia. C'è stato troppo parlare di istruzione e di decorazione. Non è né l'educatore né lo scenografo che creano il dramma teatrale. È l'attore e il furore dell'attore. [L'attore] ... crea [il dramma teatrale] prendendo una storia e inventando il dialogo necessario all'istante. Voi gridate "È impossibile!" Ma signore e signori non è impossibile. Pensate che lo sia perché non volete studiare la materia e informarvi del passato. Se lo faceste scoprireste che la creazione di drammi teatrali da parte di attori è stata esercitata per circa due, trecento anni con grande successo. L'attore prendeva una storia [...] dalla quale creava un dramma teatrale. Così come è stato attuato nel passato potrà essere attuato di nuovo; sta all'attore attuarlo³³.

Craig conclude il suo discorso ringraziando i presenti a nome dei suoi amici artisti: «gli artisti mi hanno insegnato tutto quello che so dell'arte drammatica, ma è da attore che io vi ringrazio da parte loro»³⁴.

³³ CRAIG, *The International Theatre Exhibition in London*, in «The Mask», vol. IX, 1923, p. 10.

³⁴ *Ibidem*.

Nel discorso citato, riportato in *The Mask*, c'è una nota al testo, precisamente nel punto in cui indica che in passato l'attore creava il testo, dove si consiglia di leggere l'articolo a pagina dodici dello stesso numero della rivista intitolato *Real Acting or Can the Actor Create? Some Evidence That He Can* a firma di G. B. Ambrose, uno dei tanti pseudonimi usati da Craig³⁵. L'impiego dello pseudonimo ha lo scopo preciso di avere un altro esperto a concordare quanto già espresso e scritto da Craig in precedenza. In questo caso specifico l'articolo vuol essere chiaramente la dimostrazione che Craig aveva ben chiaro il ruolo dell'attore nel suo teatro del futuro, e che la *Über-Marionette* non doveva sostituire l'attore in scena e neppure essere solo un elemento, tra i tanti, della messa in scena. Era piuttosto un esempio utopico dell'attore spersonalizzato che crea e gestisce l'azione attraverso il movimento. Ambrose/Craig imposta l'articolo in modo da presentare prove inconfutabili delle idee espresse nel suo discorso al *Victoria and Albert Museum*. Inizia con un periodo conciso e chiaro: «I VERI attori creano». Puntualizzando poi il suo pensiero, «quelli cioè che esistono o quanto meno, come vedremo, sono esistiti, attori affidabili su cui poter edificare il teatro del futuro»³⁶. Nell'articolo sono elencate concrete modalità con cui l'attore può ritornare ad essere lo strumento primario e indispensabile all'evento teatrale e non un mero strumento al servizio della messa in scena. Ambrose/Craig offre delle vere e proprie istruzioni per gli attori: primo, prendere una storia vecchia e farla diventare una situazione «telegrafica di una serie d'eventi». Continua indicando che sarà assolutamente necessario rispettare, scrupolosamente, l'unità di luogo: «Tutti i fatti e gli eventi devono accadere nello stesso luogo; un solo luogo deve esistere, a partire da quando appaiono i personaggi in scena per la prima volta fino alla fine della commedia». Craig enfaticamente dichiara che «gli attori

³⁵ G. B. AMBROSE [Craig], *Real Acting or Can the Actor Create? Some Evidence That He Can*, ivi, p. 12.

³⁶ *Ibidem*.

devono inventarsi i propri dialoghi». Alla possibile perplessità del lettore Craig risponde che non solo è possibile, ma che è già stato fatto in passato quindi può essere facilmente ripetuto. Una pagina di uno scenario italiano, *La schiava*³⁷ tradotto integralmente in inglese con qualche piccola spiegazione sui personaggi, è riprodotta sulla pagina seguente per sottolineare la veracità delle dichiarazioni fatte. Oltre a commentare lo scenario vi è proposta anche una lista dei personaggi più importanti della Commedia dell'Arte con qualche annotazione caratteriale. Per consolidare ancor di più la propria affermazione secondo cui l'attore in passato creava, Craig presenta una lista di quasi quaranta attori "italiani", vissuti dal sedicesimo al ventesimo secolo, che, in quanto creatori in scena, sono considerati dei veri attori a cui ispirarsi³⁸; nella pagina seguente sono anche riportate due testimonianze sul mestiere d'attore tratte dalle opere di Evaristo Gherardi e Luigi Riccoboni.

Le due testimonianze riprodotte non sono altro che ulteriori prove della validità delle teorie attoriali proposte da Craig. Scrive Gherardi:

L'attore deve aver un ricco bagaglio culturale, che recita più con l'immaginazione che a memoria; [...] che inventa mentre recita tutto ciò che dice; che assiste i suoi colleghi sul palcoscenico, cioè abbinare le sue azioni e parole così bene con quelle del suo compagno che entra immediatamente nell'azione al quale è stato invitato

³⁷ Ivi, p. 13. Per lo scenario a cui si fa riferimento cfr. LA SCHIAVA / COMMEDIA NUOVA / E RIDICOLOSA. CLOPHON / IN PAVIA, / PER PIETRO BARTOLI. 1602 / CON LICENZA DE' SUPERIORI.

³⁸ CRAIG, *The International Theatre Exhibition in London*, cit., p. 14. Gli attori sono: A. Beolco, F. Andreini, T. Martinelli, I. Andreini, E. Balletti [Flaminia], G. Tabaria, A. Naselli [Ganassa], G. Pellesini, F. Di Fonaris, O. Nobili, F. Scala, G. Salimbeni, D. Biancolelli, C. Cantù, la famiglia Romagnesi, A. Adami, G. Pasquati, G. Bianchi, E. Gherardi, la famiglia Riccoboni, A. Muzio, T. Visentini, F. Sticotti, A. Costantini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, B. Bocchini, G. Gabrielli, S. Lolli, T. Fiorilli, F. Vitali, A. Sacco, C. Bertinazzi, C. Roti, L. Del Buono, Petito, E. Scarpitta.

dall'altro [attore] e in questo modo sembra a tutti che il tutto sia stato preparato prima [...]»³⁹.

Riccoboni⁴⁰ commenta:

L'attore che improvvisa lo fa in modo più naturale di chi si impara la parte a memoria [...]. Le persone si sentono meglio e quindi enunciano meglio cose che inventano piuttosto che cose che hanno imparato a memoria. [...] il successo della messa in scena dipenderà completamente sull'affiatamento degli attori tra di loro in scena; se lui [un attore] deve recitare con un collega che non risponde esattamente al momento giusto, o che lo interrompe nel posto sbagliato, le parole non avranno tutto l'effetto desiderato. [...]; all'attore che si affida all'improvvisazione non è sufficiente avere la faccia, la memoria, la voce e il sentimento, ma per distinguersi deve possedere un'immaginazione fertile e vivace e deve padroneggiare la lingua in cui recita⁴¹.

Infine, in calce alle parole di Riccoboni, Craig aggiunge che Andreini e Scala furono drammaturghi migliori di Shakespeare, ma non scrittori di commedie migliori di Shakespeare, ponendo ancora una volta l'accento sulla differenza e l'indipendenza del teatro (Andreini e Scala) dalla letteratura (Shakespeare)⁴².

Qualche pagina dopo, nello stesso numero della rivista c'è un altro articolo intitolato *Acting. A Plea for More Breadth in it*, firmato A. B. C. (ancora uno pseudonimo usato da Craig) in cui l'autore esorta gli attori inglesi del suo tempo a ripetere più volte la stessa battuta e ad esagerare i loro movimenti in scena, perché «lui [l'attore inglese] non spiega, non esprime, non riesce ad esprimere».

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ In *The Mask* dell'aprile del 1911 a firma di Pierre Ramés, pseudonimo di Lees, c'è un lungo articolo sull'attore e una sezione dedicata ai consigli di Riccoboni agli attori: «The Mask», vol. 3, n. 10-12, April 1911, pp. 173-180.

⁴¹ CRAIG, *The International Theatre Exhibition in London*, cit., p. 14.

⁴² *Ibidem*.

Oggigiorno «[l'attore inglese] ha paura di ripetersi», mentre nel passato la ripetizione e l'esagerazione erano la prassi. Nell'articolo si chiede agli attori inglesi di apprezzare i valori dell'esagerazione e sono esortati a non disprezzare «l'enfasi e la furia» perché solo queste possono rendere la messa in scena teatrale un evento artistico⁴³. Ancora una volta questa affermazione è, in effetti, un appello ad eliminare qualsiasi realismo dalla scena a partire dalla recitazione degli attori⁴⁴.

⁴³ A. B. C. [Craig], *Acting. A Plea for More Breadth in it*, in «The Mask», vol. IX, 1923, pp. 12-21. Le traduzioni sono tratte dalla trascrizione/traduzione in inglese presenti in *The Mask*.

⁴⁴ Nel 1914, nell'articolo *Carlo Gozzi and the Venetian Drama of the Eighteenth Century*, a firma della fedele assistente di Craig Dorothy Neville Lees, che tuttavia dallo stile sembrerebbe essere stato scritto a quattro mani con Craig, vi è un attacco contro ogni forma di realismo in palcoscenico contestualizzando storicamente la nascita del realismo a teatro. Nell'articolo vi compare un lungo segmento che condanna la riforma teatrale goldoniana accusando il commediografo veneziano di aver portato il realismo a teatro e di conseguenza di aver eliminato l'immaginazione e la creatività dalla messa in scena. Invece si esalta Carlo Gozzi, che viene definito «grande nemico di Goldoni» e «l'ultimo mago della vecchia Commedia dell'Arte, l'ultimo campione delle maschere antiche», si loda come colui che cercò di salvare il teatro della Commedia. Nell'articolo si ribadisce che Gozzi cercò di ostacolare «l'intrusione del realismo» a teatro e che avesse supportato questa sua posizione scrivendo *Il Trionfo*, che non concede nulla al realismo ma è anzi un inno alla fantasia. L'articolo continua sottolineando che a Gozzi non interessava riproporre in scena cose che poteva tranquillamente vedere in qualsiasi campo o calle della sua città. «Goldoni» continua l'articolo «aveva tanta immaginazione quanto ne abbia un boccale di birra. Per lui una primula lungo un fiume non poteva essere che una primula, mentre per Gozzi poteva benissimo essere una stella caduta o un principe stregato». Soprattutto si accusa Goldoni di non aver capito che le cose che lui condannava perché secondo lui vecchie (l'improvvisazione degli attori e l'uso di scenari) erano invece, come aveva ben capito Gozzi, eterne e in essenza legate alla sopravvivenza dello stesso teatro. Interessantissima risulta l'affermazione, citata da uno scritto di Monnier già pubblicato in un numero precedente di *The Mask, Venice in the 18th Century*, in cui si dichiara che Gozzi era stato un grandissimo patriota grazie al suo amore per la «vecchia Commedia»; patriota perché la commedia italiana, che fu soppiantata da Goldoni, era «*par excellence* inventata dagli italiani, era marchio del loro genio, era l'unico contributo comico della razza, era loro il

Quindi, tra i punti fondamentali proposti da Craig nei suoi discorsi sulla recitazione, il concetto della creatività dell'attore è centrale e costante così come lo sono la disapprovazione della recitazione di tipo realistico e la condanna di qualsiasi vanità personale che possa minare l'unità del dramma messo in scena. La creatività, tuttavia, sembra essere la qualità indispensabile per il compimento dell'attore del futuro; creatività dell'interprete che, come abbiamo visto, era già auspicata da Craig in *On the Art of the Theatre*, in cui scriveva che l'attore così com'è oggi dovrà scomparire per lasciare spazio a una nuova/vecchia figura di attore/autore in scena⁴⁵.

In altre istanze, propone l'attore orientale (e spesso propone il teatro orientale nella sua totalità) come modello da emulare e il metodo recitativo dell'attore indiano come quello da praticare. In particolare, in un articolo uscito a più puntate intitolato *A Plea for Two Theatres* apparso sulle pagine di *The Mask* nel 1918 e poi ripubblicato nel volume *The Theatre Advancing* Craig scrive:

Non abbiate paura che io voglia far apparire una *Über-Marionette* tra di loro [gli attori]. Se arriva non sarà perché ce l'ho portato io anche perché nessuno potrebbe impedirgli di venire e io non ho nessun desiderio di imporre uno sgradito Frankenstein in mezzo a tutto quello che abbiamo organizzato. È probabile che il teatro di cui ho

monopolio ed era il loro trionfo». Lo stesso Gozzi infatti condivideva questa idea che la commedia improvvisata fosse una caratteristica particolare del popolo italiano. L'articolo si chiude affermando che la morte di Gozzi non fosse avvenuta nell'aprile del 1806 ma qualche anno prima, quando la compagnia Sacchi si sciolse dopo aver ottenuto grandi successi grazie allo stesso Gozzi. Tristemente, continua, «tutti ci sanno dire dove viveva Goldoni a Venezia ma nessuno ricorda più Gozzi anche se l'onore di aver resistito all'avvento del realismo a teatro spetta a lui». D. N. LEES, *Carlo Gozzi and The Venetian Drama of The Eighteenth Century*, in «The Mask», vol. VI, n. 4, April 1914, pp. 286-296. N.d.T. Nonostante le connotazioni negative del termine, si è deciso di tradurre letteralmente la parola "race" utilizzata da Craig con "razza" ogni qualvolta citata.

⁴⁵ CRAIG, *On the Art of the Theatre*, cit., pp. 11-12. Sul concetto di creatività, che è alla base della riflessione teorica di Craig e che si oppone al realismo, si veda: ATTOLINI, *Gordon Craig*, cit., p. 4.

parlato richiederà i servigi di un uomo [in scena]; mi è stato riferito (dopo aver scritto della *Über-Marionette*) di una razza d'attori che sono esistiti (e di alcuni che ancor oggi conservano la tradizione) che erano parte integrante del teatro più durevole concepibile. Questo mi ha stupito immensamente, piacevolmente stupito. Mi era stato detto che questa razza d'attori era così nobile Senza risparmiarsi nessun dolore e austeramente disciplinati ... tanto da eradicare tutte le debolezze della carne senza lasciare nulla se non l'uomo perfetto. Questa razza non era né inglese né americana, ma indiana. [...] Se gli attori occidentali possono divenire quello che mi dicono l'attore orientale era ed è, allora io ritiro quello che scrissi nel mio saggio "Sull'attore e la Super-Marionetta". [...] Se l'attore occidentale diventa quello che l'attore orientale era ed è, allora ritiro tutto quello che ho scritto nel mio saggio" Sull'Attore e la Super-Marionetta⁴⁶.

D'altra parte, Craig aveva già indicato come modello recitativo quello orientale, in particolare riferendosi alla recitazione degli attori giapponesi, che, a sua detta, aveva le stesse qualità intrinseche del teatro classico:

Il [teatro] giapponese con il suo rituale rigoroso, il suo nobile conservatorismo che conserva ancora posture tradizionali senza cambiamenti o modifiche, la sua obbedienza a una tradizione raffinata, il suo perfetto controllo dei suoi materiali – cioè il corpo umano – si avvicina di più alle maestose e splendide cerimonie del passato, di cui, tra noi, qualche traccia permane nei gesti simbolici dei sacerdoti che celebrano la messa, e quindi aderisce di più alla natura di un'arte⁴⁷.

⁴⁶ CRAIG, *A Plea for Two Theatres*, in «The Mask», vol. VIII, n. 4, June 1918, pp. 15-16; vol. VIII, n. 5, August 1918, pp. 17-19, vol. VIII, n. 6, September 1918, pp. 21-23; vol. VIII, n. 8, October 1918, pp. 29-32. Con una lettera all'editore Craig chiede di informare il pubblico di *The Mask* del fatto che, rileggendo le bozze della seconda parte dell'articolo scritto nel 1915, aveva cambiato idea. Chiede inoltre di non pubblicare l'articolo senza la presente lettera a fianco.

⁴⁷ S. F. [Craig], *The Japanese Dance*, in «The Mask», vol. III, n. 4-6, October 1910. Nonostante sia siglato S. F., lo stile è inconfondibilmente craighiano. Su

Bisogna tenere presente che Craig non chiede né si auspica che gli attori vadano a studiare i metodi degli interpreti orientali e indiani perché così facendo sarebbero, ancora una volta, solo degli imitatori. Sostiene che gli attori orientali e indiani hanno intuito il segreto della recitazione come arte e il modo per rivelare verità assolute e spera che l'attore occidentale possa fare lo stesso, ma seguendo la propria strada perché queste sono leggi universali dell'arte e non appartengono a nessuna cultura in particolare⁴⁸.

Tuttavia, buona parte della critica si è sempre dimostrata scettica verso le dichiarazioni di Craig sull'attore, spesso commentando che le sue sono solo elucubrazioni usate per non alienarsi totalmente l'*entourage* teatrale, per aver ancora qualche speranza di lavorare a future produzioni teatrali. Se proprio non si vuole credere alla sincerità di Craig si può leggere quello che scrive il critico teatrale del *Theatre Arts Monthly*, Ashley Dukes, nell'introduzione al catalogo dei disegni craighiani per *Pretenders* di Ibsen, messo in scena a Copenaghen nel 1926 e pubblicato per la mostra dei disegni allestita a Londra nelle sale della St. George's Gallery, nel 1928:

Edward Gordon Craig è un attore. Un uomo di teatro e un artista drammatico. Edward Gordon Craig è anche il fondatore di *The Mask* e autore di libri sull'arte del teatro. Questi due Edward Gordon Craig, che sono una sola persona, sono sicuramente sufficienti. Chi avrebbe potuto immaginare che ci fosse un terzo Edward Gordon Craig, un aspirante produttore di drammi che odia gli attori come il diavolo e il cui unico desiderio è quello di seppellirli sotto caterve di materiale scenografico, disegnati e dipinti da lui stesso ad un costo così scandaloso che persino il signor Schubert,

Craig e il teatro giapponese si veda: S.-K. LEE, *Edward Gordon Craig and Japanese Theatre*, in «Asian Theatre Journal», vol. XVII, n. 2, Fall 2000, pp. 215-235. È di particolare interesse la parte dedicata all'influenza che il teatro No ebbe sull'idea del teatro del futuro di Craig.

⁴⁸ J. S., [Craig], *Editorial Notes*, in «The Mask», vol. I, n. 1, April 1908, p. 25. Lo pseudonimo J. S. è usato sia da Craig sia dalla sua assistente Lees; tuttavia è molto spesso riconducibile a Craig per lo stile.

non si sarebbe potuto permettere i suoi servizi [di Craig] ed è così stravagante che nessuno riesce a lavorarci. La leggenda di questo terzo Edward Gordon Craig è stata inventata almeno vent'anni fa e è stata mantenuta in vita diligentemente da persone che non possono capire gli altri due [Gordon Craig] o che preferiscono non capirli. Ci si aspetterebbe che i critici teatrali a quest'ora avrebbero scoperto la verità [...]»⁴⁹.

Inoltre, scrive Dukes che i “due Craig” per anni hanno continuato ad agire come artisti, autori e pensatori per tutto ciò che riguarda il teatro, hanno esaminato le fondamenta della performance teatrale; hanno capito, per esempio, che la letteratura drammatica non coincide con la totalità del fare teatrale e che la messa in scena di una commedia non dovrebbe essere vista come un accrescimento dell'opera letteraria. Dukes conclude l'introduzione esortando possibili benefattori a sostenere i teatri affinché sia possibile per gli artisti creare un medium specifico, «un'arte che sarà per la vista quello che la musica è per il suono. Forse adesso è chiaro che c'è un solo Edward Gordon Craig»⁵⁰.

Tuttavia, già nella raccolta di articoli di Mejerchol'd pubblicata nel 1909 intitolata *O teatre (Sul teatro)*, nelle poche pagine dedicate a Craig, dopo averlo indicato come colui che «ha posto la prima pietra miliare sulla nuova via del teatro», mette in guardia i suoi lettori, esortandoli a non commettere l'errore interpretativo già commesso da molti: credere che Craig preferisse la marionetta all'attore in scena⁵¹.

Un'ulteriore prova a sostegno del contrario è da ricercare nei libri e nelle pagine da lui dedicate ai “grandi attori”, in cui la negazione della qualifica d'artista all'interprete è dovuta soltanto al fatto che

⁴⁹ A. DUKES, Preface in *The Exhibition of Gordon Craig's Designs for Ibsen's Pretenders*, in «The Mask», vol. XIV, n. 3, 1928, pp. 127-128.

⁵⁰ Ivi, p. 28.

⁵¹ MEJERCHOL'D, *O teatre*, in ID., *La rivoluzione teatrale*, cit., pp. 110-111.

per Craig l'attore deve essere il creatore dell'insieme della messa in scena, come lo erano i grandi comici italiani del passato⁵².

Infine, l'idea che Craig volesse disfarsi completamente dell'attore in scena è ancora una volta esplicitamente negata in un articolo intitolato *Belief and Make-Believe. A footnote to 'The Actor and the Über-Marionette'* (*Credenza e finzione. Una nota a 'L'attore e la Super-Marionetta'*). Nell'articolo è chiaramente espresso che gli attori sono oberati da impegni; il fatto che debbano recitare trecentosessantacinque giorni all'anno, spesso in drammi diversi, non solo è ridicolo, ma li costringe ad essere semplicemente degli imitatori anziché attori. Per Craig, facendo Tesio il suo portavoce nel testo, gli attori dell'antica Grecia erano superiori ai contemporanei perché non dovevano recitare ogni giorno e in drammi diversi. A differenza degli attori contemporanei gli antichi non facevano mai finta; credevano «ferocemente» in quello che portavano in scena. Oggi sono tutti «fingitori e non attori». Agli attori veri deve essere concessa la libertà di credere in ciò che fanno e aspettarsi che esprimano quella credenza e nessun'altra in scena. Craig fa dire a Tesio che preferirebbe che tutti gli attori fossero spazzati via e sostituiti da marionette, se viene chiesto loro di *fare finta* invece di *essere* in scena. Incolpa parzialmente i drammaturghi e gli impresari delle pessime condizioni in cui si trova il teatro contemporaneo, dichiarando che questo dovrebbe ispirarsi alle tradizioni dell'antica Grecia, senza assolutamente proporre un rifacimento. Infatti, gli Ellenici non andavano a teatro per

⁵² Sulla tradizione dell'attore/autore in Italia si veda D. FISHER (a cura di), *The Tradition of the Actor-Author in Italian Theatre*, Modern Humanities Research Association and Taylor & Francis, New York 2013. Al suo interno di particolare interesse è il notevole saggio di Joseph Farrell, intitolato *The Actor and The Author: Renaissance Theatre in England and Italy*. Nel saggio Farrell si chiede come mai la figura centrale del teatro italiano è l'attore, mentre in quello inglese è l'autore, suggerendo che questo è il motivo per cui abbiamo un numero esiguo di opere teatrali canoniche italiane, nonostante il ruolo importantissimo che ebbero i teatranti italiani in Europa.

divertimento e neanche per dimenticare; ci andavano, invece, per ricordare la vitalità. Il teatro era, e dovrebbe tornare ad essere, una comunione di stato, persone e artisti. Il messaggio è chiaro: il teatro deve tornare ad essere un luogo dove sia gli spettatori che gli attori si presteranno allo stimolo della credenza e non a quello della finzione. L'articolo si conclude con Craig che dichiara che il teatro non è un posto per "tirarsi su" o di puro divertimento, non è nemmeno un bar, ma un posto di comunione, un tempio dove ogni spettatore contribuisce a creare emozioni, ma l'emozione della «Credenza» e non l'emozione della «finzione»: luogo della realtà e non della menzogna⁵³.

In tale prospettiva, di particolare interesse sono i libri dedicati interamente a due attori; uno al grande interprete e suo maestro Henry Irving e l'altro alla madre, Ellen Terry, a testimonianza del rispetto e dell'attenzione che Craig aveva per la professione d'attore. E se la scelta di scrivere della madre e del maestro può suscitare qualche sospetto, questo è sconfessato dalle pagine di grande ammirazione dedicate a tanti attori coevi, Sarah Bernhardt, Yvette Guilbert e molti attori italiani tra cui Tommaso Salvini, Eleonora Duse (in parte), Giovanni Grasso, Eduardo Scarpetta ed Ettore Petrolini. Tale ammirazione per gli italiani culmina nella seguente dedica in *Towards a New Theatre*: «Agli Italiani, in rispetto, con affetto e gratitudine; ai loro vecchi e nuovi attori, da sempre i migliori in Europa, i disegni in questo libro sono dedicati»⁵⁴.

Nello stesso libro, per spiegare alcune sue scelte registiche verso gli attori, interpretate dagli attori stessi come un attacco di Craig

⁵³ CRAIG, *Belief and Make-Believe. A footnote to «The Actor and the Über-Marionette»*, in ID., *The Theatre Advancing 1919*, cit., pp. 48-57. È doveroso, anche se ovvio, sottolineare che il titolo dell'articolo indica esplicitamente che lo scritto è un chiarimento sul contenuto di *L'attore e la Super-Marionetta*; con molta probabilità Craig scrive questo articolo, ancora una volta, per smentire coloro che insistevano che volesse disfarsi dell'attore in scena.

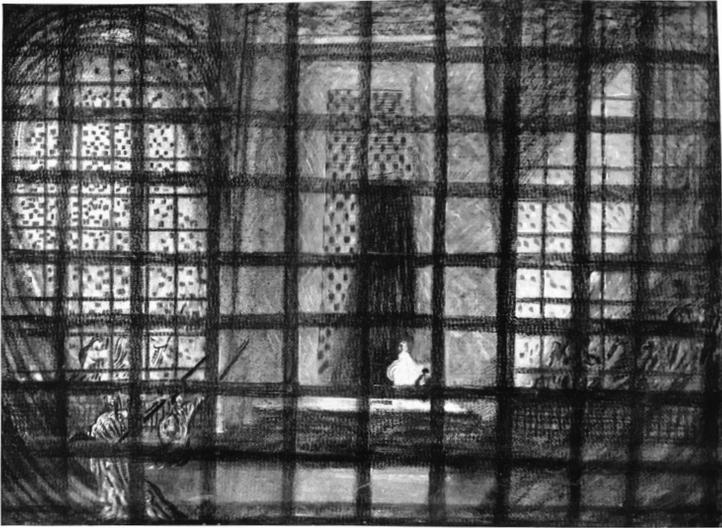
⁵⁴ CRAIG, *Towards a New Theatre*, cit., p. V.

verso la loro professione⁵⁵, e per dimostrare che non ce l'abbia affatto con gli istrioni, invece di commentare la riproduzione di un disegno di scena fatto per *Cesare e Cleopatra*, Craig pone l'accento sul fatto che le scelte registiche da lui compiute avevano sincere motivazioni professionali e non sono in alcun modo da interpretare come la sua volontà di sminuire l'importanza dell'attore in scena o di mortificarlo, anzi:

Se avete letto il dramma, saprete questa è la scena che culmina con Cesare e Cleopatra seduti uno accanto all'altro sul trono e lei gli si rivolge chiedendogli di indicarle dov'è Cesare. Ho messo le sbarre tutt'intorno per tenere fuori la folla e i soldati, così abbiamo Cesare e Cleopatra soli in scena. Eppure, gli attori dicono che non penso mai al prim'attore e alla prim'attrice. Sarebbero più precisi se dicessero piuttosto che a volte faccio vagare il mio sguardo lontano dal centro della scena. Quello che gli attori sembrano dimenticare è questo, che i drammi non sono realizzati interamente dal prim'attore e la prim'attrice, e anche se possono esserci, come in questo caso, al centro, proprio al centro [della scena] ci sono occasioni quando è essenziale per l'opera teatrale che l'attore principale o l'attrice principale siano in un angolo o sotto un estintore. Ciò è quello che le "star" non ammetteranno mai. Ci devono essere momenti quando devono assolutamente apparire ridicoli, e non solo ridicoli, ma anche disgustosi e pietosi; ma gli attori e le attrici principali vogliono sempre apparire compassionevoli e al centro [della scena]. Lui [l'attore] vuole essere amato in ogni momento, dall'inizio alla fine, ma non raggiunge il suo scopo perché dimentica che l'amore non è una cosa composta da un sol sentimento, ma è necessariamente formato da ogni sentimento. Quindi il prim'attore non è veramente amato in scena⁵⁶.

⁵⁵ Espone, ad esempio, le insensate pretese dei primi attori e delle prime attrici di voler essere sempre al centro della scena, che secondo Craig non significa assolutamente valorizzare il lavoro degli attori.

⁵⁶ CRAIG, *Towards a New Theatre*, cit., p. 53-54.



CESAR AND CLEOPATRA, ACT I, SCENE 1

Craig conclude la scheda del disegno su *Cesare e Cleopatra* con l'esortazione ai lettori di non aver paura di avere degli artisti a teatro e si chiede retoricamente: «Forse Giovanni Grasso ha svuotato i teatri? Lo ha fatto Tommaso Salvini? Irving, Talma⁵⁷, Andreini⁵⁸ e Gherardi hanno svuotato i teatri?»⁵⁹. Così facendo, anche se implicitamente, qualifica gli attori come artisti.

Forse Eugenio Barba coglie l'essenza dell'attore di cui parla Craig in pochissime battute: «...non è l'uomo o la donna nella sua naturalezza e spontaneità. È colui che incorpora un'architettura in moto: una Forma»⁶⁰.

⁵⁷ François-Joseph Talma (1763-1826) fu un attore notissimo della *Comédie-Française*.

⁵⁸ Craig non specifica quale Andreini, anche se canta le lodi sia di Isabella sia di Giovan Battista, sia di Francesco.

⁵⁹ CRAIG, *Towards a New Theatre*, cit., p. 54.

⁶⁰ BARBA, *La canoa di carta*, cit., p. 155.

HENRY IRVING ED ELLEN TERRY:
TRA ADULAZIONE E DELUSIONE

Già in un articolo del 1907 intitolato *The Artists of the Theatre of the Future*¹ Henry Irving viene riconosciuto da Craig come l'attore che si avvicina più di chiunque altro al suo modello ideale: Irving controlla le sue emozioni con il cervello, come dovrebbe fare l'attore perfetto secondo Craig. Prosegue l'articolo scrivendo anche che «l'attore com'è oggi deve, in definitiva, scomparire ed essere fuso con qualcos'altro se si vogliono vedere opere d'arte a teatro»². La scelta del verbo "to merge" (fondere/unire) è estremamente indicativa, in quanto rimarca non l'eliminazione dell'attore, ma una sorta di fusione tra presenza e straniamento.

Qualche anno più tardi, nel suo libro su Irving, Craig adopererà apertamente il termine artista per un attore, aggiungendo che nessun altro ha dato al teatro quanto e come Irving, l'ultimo, secondo Craig, di una dinastia di grandi attori di cui è stato il più grande³. Inoltre, dichiara che «Irving si è avvicinato più di chiunque altro a quello che io ho chiamato *Über-Marionette*»⁴. In effetti, Craig attribuirà spesso al suo maestro le stesse qualità, a prima vista in-

¹ L'articolo fu scritto nel 1907 e successivamente inserito in *On the Art of the Theatre*.

² CRAIG, *The Artists of the Theatre of the Future. (Continued)*, cit., «The Mask», vol. I, n. 3, 1908, p. 58; ID., *On the Art of the Theatre*, cit., pp. 11-12.

³ Ivi, pp. 16-21.

⁴ CRAIG, *Henry Irving*, J. M. Dent and Sons LTD, London 1930, pp. 32-33.

conciliabili, da lui conferite alla sua Super-Marionetta: l'artificiosità dei suoi movimenti e della voce, il suo straniamento e l'assenza di emozioni, la sua faccia/maschera ed infine il suo essere al contempo naturale e artificiale⁵. Craig insiste molto sulla necessità di avere consapevolezza della propria azione in scena. Irving, scrive Craig, «metteva da parte la vita di tutti i giorni» conscio «dell'impossibilità di comportarsi e sentirsi in scena come ci si comporta e ci si sente camminando lungo Bond Street»⁶. Questo anche in risposta a qualche critica mossa da alcuni recensori e da un critico in particolare, William Archer, che aveva scritto un libro su Irving nel 1883, in cui sosteneva che l'attore avesse "assassinato la lingua inglese" e che i suoi movimenti, in particolare la sua camminata, fossero goffissimi. Craig attacca:

Se [Archer] mi avesse chiesto cosa avrebbe dovuto scrivere a proposito della camminata di Irving e di come descriverla io gli avrei detto: "mio caro Archer, descrivila, ma se proprio devi parlarne parlane come di un linguaggio intero! [...] No, il Signor Archer non avrebbe capito cosa io intendessi dire descrivendo la camminata di Irving come un linguaggio intero. Non ha capito nulla di Irving e ha passato questo malinteso al suo amico Bernard Shaw⁷.

Scrive Craig, che il movimento di Irving sul palcoscenico («Irving non camminava in scena ... *danzava!*»⁸) era «essenzialmente artificiale» e «non semplicemente naturale», il che implica una mescolanza dei due atteggiamenti. Craig continua affermando che anche le sue parole

⁵ Ivi, pp. 78-81.

⁶ Ivi, p. 73.

⁷ Ivi, p. 71. Craig riserva tante pagine contro Bernard Shaw anche quando scrive d'altro, come in questo caso. Nelle pagine della sua rivista *The Mask* non perde mai occasione di denigrarlo. La ragione va forse ricercata nel fatto che Shaw stroncò spesso sia Irving sia Craig nelle sue recensioni sul *Saturday Review*, quando Craig recitava con il Lyceum Theatre, e nell'aver permesso la pubblicazione delle lettere intime scambiate con la madre.

⁸ Ivi, p. 74. Enfasi di chi scrive.

in scena «più che naturali – erano altamente artificiali»⁹. Queste descrizioni di Irving attore possono sembrare ambigue, incoerenti e divergenti, ma non sono altro che la sintesi della *Über-Marionette* craighiana; non un pupazzo, ma un essere umano, un attore capace di controllare le proprie emozioni e manie con movimenti e voce stilizzati per offrire l'idea della cosa rappresentata¹⁰. L'estrema ar-

⁹ Ivi, p. 77.

¹⁰ Ancora una volta sarà Mejerchol'd a far sua, per primo, la lezione craighiana e a scagliarsi contro l'attore-imitatore: «La maschera, il gesto, il movimento e l'intreccio sono completamente ignorati dall'attore moderno che ha perso ogni legame con le tradizioni dei grandi maestri dell'arte interpretativa; i suoi colleghi più anziani hanno smesso di illustrargli il carattere autosufficiente della tecnica dell'attore. Nell'attore moderno, al commediante si è sostituito il "lettore intellettuale". Sui manifesti oggi si potrebbe scrivere: "L'opera verrà letta con costumi e truccature". Il nuovo attore fa a meno della maschera e rinuncia alla tecnica del *jongleur*. La maschera è sostituita dal trucco il cui compito si riduce ad una più esatta riproduzione dei tratti del viso osservati nella vita. La tecnica del *jongleur* non serve all'attore moderno, che non recita, ma vive sulla scena. Egli non comprende la parola magica "recitazione", perché un imitatore non è in grado di elevarsi fino all'improvvisazione, che si basa su un intrecciarsi e un alternarsi infinitamente vario dei mazzi tecnici acquisiti dall'istrione». MEJERCHOL'D, *La rivoluzione teatrale*, cit., pp. 155. Quarant'anni più tardi, come osserva De Marinis, Brecht, nella sua nota polemica anti-emozionalistica, asserisce, proprio come Craig, che l'attore occidentale è semplicemente un imitatore e non ha nulla di artistico. Ovviamente Craig e Brecht, come è stato indicato precedentemente, si muovono su due piani completamente differenti. Per Craig il problema è quello di trovare un metodo recitativo artistico in seno ad un'idea idealistica di teatro e da parte per Brecht il problema è politico-sociale. Inoltre, come Craig, Brecht porta come esempio per gli attori occidentali la recitazione estraniata degli attori orientali (cinesi) che riuscivano, grazie al loro metodo recitativo, ad elevare la vita quotidiana oltre l'ovvietà. Cfr. BRECHT, *Straniamento nell'arte scenica cinese*, in ID., *Scritti teatrali*, cit., pp. 75-76. Cfr. DE MARINIS, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, cit., pp. 197-215. Anche le teorie sulla regia teatrale e sull'attore di Robert Wilson, Peter Brook e Robert Lepage hanno come punto di partenza le teorie craighiane. Per quanto riguarda il concetto di regia di derivazione craighiana si veda C. INNES, *Puppets and Machines of the Mind: Robert Lepage and the Modernist Heritage*, in «Theatre Research International», vol. XXX, n. 2, July, 2005, pp. 124-138.

tificiosità per Craig sembra né negare né coincidere con la vita, ma superarla “naturalmente”¹¹:

Dal primo all’ultimo istante che Irving era in scena ogni momento era significativo Ogni suono, ogni movimento, era intenzionale e ben definito, ballo misurato: niente di reale – tutto estremamente artificiale – tuttavia tutto lampeggiante con la luce e il polso della natura¹².

A proposito del volto di Irving, Craig asserisce che era “misurato” e sempre totalmente sotto controllo¹³, a differenza di alcuni attori che si dipingono il volto e si fanno una “faccia diversa” per ogni nuovo ruolo, senza tuttavia dire nulla:

Le facce di alcuni attori sono tarchiate e loquaci che dicono un’infinità di nulla: la sua faccia [di Irving] era rispettabile e inespressiva finché non la faceva parlare, e quando parlava diceva una cosa per volta e chiaramente. [...] Irving era naturale e tuttavia altamente artificiale. Era naturale non perché ci ricordava di una scimmia o di un dio, ma di un uomo. Era artificiale come alcune piante sembrano artificiali – noi non le chiamiamo fiori artificiali in quanto sono vive e stanno crescendo. E Irving era artificiale come queste [piante] come un’orchidea o un cactus – esotici e maestosi [...] e curiose, tanto che potremmo chiamarle architettoniche, attraenti come tutte le cose ben fatte. [...] Apprezzava la spontaneità senza mai indugiare; tutto ciò che faceva in scena era fatto di proposito. [...] Non era solo appassionato della sua arte – la sua arte era la sua religione¹⁴.

Se da una parte Irving è indicato come una sorta di proto *Über-Marionette*, dall’altra, nell’analizzarlo come capocomico e

¹¹ CRAIG, *Henry Irving*, cit., p. 77.

¹² Ivi, pp. 77-78.

¹³ Ivi, pp. 78-81.

¹⁴ Ivi, pp. 80-81.

direttore artistico, Craig gli assegna proprio tutte quelle caratteristiche che desiderava fossero riconosciute a lui stesso come regista e direttore artistico. Per Craig, Irving era soprattutto e prima di tutto un attore e tutto ciò che aveva fatto a teatro, nel bene e nel male, era stato realizzato con l'ottica di un attore. Non solo; se necessario, riusciva a fare tutto: all'occorrenza era musicista, danzatore, autore e cantante, ma faceva tutto unicamente come attore, in quanto attore e per un attore in particolare – sé stesso. Irving, scrive Craig, «era un grande attore, era anche un grande direttore artistico, produttore e capocomico. Era un egoista ma senza un grammo di interesse personale»¹⁵. Era, infatti, egoista per il bene comune, per la riuscita della messa in scena: «Più un grande artista è egoista più perfetto sarà il risultato»¹⁶. L'importante per Craig è che Irving fosse il solo in comando, il solo a dettar legge nella compagnia: ciò garantiva l'unità artistica assoluta della messa in scena, cosa a cui Craig aspirava, come si è visto. Anche nel libro dedicato alla madre, Ellen Terry, Craig ribadisce l'autorità assoluta di Irving, negando che i due condividessero il potere al Lyceum Theatre, come molti avevano sostenuto: c'era un solo capo ed era Irving¹⁷.

Ancor più importante, è la descrizione di come Irving lavorava con i suoi attori: «Irving credeva molto nei pupazzi. Il suo grande rimpianto era che nel suo teatro dovevano essere di carne ed ossa: non l'ha mai detto [esplicitamente] ma l'ha sempre sentito»¹⁸. Ma dopo poche righe Craig continua:

Faceva provare gli attori in continuazione, e cercò di farli diventare marionette: sì perché amava fare le prove e cercare [di farli diventare marionette]. Lavorare per ore sulla scena con i suoi attori, scenografi, carpentieri, musicisti e tecnici delle luci era per lui una grande gioia ...

¹⁵ Ivi, pp. 97-98.

¹⁶ Ivi, pp. 90-93.

¹⁷ CRAIG, *Ellen Terry and Her Secret Self*, Sampson, Low, Marston & CO., Ltd, London 1931, p. 152.

¹⁸ CRAIG, *Henry Irving*, cit., p. 111.

quando trovava il tempo per imparare i propri ruoli è comunque un mistero, perché sembrava che non smettesse mai di provare gli altri¹⁹.

Dopo averlo esaltato per oltre cento pagine, improvvisamente lo rimprovera per non aver creato una scuola di teatro, sostenendo tuttavia di non poterlo incolpare, perché non ci si può aspettare che una persona sola finanzia una scuola di Arte drammatica con insegnanti di altissimo livello di recitazione, dizione, canto, danza, scenografia e altri mestieri minori. Conclude il capitolo scrivendo: «Mi ci è voluto molto tempo per liberarmi dalla sua gloriosa influenza, ma ho sempre amato essere il suo discepolo e ancor oggi conto sul suo aiuto»²⁰.

Il libro si chiude con una lunga lista di uomini e donne notevoli che hanno dedicato e dedicano la loro vita al teatro. Tra questi, Isadora Duncan e Adolphe Appia hanno un posto speciale e sono seguiti da Stanislavskij, Reinhardt, Mejerchol'd, Fortuny, Roller, Linnebach, Djagilev seguiti da Copeau, Pitoëff, Tairov, Komisarjevsky, Piscator, Jouvet e Baty²¹. Craig inserisce nella lista anche Irving, poiché, insiste, ha espresso il “drammatico” in modo nuovo, «il suo [modo], e io, suo discepolo, ho seguito la sua guida. Irving è stato il punto d'arrivo di un lungo periodo della storia del teatro e noi adesso, ne abbiamo iniziato uno nuovo, un nuovo capitolo»²². Si vuole sottolineare che anche se nel libro Craig si dichiara discepolo di Irving, nello scritto *On the Old School of Acting*, che narra di una sua conversazione di un'ora con Salvini, sostiene che Irving non fu un buon maestro, perché cercava sempre di imporre la propria

¹⁹ Ivi, pp. 111-112.

²⁰ Ivi, pp. 117-118.

²¹ Ivi, p. 200. I nomi sono riprodotti così come nel testo, anglicizzati. Craig, in altri luoghi, muove delle critiche durissime a molte delle personalità qui citate, accusandole soprattutto di non aver riconosciuto che molte delle loro innovazioni registiche e scenografiche per cui sono stati lodati, erano tratte, a detta di Craig, da sue idee.

²² Ivi, pp. 201-202.

personalità sull'allievo. Un maestro, continua Craig, «dovrebbe solo guidare il proprio allievo ma lasciarlo libero e se dovesse decidere di essere come il proprio maestro questa decisione sarà una vera scelta»²³.

Per quanto riguarda il libro scritto sulla madre qualche anno dopo la sua morte, Craig distingue l'attrice dalla donna, indicata come Nelly. Sull'attrice, a differenza di quest'ultima, vengono offerti pochi spunti, anche se importanti. Il libro è un ibrido; se da un lato sembra una vera e propria agiografia della madre, dall'altro vi sono improvvisamente sferrati dei rimproveri e delle critiche veementi, soprattutto contro l'attrice²⁴.

Tra le accuse che Craig muove alla madre, sicuramente quelle che continuamente riaffiorano sono relative alle decisioni prese da Terry per quanto concerne il teatro e la sua carriera²⁵. Anche se un capitolo intitolato *Ellen Terry, The Famous Actress*²⁶ offre degli spunti interessanti sulla sua tecnica attoriale, sui punti in comune con Duse e Bernhardt, sul suo rapporto con il pubblico e sulla sua collaborazione con Irving, come spiega lui stesso nella prefazione il vero motivo per cui scrive il libro è per arginare il danno recato alla reputazione della madre dalla «cieca vanità e gelosia di Bernard Shaw», che aveva autorizzato la pubblicazione della sua

²³ Lo scritto, datato 1915, è poi inserito in *The Theatre Advancing*: CRAIG, *The Theatre Advancing*, cit., p. 210.

²⁴ È interessante notare che l'autobiografia della madre, *The Story of My Life*, uscita a puntate nel 1908, fosse stata stroncata nelle pagine di *The Mask*. Per il recensore l'autobiografia è senza valore perché non offre nessuna indicazione su come recitare ed è invece solo uno scritto divertente da leggere come passatempo. Cfr. D. N. L. [Dorothy Neville Lees], *Book Reviews*, in «The Mask», vol. I, n. 5, July 1908, pp. 104-105.

²⁵ Craig usa E. T. (Ellen Terry) se scrive e si occupa dell'attrice, Nelly nel caso in cui si riferisce alla persona e alla madre. Scrive che spesso E. T. e Nelly litigavano tra loro, per indicare che sostanzialmente la madre aveva due distinte personalità.

²⁶ Ivi, pp. 143-172.

corrispondenza con la grande attrice²⁷. Il libro è accompagnato da un pamphlet intitolato *A Plea for G.B.S.*, in cui Craig non fa altro che insultare e usare epiteti contro Shaw.

Paradossalmente Craig si dichiara troppo incompetente per giudicare l'attrice Ellen Terry, riconoscendo che ad ogni modo la cosa non sarebbe possibile, perché era «indescrivibile». Rimprovera alla madre tuttavia di essersi data troppo al pubblico. «E. T. ha avuto due padroni, uno buono e uno cattivo – il primo Henry Irving il secondo il pubblico. Se fosse stata più fedele a se stessa», scrive, «probabilmente sarebbe stata un'attrice migliore»²⁸. Craig racconta che lei stessa gli aveva confessato i suoi difetti: la mancanza di concentrazione, l'impossibilità di trattenere le lacrime, l'incapacità a mantenere una determinata emozione a lungo²⁹. Craig informa il lettore anche che Terry non amava affatto i drammaturghi e spesso riscriveva le battute, riproducendo nel libro varie pagine dal quaderno di studio della madre dove questo è chiaramente visibile. Quella che può sembrare una feroce critica contro la madre è, in realtà, rivolta verso il pubblico e i critici: «Era patetica nel ruolo di Lady Macbeth» in quanto voleva a tutti i costi che il pubblico continuasse ad amarla a prescindere dal ruolo. E questo, ribadisce Craig, «non era colpa sua ma del pubblico e perfino della critica»³⁰. In una nota Craig suggerisce perfino che i recensori sostenevano che la parte era sempre stata rappresentata in modo sbagliato; per loro «Lady Macbeth era una donna compassionevole e innamorata del marito e che se aveva una colpa era quella di non essere riuscita a tenere il

²⁷ Inoltre, Craig accusa lo scrittore e drammaturgo irlandese di aver insultato i morti (la madre) nella prefazione alla corrispondenza e quindi si sente costretto a scrivere il libro per difendere la memoria della madre. CRAIG, *Ellen Terry and Her Secret Self*, cit., pp. VII-VIII.

²⁸ Ivi, pp. 152-153. Anche in questo caso Craig non perde occasione per ingiuriare Shaw. Infatti, nelle stesse pagine scrive che questi cercò di metter a repentaglio l'amicizia e la stima che la Terry aveva per Irving.

²⁹ Ivi, p. 153.

³⁰ Ivi, p. 158.

marito sulla retta via ed è questo che la distruggerà»³¹. Craig invece sostiene che Ellen Terry era bravissima proprio quando il pubblico e la critica pensavano il contrario³².

Nel paragonare le tecniche recitative di Terry e Irving, scrive che mentre quest'ultimo era in sostanza sempre fermo in scena, l'attrice era in costante movimento. Per Irving era la faccia che segnava il tono della pièce teatrale, mentre per Terry era tutto il corpo, tanto, scrive Craig, che anche se avesse coperto il capo completamente avrebbe comunque avuto un grandissimo successo.

Alcune pagine del libro sono dedicate alla collaborazione tra madre e figlio per la messa in scena di *The Vikings of Helgeland* all'Imperial Theatre di Londra nel 1903, di cui ci siamo occupati. Si dovrebbe in ogni modo aggiungere che Craig, in un certo senso, incolpa la madre per il fallimento del progetto. Un primo motivo è rintracciabile nell'incapacità di Terry di prendere decisioni importanti. Per esempio «avrebbe dovuto licenziare almeno quattro persone la prima settimana di prove, ma non aveva né la forza né l'esperienza». Questo era dovuto al fatto che aveva sempre contato su Irving per prendere tutte le decisioni importanti³³. Craig poi scrive di non capire perché Ellen Terry avesse accettato di recitare per lui in *The Vikings*: «una scelta sbagliata presa solo perché gliel'aveva chiesto il figlio – ma questo non è un buon motivo [per accettare]»; inoltre sostiene che la parte di Hjordis era inadatta per lei e forse, ancor più importante, la scelta stessa di un'opera di Ibsen non era stata delle migliori³⁴.

Tuttavia, nelle sue memorie Terry lucidamente vede la produzione di *The Vikings* del figlio come *la mise en scène* che anticiperà le tendenze di buona parte del teatro a venire:

³¹ Ivi, p. 158n.

³² Ivi, pp. 157-158. Sarebbe qui interessante notare che moltissime recensioni sullo spettacolo *The Vikings* diretto da Craig, con la madre protagonista, spesso notavano che era impossibile immaginare Ellen Terry così malvagia.

³³ CRAIG, *Ellen Terry and Her Secret Self*, cit., p. 132.

³⁴ Ivi, pp. 136-138. Che Ellen Terry fosse stata una scelta sbagliata per la parte è il *leitmotiv* di quasi tutte le recensioni dello spettacolo.

Al teatro Imperial [...] ho dato una mano a mio figlio senza richiedere ricompensi. Spero di essere ricordata dai giovani critici, dopo la mia morte, come un'attrice "vittoriana" carente in iniziative, un'attrice della vecchia scuola, che però ha prodotto una messa in scena tratta da Ibsen spettacolare, [messa in scena] in un modo che probabilmente ha anticipato i concetti della messa in scena di un secolo di cui i direttori artistici ortodossi di oggi non si sarebbero mai sognati [di produrre]³⁵.

Per Craig, Terry aveva la più grande tra le qualità artistiche; quella cioè di non sembrare mai artistica. Conclude il capitolo con un tributo all'attrice richiamando alla mente l'ultima volta che la vide recitare:

Sono andato al [teatro] Drury Lane un giorno – da Berlino – dimentico il motivo – forse un grande evento per beneficenza – sapevo che E. T. avrebbe recitato la scena in cui impazzisce Ofelia – sarebbe stata l'ultima volta della sua vita e pensavo di fare dei confronti tra le mie idee [su come fare la scena] e la sua performance. [...] Non potevo comparare le mie nozioni con le sue perché le mie erano sparse dappertutto mentre lei non ne aveva – non aveva nozioni – lei era la cosa stessa. Tutto era impeccabile – e tutto quello che potevo fare era guardare e ascoltare e guardare ancora e mormorare tra una sua battuta e l'altra una preghiera di perdono. Era una rivelazione. [...] Quando calò il sipario il pensiero che avevamo non era "Ecco come si fa," ma "Ecco l'unico modo in cui farlo"³⁶.

³⁵ TERRY, *The Story of my Life. Recollections and Reflections*, cit., p. 351.

³⁶ CRAIG, *Ellen Terry and Her Secret Self*, cit., p. 172.

ATTORI E ATTRICI: PASSATO, PRESENTE E FUTURO

Oltre che al suo maestro Irving e alla madre, Craig ha dedicato diverse pagine ad una moltitudine di altri attori, coevi e non; a volte lunghi articoli, a volte qualche riga e spesso solo una sentenza di poche parole. Molti degli attori suoi contemporanei hanno meritato un approfondimento particolare e sono stati usati e perfino abusati come esempi chiarificatori delle sue teorie, come dei veri e propri modelli a cui si è ispirato o come esempi da non seguire perché dannosi per il teatro e la professione. Tra questi, i più importanti sono stati Isadora Duncan¹, Tommaso Salvini, Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Yvette Guilbert, Giovanni Grasso, Eduardo Scarpetta ed Ettore Petrolini: tutti attori professionisti che hanno dedicato buona parte della loro vita al teatro².

Come già osservato, gli attori italiani, in particolare, insieme con quelli orientali in generale, hanno sempre occupato nelle valutazioni craighiane una posizione di privilegio e di superiorità rispetto agli altri attori di altre nazionalità. Oltre alla smisurata attenzione e ammirazione che Craig ha espresso verso gli attori italiani della Commedia dell'Arte e in generale del passato, dedicando loro de-

¹ Anche se Isadora Duncan non può essere definita propriamente un'attrice, il suo movimento in scena ha sicuramente ispirato le teorie craighiane sul moto.

² In un articolo Craig si scaglia decisamente contro l'utilizzo di attori amatoriali, anche se all'inizio della carriera li preferiva ai professionisti. Si veda CRAIG, *The Amateur*, in «The Mask», vol. XI, n. 3, July 1925, p. 144.

cine d'articoli, il teorico inglese spesso esprime grandissima stima e apprezzamento per il lavoro degli attori italiani a lui coevi, anche se non perde mai occasione per lanciare qualche più o meno velata critica, sia professionale sia personale. Infatti, in una nota editoriale di *The Mask* del 1925, troviamo un'apoteosi, almeno a prima vista, del teatro italiano in generale e degli attori italiani in particolare del primo Novecento. Si suggerisce subito che il teatro italiano non ha bisogno d'innovazioni perché praticamente perfetto:

È il primo in Europa non per l'eleganza e comodità delle *poltrone* né per i *palchi*³ (il primato qui l'hanno l'Inghilterra e l'America), né per la scenografia né per la presenza di un nuovo gruppo di eccellenti drammaturghi. È primo grazie alla recitazione e al canto di prima classe, perché recitare e cantare viene, agli italiani, apparentemente con grande facilità. [...] Prima di tutto hanno una lingua e sanno parlarla: non barbugliano mai, non strascicano [le parole]; mai nebbiosi; tutto è frizzante, voluto e rapido. Hanno un bel portamento; sono professionisti nati; recitano e non fanno finta ingannandoci, d'essere veri. Tuttavia, non recitano mai facendo finta: non imitano [...] non sono mai irreali [...] ma nemmeno realistici. Per loro non è mai stato pensabile essere realistici perché trovano il realismo [in scena] ridicolo così come trovano deprimente l'artificialità [recitativa] forzata⁴.

Illustra poi la superiorità degli attori italiani rispetto a quelli russi, «realisti», a quelli tedeschi, «seri e intelligenti ma inefficaci» e perfino superiori agli attori inglesi e francesi⁵.

³ In italiano nel testo.

⁴ J. S. [Craig], *Editorial Notes. The Italian Theatre*, in «The Mask», vol. XI, n. 1, January 1925, p. 50.

⁵ Ivi, p. 50. Nel recensire nel 1928 dalle pagine di «The Mask» *Shakespeare in Italy*, scritto da Lacy Collison-Morley nel 1916, definendolo «il libro più importante pubblicato su Shakespeare negli ultimi cinquant'anni», Craig sottolinea che solo gli italiani hanno saputo mettere in scena le opere di Shakespeare perché a differenza degli inglesi e degli americani hanno accettato i difetti nei drammi del Bardo, senza condannarli né nasconderli. Gli attori italiani Salvini, Rossi,

La seconda parte dell'articolo è un monito agli italiani a non cambiare nulla del loro teatro e di rimanere fedeli alla propria tradizione. Poi identifica Anton Giulio Bragaglia come uno di coloro che minacciano di abbassare lo *status* del teatro italiano⁶. Per Craig, infatti, Bragaglia, che ha deciso di rinnovare il teatro italiano, come tutti quelli che vogliono rinnovare, non ha nulla di originale da dire o modifiche da apportare. Nell'articolo lo si accusa di avere «tanta energia eccellente, poco giudizio e zero originalità»⁷. Secondo Craig Bragaglia propone solo cose vecchie pubblicate negli ultimi venticinque anni. Craig poi si augura che «faccia di più» ... o meglio «di meno»⁸.

Sembrirebbe che Craig sia sdegnato del fatto che alcune 'innovazioni' proposte da Bragaglia non siano altro che alcune sue idee rielaborate. In effetti Bragaglia, che si definisce un artista visionario e che vede anch'esso la parola letteraria come detrimento alla messa in scena, ripropone, pur se con alcune modifiche, anche importanti, alcuni concetti fondamentali delle teorie craighiane, senza mai menzionare il teorico inglese. L'articolo termina con la ferma certezza che quando «Arriverà il teatro fascista [il teatro] sarà uno dei fiori all'occhiello della nuova Italia» perché non guarderà fuori dai confini nazionali per realizzare il proprio teatro, che è perfetto⁹.

Craig riconosce invece il ruolo importantissimo che Tommaso Salvini ha avuto nel teatro; gli dedica molti brevi commenti adu-

Ristori e in special modo Zacconi sono riusciti a rendere Shakespeare come nessun altro. J. S. [Craig], *Shakespeare in Italy*, in «The Mask», vol. XIV, n. 2, April, May, June 1928, pp. 71-72.

⁶ J. S. [Craig], *Editorial Notes. The Italian Theatre*, in «The Mask», vol. XI, n. 1, January 1925, p. 50.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ J. S. [Craig], *The Italian Theatre*, cit., p. 50. Dal 1923 al 1929 in *The Mask* si trovano spesso riferimenti sempre molto positivi a Mussolini e al fascismo. Nel 1930 Craig scrive perfino un'apoteosi del fascismo, che salverà gli italiani da se stessi e il resto d'Europa che non l'ha compreso: Craig, *Marionettes and Fascists*, in «The Saturday Review», n. 27, September 1930, p. 368.

latori e un lungo articolo che è la trascrizione di una conversazione avuta con l'attore italiano nel 1913¹⁰. L'Inglese inizia l'articolo dichiarando che mentre parlava con Salvini aveva usato la frase «la vecchia scuola di attori» e che Salvini lo avesse ripreso immediatamente commentando che «vecchia scuola – nuova scuola – non significano nulla». Per Salvini c'è solo un tipo di scuola attoriale «la scuola della verità»¹¹. Nell'articolo l'attore italiano si lamenta del fatto che ormai non esistono più, neanche in Italia, attori tragici, ma solo attori comici che recitano tragedie. Per Salvini «tutti gli attori moderni a cui oggi vengono affidati ruoli importanti nei teatri d'Italia, ai miei tempi avrebbero avuto ruoli di quinta o sesta categoria»¹². Nel raccontare l'incontro con Salvini sembra tuttavia che l'intento di Craig fosse quello di sancire la validità dei suoi disegni per la scena. Infatti, dopo aver chiesto all'attore italiano di visionarne alcuni, che sarebbero presto usciti in *Towards a New Theatre*, Craig gli chiede se pensa che un attore possa recitare nelle scene mostratogli. Salvini risponde «queste scene liberano l'attore; lo liberano dalla piccola stanza gotica in cui è stato rinchiuso»¹³. E quando Craig gli dice che gli attori inglesi pur apprezzando le sue scene pensavano che fosse però impossibile recitarvici, Salvini dichiara: «L'attore che non riesce a recitare in questa scena non è un vero artista»¹⁴. Craig conclude l'articolo con la totale approvazione di Salvini e delle sue idee sul teatro: «Là dove vecchi [attori] di trenta, quaranta e cinquant'anni avevano visto in me un nemico, questo giovane di ottantaquattro anni, ha visto un amico e mi ha dato la garanzia che le mie idee pervaderanno»¹⁵.

¹⁰ CRAIG, *The Theatre Advancing*, cit., pp. 209-219.

¹¹ Ivi, p. 209.

¹² Ivi, pp. 215-216.

¹³ Ivi, p. 217.

¹⁴ Ivi, p. 218.

¹⁵ Ivi, p. 219. Ovviamente l'autenticità delle dichiarazioni di Salvini non è confermata.

Tra gli attori a cui ha dedicato più spazio vi è l'attrice italiana Eleonora Duse¹⁶, con la quale collaborò per la messa in scena a Firenze di *Rosmersholm* di Ibsen nel 1906. Nella sua autobiografia, che si conclude sostanzialmente con dei riferimenti all'attrice italiana, Craig dice d'essere stato molto severo con lei:

Trovo il seguente scritto nel mio day book del 1906. Oggi lo scriverei in modo molto diverso – perdonando/giustificando la povera Duse – ma allora, [siccome] contavo sulla sua forza ho scritto: “Con Isadora in Italia, lì per preparare le scene per *Rosmersholm* per Eleonora Duse, soprattutto per amor di Isadora. Tempo perso a causa dell'incapacità di Duse di essermi di qualsiasi aiuto – e lei un'italiana in Italia e la regina del teatro italiano!”¹⁷.

Racconta poi del suo primo incontro con Duse da spettatore, quando aveva diciotto o diciannove anni e vedendola recitare la riteneva superiore a Sarah Bernhardt¹⁸.

Nel 1906, mentre erano in Germania, a Berlino, Craig fu presentato alla Duse da Isadora Duncan che era amica dell'attrice italiana¹⁹. Lo stesso Craig racconta che fu la figlia di Duse, Henriette, a chie-

¹⁶ Per il rapporto fra Craig e Eleonora Duse si rimanda anche al precedente D. SANTERAMO, *Craig e l'attore. Gli scritti su Eleonora Duse*, in D. GAVRILOVICH (ed.), *Vera Komissarzhevskaya meets Eleonora Duse. The “Joan of Arc” of the Russian scene and the “Divina” of Italian theatre*, Universitalia, Roma 2016, pp. 82-89.

¹⁷ CRAIG, *Index to the Story of my Days*, cit., pp. 290-292. Ricordiamo che l'autobiografia è pubblicata nel 1956 e copre solo gli anni dal 1872 al 1907.

¹⁸ Ivi, p. 291.

¹⁹ L'anno precedente, nel 1905, tramite il conte mecenate delle arti Harry Kessler, Duse chiese che Craig producesse dei disegni per la scena e i costumi per la rappresentazione di *Electra* di Hofmannsthal, con l'attrice italiana nel ruolo principale. Anche se Craig disegnò e in parte realizzò le scene e perfino i costumi, l'opera non fu mai messa in scena. Curiosamente Duse chiese che Craig non contattasse né lei né il drammaturgo e insistette che tutta la corrispondenza passasse attraverso il conte Kessler. Cfr. NEWMAN (ed.), *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler*, W. S. Maney & Son, Leeds 1995, pp. 30-47.

dergli di aiutare la madre che stava attraversando, dopo la rottura con D'Annunzio, un momento difficile sia a livello personale sia artistico²⁰. Il racconto di Duncan su come aveva facilitato l'incontro tra i due, e poi di come aveva fatto da "interprete" per siglare la loro collaborazione, è descritto dettagliatamente nella sua autobiografia²¹. Dopo vari incontri tra Duse e Craig, che erano «entusiasti l'uno dell'altra», fu deciso che l'Inglese avrebbe messo in scena a Firenze *Rosmersholm* di Ibsen per Duse²². Una volta arrivati a Firenze, Craig si mise subito al lavoro per creare le scene per lo spettacolo. Non permise a Duse di vedere quello che era al di là del sipario finché non avesse finito il suo lavoro. Quando finalmente le fu permesso di vedere quello che Craig aveva realizzato, stando a quanto Duncan riporta nella sua biografia, Duse pianse per la commozione e annunciò a tutti i membri della sua compagnia che avrebbe dedicato il resto della sua carriera a far conoscere nel mondo il genio di Craig: «Gordon Craig solamente [...] potrà liberare noi poveri attori, da questa mostruosità, da questo carnaio che è il teatro d'oggi»²³. La scena realizzata da Craig sorprese buona parte del pubblico, che si aspettava la solita

²⁰ CRAIG, *Index to the Story of my Days*, cit., p. 290. Si veda anche: MAROTTI, *Edward Gordon Craig*, cit., p. 81.

²¹ I. DUNCAN, *My Life*, Horace Liveright, 1927; trad. it *La mia vita*, Savelli Editore, Roma 1980, pp. 177-184. L'autobiografia di Duncan fu pubblicata postuma e sembra sia stata ricostruita da vari appunti frammentari: per questo motivo non è sempre affidabile. Ciò detto, molti episodi raccontati nell'autobiografia trovano riscontro negli scritti di altri testimoni, nei diari, nell'autobiografia dello stesso Craig ed infine nella biografia scritta dal figlio Edward. Si vedano anche: CRAIG, *Index to the Story of My Days*, cit., pp. 290-292; E. CRAIG, *Gordon Craig: The Story of His Life*, cit., pp. 195-224; MAROTTI, *Edward Gordon Craig*, cit., pp. 81-89.

²² E. CRAIG, *Gordon Craig: The Story of His Life*, cit., p. 216.

²³ DUNCAN, *My Life*, cit. p. 182. Le parole di Duse sono riportate non soltanto da Duncan nella sua biografia, ma anche da Edward Craig nella biografia del padre. Anche Guido Noccioli, giovane attore e collaboratore dell'attrice, conferma nei suoi diari che l'attrice italiana era rimasta entusiasta delle scene: «le adorava»: G. NOCCIOLI, *Duse on Tour, Guido Noccioli's Diaries, 1906-07*, a cura di G. Pontiero, The University of Massachusetts Press, Amherst 1982, pp.

riproduzione naturalistica fedele della casa “di un signore svedese”. Edward Craig scrive che durante l’intervallo

[...] gli spettatori erano come un alveare disturbato; anche se uomini come Salvini e Corradini²⁴ fossero incantati da Duse e l’atmosfera creata dalla scena di Craig, la maggior parte di loro [del pubblico] era perplessa²⁵.

Invece Craig creò una scena fatta soprattutto di atmosfere con una «luce psicologica, atemporale, posta solo in funzione degli stati d’animo dei protagonisti»²⁶ come aveva già fatto nelle sue prime regie e teorizzato in molti scritti. Durante un breve silenzio che seguì al levarsi del sipario, si udì il grande attore Tommaso Salvini, «che comprese tutto il valore della sua [di Craig] arte: “Bella, Bella!”»²⁷. Guido Noccioli, attore e collaboratore di Duse presente durante le prove e allo spettacolo, nel suo diario descrive la scena come

Un affare strano, tutta verde illuminata da dieci riflettori. Anche i mobili sono verdi coperti dal materiale che si usa per fare le tende. [...] La scena ricorda stranamente quella di “L’isola dei morti” [di Strindberg]. Un’altra porta grande è coperta con un velo blu. Ci sono veli su ogni lato del palcoscenico. Un sogno, forse. Piacerà al pubblico? La Signora è entusiasta delle scene di Craig²⁸.

54-56. La frase detta da Duse è anche riportata in E. CRAIG, *Gordon Craig, The Story of His Life*, cit., p. 218.

²⁴ Infatti, Corradini scriverà che «il palcoscenico appariva trasformato, veramente trasfigurato, altissimo, con un’architettura nuova, senza più quinte, di un solo colore fra il verde e il celestino, semplice, misterioso e affascinante, degno insomma di accogliere la vita profonda di Rosmer e di Rebecca West [...]». La scena è la rappresentazione di uno stato d’animo»: cfr. E. CORRADINI, *L’arte della scena: Edward Gordon Craig*, in «Vita d’Arte», vol. I, n. 3, 1908, p. 183.

²⁵ E. CRAIG, *Gordon Craig. The Story of His Life*, cit., p. 219.

²⁶ MAROTTI, *Edward Gordon Craig*, cit., p. 86.

²⁷ *Ibidem*. Si veda anche E. CRAIG, *Gordon Craig. The Story of His Life*, cit., p. 219.

²⁸ NOCCIOLI, *Duse on Tour, Guido Noccioli’s Diaries, 1906-07*, cit., p. 56.

Craig riporta nella sua autobiografia il biglietto di riconoscenza e gratitudine scrittogli da Duse dopo la prima di *Rosmersholm*:

Merci –

C'est ma première parole ce matin.

J'ai travaillé hier soir dans le rêve – et lointaine –

Vous avez travaillé dans des conditions très pénibles, et d'autant plus je vous dis merci. J'ai compris hier soir votre aide – et votre force – Encore: Merci

J'ai espéré que nous travaillerons encore, et avec Liberté et joie²⁹.

Anche Craig dopo lo spettacolo era colmo d'ardore per Duse, la quale gli chiese di realizzare una serie di importanti messe in scena: *La donna del mare*³⁰, *John Gabriel Borkman* di Ibsen e *La morte di Tingtigiles* di Maurice Maeterlinck. Per Craig, l'attrice italiana era diventata, dopo il successo della rappresentazione di *Rosmersholm*³¹, la persona che gli avrebbe permesso di realizzare la sua arte, tanto da scrivere in una lettera al suo amico e collaboratore Martin Shaw³² che

Duse è stata magnifica. [...] Ha il coraggio di una venticinquenne!
Lei, Ibsen ed io abbiamo formato un trio e siamo ritornati a casa felici. Stamattina ho ricevuto una bella lettera da lei – [in cui] mi

²⁹ CRAIG, *Index to The Story of My Days*, cit., p. 292.

³⁰ In una lettera scritta alla figlia Henriette, Duse scrive che c'è la possibilità di realizzare un film tratto da *La Dame de la Mer*. Il film non sarà mai realizzato. Cfr. E. DUSE, *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, a cura di M. I. Biggi, Marsilio, Venezia 2010, pp. 132-133.

³¹ Sia Gordon sia Edward Craig parlano di un grande successo, ma sembra piuttosto che i pareri sullo spettacolo fossero misti. Cfr. E. CRAIG, *Gordon Craig. The Story of His Life*, cit., p. 220. Giuseppe Boglione pubblicherà un resoconto negativo della rappresentazione, soprattutto condannando l'artificialità della messa in scena: cfr. G. BOGLIONE, *L'arte della Duse*, s.e., Roma 1960.

³² Come notato in precedenza, Martin Shaw era stato *musical director* per alcune messe in scene londinesi.

chiede di lavorare con lei con gioia e libertà e di allestire subito altri tre drammi di Ibsen³³.

In realtà il successo della messa in scena era stato parziale, forse definito un trionfo soprattutto per le lodi e gli applausi ricevuti dalla Duse³⁴. In verità, nonostante Craig avesse inserito dei foglietti nel programma³⁵ per spiegare le sue idee antinaturalistiche che erano alla base della realizzazione delle scene, il pubblico non comprese il tentativo di Craig di rivoluzionare il modo in cui allestire uno spettacolo³⁶.

Craig e Duse non collaboreranno mai più³⁷ dopo che Craig la accusò d'essere stata complice o quanto meno di non essersi opposta al taglio delle sue scene per adattarle allo spazio disponibile del teatro in occasione della ripresa di *Rosmersholm* a Nizza³⁸.

Craig, tuttavia, le dedicherà alcune pagine celebrative e le muoverà alcune critiche, anche alquanto irrispettose, dalle pagine di *The Mask*. Nel primo numero della rivista, uscito nel marzo del 1908, pubblica una lettera intitolata *To Madame Eleonora Duse*, impostandola in modo aperto ma ambiguo:

³³ Cfr. W. WEAVER, *Duse. A Biography*, Thames and Hudson Ltd., London 1984, p. 278.

³⁴ Alla fine dello spettacolo il suo camerino era colmo di persone che volevano complimentarsi con lei. Cfr. NOCCIOLI, *Duse on Tour Guido Noccioli's Diaries, 1906-1907*, cit., p. 56.

³⁵ Il contenuto dei foglietti inseriti nel programma si possono ritrovare in ROSE, *Gordon Craig and the Theatre. A Record and Interpretation*, cit., pp. 66-68. Si vedano anche: E. CRAIG, *Gordon Craig. The Story of His Life*, cit., pp. 219-220; MAROTTI, *Edward Gordon Craig*, cit., pp. 82-85.

³⁶ Si rimanda anche al volume sopra citato di Ferruccio Marotti, pp. 85-86.

³⁷ Ci fu una riconciliazione tra i due nel 1916, quando la Duse lo andò a trovare.

³⁸ Per un accurato resoconto dei progetti per la messa in scena delle opere ibseniane mai realizzate cfr., L. CARETTI, *Eleonora Duse and Gordon Craig's Lost Ibsen*, in E. FISCHER-LICHTE, B. GRONAU, C. WEILER (eds.), *Global Ibsen*, Routledge, New York 2012, pp. 225-242.

No, non un'attrice, ma qualcosa in più; non un'artista, ma qualcosa in meno; una personalità; e poi qualcosa di più di queste tre [cose]. Nessuno può chiamare Eleonora Duse un'attrice; tuttavia molti hanno cercato di scrivere della sua recitazione³⁹.

Craig poi si lamenta del fatto che tutti i critici hanno parlato di un aspetto della recitazione della Duse (la naturalezza straordinaria della sua dizione, il suo controllo completo dei movimenti, com'è influenzata dal sentimento del momento) definendola sempre e comunque "attrice". Per Craig l'unico modo per scrivere di Eleonora Duse è come donna, perché lei «aborra tutto ciò che crea l'arte ... cioè obbedire tutte quelle leggi che sono "impersonali e immortali"». Per Craig il segreto di Duse è la sua volontà d'essere «liberata da quest'agonia» e di essere «liberata dalle catene» a cui è legata dal destino. Craig s'immagina Duse urlare al mondo: «Liberatemi, liberatemi da questa agonia; – slegatemi da questo macigno al quale il Destino mi ha incatenata; bisogna uccidere tutti questi mostri orribili che aspettano [solo] di divorarmi»⁴⁰.

Reitera con forza che gli attori non possono essere artisti del teatro e che Duse lo è ancor meno. Segue un'accusa agli attori in generale per la loro predisposizione ad accettare qualsiasi tipo di compromesso a teatro a discapito dell'arte. Li rimprovera anche d'accontentarsi di «essere men che perfetti»⁴¹ pur di lavorare, mentre per l'artista vero la perfezione dovrebbe essere l'unica scelta accettabile. Passa da un'accusa generale agli attori a puntare il dito soprattutto contro Duse scrivendo che lei, come gli altri, si accontenta di non essere perfetta e per questo motivo non può essere considerata un'artista perché l'artista vero non accetterebbe mai nulla se non la perfezione. Sembra che Craig voglia screditarla ancora una volta

³⁹ CRAIG, *To Madame Eleonora Duse*, in «The Mask», vol. I, n. 1, March 1908, p. 12. Successivamente pubblicato in *The Theatre Advancing* 1921, cit., pp. 267-274.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ivi*, p. 13.

perché la ritiene colpevole di non aver impedito che tagliassero le scene di *Rosmersholm* a Nizza per la ripresa della messa in scena.

Qualche mese più tardi, nel numero d'agosto dello stesso anno di *The Mask*, in una lettera aperta intitolata *A Letter to Ellen Terry from her son*⁴², Craig dedica qualche paragrafo a Duse. Ancora una volta commenta la già citata dichiarazione dell'attrice italiana che per salvare il teatro è necessario che gli attori tutti muoiano di peste perché «avvelenano l'aria e rendono l'arte impossibile» sostenendo che sicuramente Duse «includesse se stessa» tra gli attori da eliminare perché «non è né vanitosa e né stupida». «Duse intende bloccare del tutto qualsiasi tipo di recitazione» così da «iniziare da capo in un teatro nuovo in cui l'attore non avrà più bisogno né del drammaturgo né del costumista»⁴³.

Nel numero della rivista del luglio del 1911, in un articolo intitolato *To Save the Theatre of England* a firma di J. Semar, pseudonimo di Craig, Duse viene definita come «la sovrana [del teatro] per diritto divino, al di sopra di tutti gli attori»⁴⁴. Usa l'articolo partendo ancora una volta da un commento serrato della famosa e già citata frase detta dalla Duse, e appena riportata, per accusare di volgarità l'*entourage* teatrale inglese. A differenza degli articoli precedenti, in questo caso, Craig ha solo parole di grandi lodi per l'attrice italiana. Infatti, scrive:

Questa dichiarazione non ha bisogno di nessuna spiegazione. È chiara. Se fosse stata pronunciata da qualcuno che stava usando il teatro per raggiungere qualche particolare intrigo egoistico per fama o per denaro potremmo guardare [la dichiarazione] con qualche sospetto. Ma la Signora Duse non è un'opportunistica e

⁴² CRAIG, *A Letter to Ellen Terry from her Son*, in «The Mask», vol. I, n. 6, August 1908, pp. 109-111. Successivamente pubblicato in Id., *The Theatre Advancing 1921*, cit., pp. 210-229.

⁴³ Ivi, p. 110.

⁴⁴ CRAIG, *To Save The Theatre of England*, in «The Mask», vol. IV, n. 1, July 1911, p. 4.

non le importa chi accontenta e chi insulta nel seguire fedelmente gli ideali che hanno eretto per essere seguiti; è la sua coscienza incorruttibile che dovremmo venerare⁴⁵.

Nell'articolo Craig denuncia, ancora una volta, che il mondo del teatro è senza coscienza e che vende l'anima per il successo e il denaro: «Quasi tutti coloro che lavorano nel teatro lo fanno per motivi egoistici e non si preoccupano affatto di portare l'arte al teatro», scrive. Il bersaglio scelto è qui l'attore e direttore artistico Herbert Beerbohm Tree che «come gli altri che si comportano come lui, avvelena l'aria, e rende l'arte [a teatro] impossibile». Craig usa, quindi, una pseudo-dichiarazione di Duse per calunniarlo: «Quando [Duse] pensa al suo lavoro d'attore [di Beerbohm Tree] e dei suoi colleghi urla 'Rendono l'arte impossibile'. La seconda parte dell'articolo propone delle correzioni da apportare alle produzioni teatrali per renderle artistiche, e insiste soprattutto sulla necessità di fondare una scuola di teatro in cui preparare tutti coloro che vi lavorano, dall'attore al produttore, dallo scenografo al musicista⁴⁶.

⁴⁵ Ivi, p. 4.

⁴⁶ Ivi, pp. 6-7. Per i progetti di Craig di fondare una scuola, l'Arena Goldoni, cfr. S.a., *A living Theatre. The Gordon Craig School. The Arena Goldoni in The Mask*, Florence 1913, pp. 1-75. È interessante notare che il *pamphlet*, composto di articoli scritti da vari esperti, di cui molti dallo stesso Craig, indica vari attori, tra cui Tommaso Salvini, Sarah Bernhardt e Yvette Guilbert, come facenti parte del comitato internazionale della scuola. Inoltre, non c'è alcuna menzione della *Über-Marionette* e si fanno spesso espliciti riferimenti al ruolo degli attori, che non devono «aver paura di Craig», perché grazie al teorico inglese, la loro arte diventerà più bella e profonda (ivi, p. 39). Se ci sono degli attacchi, sono rivolti verso gli attori con «personalità aggressive» e allo «star system» anche se una delle specializzazioni che saranno insegnate è quella di progettare, costruire e manovrare marionette. Nel libretto c'è anche un riferimento a Duse molto positivo. Craig scrive che «è una donna che ha visto, che sa e che desidera aiutare [a creare l'Ideal Theatre]» (ivi, p. 55). La scuola avrà vita brevissima, appena un anno, e chiuderà i battenti allo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Tra le classi per gli studenti ci saranno anche lezioni di ginnastica, formazione vocale, scherma e ballo. Un'accurata descrizione di come si svolgeranno le classi alla scuola può

Nello stesso numero continua a lodare l'attrice italiana per aver suggerito di riportare il teatro all'aperto. Craig vedeva questo come un passo necessario per ritornare alle radici del teatro, considerando la luce artificiale come la negazione dell'arte teatrale⁴⁷.

Tuttavia, in un articolo intitolato *The Whole is Greater than its Part* insiste sull'idea che la totalità è più grande e, soprattutto, più importante delle parti che la compongono. Si riferisce qui logicamente all'importanza dell'insieme, del risultato finale della messa in scena rispetto ai singoli aspetti; non a caso cita varie volte nell'articolo lo shakespeariano *The Play is the Thing*, proprio per enfatizzare che è la messa in scena nella sua totalità che è importante: «quello che vogliamo dire è che non vi è una persona, non un membro che è più di una parte del tutto. Nessun drammaturgo, nessun attore, nessun produttore, nessuna persona singola può essere la cosa stessa»⁴⁸.

Craig, lamentandosi che i drammaturghi, ancora una volta, reclamano una posizione di superiorità rispetto a tutti gli altri elementi che compongono il teatro, ribadisce che ognuno ha un ruolo e che solo la totalità, e alla pari, potrà produrre l'arte a teatro. «Arte del teatro che non è ancora nata ma che nascerà, ma solo se teniamo sempre presente che è l'insieme che è importante e non le individualità. E ci sarà un capo che farà brillare tutti coloro che fanno parte della messa in scena»⁴⁹.

Partendo da queste considerazioni nell'articolo si passa ad analizzare due libri appena pubblicati, uno su Duse, deceduta da qualche anno, e uno sulla Commedia dell'Arte che, a detta di Craig, ci aiuteranno a comprendere quello di cui si è appena discusso. «Il primo

essere trovata in un lungo articolo in cui si sottolinea la natura rivoluzionaria delle proposte craighiane per il teatro del futuro: J. COUNROS, *Gordon Craig and the Theatre of the Future*, in «The Mask», vol. VI, n. 4, April 1914, pp. 313-320.

⁴⁷ E. EDWARDOWITCH [Craig], *The Open Air. Some Unanswered Questions by Edward Edwardowitch*, in «The Mask», vol. IV, n. 1, July 1011, pp. 8-10.

⁴⁸ CRAIG, *The Whole is Greater than its Part: Eleonora Duse and The Commedia dell'Arte*, in «The Mask», vol. XII, n. 2, April-May-June 1927, pp. 49.

⁴⁹ Ivi, p. 49.

ha che fare con una persona impossibile [Duse] e il secondo con un gruppo di persone concrete [i comici dell'Arte]». Duse, scrive Craig, «aveva dei poteri immensi: una visione originalissima, pensieri nobili ma era incostante e imprevedibile» e siccome non si era mai resa conto che era necessario avere un leader a teatro era una persona «impossibile». Per questo motivo «bisogna contare Duse tra coloro che hanno ritardato la nascita dell'Arte del teatro»⁵⁰.

Per Craig, invece, i comici dell'Arte erano uomini e donne di grandissimo genio, così come Duse, Bernhardt, Salvini, Irving, Lemaître e Chaplin, ma possedevano qualcosa di ancora più grande: erano consapevoli di essere solo una parte del tutto. Era questo a renderli superiori a tutti gli attori di tutte le epoche:

Se Duse e Bernhardt erano un bouquet di fiori eccezionali, gli attori della Commedia dell'Arte erano tutto il giardino – [attori] che non si ribellavano contro il giardiniere [regista]; [attori] sempre in crescita, in fiore in ogni stagione, sempre più esperti con ogni fioritura e le radici sono ancora nel terreno⁵¹.

Rimprovera ad Arthur Symons, autore della biografia su Duse, di non aver colto affatto le verità dell'attrice e della persona, accusandolo di aver prodotto solo un'agiografia. Craig poi sferra ancora degli attacchi personali contro la Duse affermando che recitava sia in scena sia nella vita e che fosse convinta di poter salvare le sorti del teatro da sola. Per Craig, l'altra grande colpa di Duse è stata quella di non essere stata d'esempio nel seguire le regole e le rimprovera la mancanza assoluta di disciplina. Infine, si chiede se sarebbe stata capace di improvvisare in scena o di recitare senza aver un testo scritto, accusandola implicitamente di non averci mai provato. Craig sostiene che sia ancora possibile formare compagnie d'attori capaci d'improvvisare commedie in scena «in modo splendido», ma «l'aggres-

⁵⁰ Ivi, p. 50.

⁵¹ *Ibidem*.

*sivo drammaturgo*⁵² lo impedisce. Ribadisce l'assenza dello scrittore a teatro ai tempi della grande tradizione della Commedia dell'Arte, ricordando ai lettori che il nome per intero è «Commedia dell'Arte all'improvviso o Commedia a soggetto o Commedia non scritta o Commedia all'Improvviso»⁵³. Per il teorico inglese gli attori sono inoltre colpevoli anche in quanto complici dei drammaturghi, poiché accettano di mettere in scena i loro drammi solo per non offenderli, anche se non sono convinti che sia legittimo. La forza e la grandezza dell'attore della Commedia dell'Arte è data proprio dal loro rifiuto di essere i «cicisbei» dei drammaturghi. La creazione che avviene in teatro e non sulla pagina diventa la cifra dell'artista del teatro. Infatti, Craig sostiene che i comici dell'Arte rimanevano insieme nella stessa compagnia per decenni e seguivano un solo capocomico; il loro motto secondo Craig era «tutti per uno, uno per tutti», mentre quello degli attori contemporanei, che cambiano compagnia continuamente e sono alla deriva, è «Tutti per sé stessi, nessuno per tutti»⁵⁴. Forse, però, accecato dall'odio per l'incolpevole Duse, non si era accorto come anche lei incarnasse, per molti versi, l'attore-imprenditore-creatore tanto auspicato nei suoi scritti⁵⁵. Per di più, l'influenza che Craig ebbe sull'attrice italiana è evidente in quanto lei stessa dichiara a Silvio D'Amico in un colloquio del gennaio del 1921: di avere «orrore del

⁵² Ivi, p. 51. Enfasi di chi scrive. Già in un articolo del 1914 Craig difende gli attori, pur se con delle riserve, contro gli attacchi di alcuni critici che sostengono che gli interpreti offuscano, di proposito, le opere dei poeti con la loro recitazione. YOO-NO-HOO [Craig], *On Poets and Actors, & The Need of Masters*, in «The Mask», vol. VII, n.1, July 1914, pp. 17-22.

⁵³ CRAIG, *The Whole is Greater than its Part: Eleonora Duse and The Commedia dell'Arte*, cit., p. 52.

⁵⁴ Ivi, p. 52. Dalle pagine della sua rivista muoverà critiche aspre anche contro Mimi Aguglia e Angelo Musco, per aver lasciato la compagnia di Giovanni Grasso: cfr. «The Mask», vol. XI, n. 2, April 1925, p. 69.

⁵⁵ In particolare si veda E. LE GALLIENNE, *The Mystic in the Theatre*, Southern Illinois Press, Carbondale and Edwardsville 1973 [1966].

realismo»⁵⁶. Ci sono almeno altri tre episodi in cui il teorico inglese riconosce pienamente il contributo di Duse all'arte teatrale: quando ammette in un articolo pubblicato nel 1906 di aver ricevuto dei suggerimenti interessantissimi dall'attrice per la messa in scena di *Rosmersholm*⁵⁷, quando prende spunto da una dichiarazione dell'attrice italiana circa la necessità di ritornare a fare gli spettacoli teatrali all'aria aperta come facevano gli antichi greci⁵⁸, e finalmente, quando, nel commemorarla, poco dopo la morte dell'attrice, la rappresenta in un suo disegno pubblicato in *The Mask* nel luglio del 1924, come un faro che illumina la scena e, forse, il teatro tutto⁵⁹.

Neanche in questo articolo c'è alcun cenno alla *Über-Marionette* né alla necessità di disfarsi totalmente dell'attore in scena. Ancora una volta Craig auspica invece il ritorno alla tradizione dell'attore della Commedia dell'Arte, che opera per il gruppo e non per sé e che improvvisando non aveva bisogno di un drammaturgo. «Gli attori d'oggi», scrive Craig, «scelgono di fare la cosa più semplice: essere interpreti invece di essere creatori»⁶⁰.

Sembra piuttosto che Craig si sia celato dietro l'articolo *Über-Marionette e l'attore*, per cui è stato energicamente contestato⁶¹, per sfiancare in verità il fronte degli scrittori, perché appare chiaro in vari articoli che più che sbarazzarsi dell'attore, l'intento di Craig fosse quello di liberarsi del drammaturgo di professione⁶².

⁵⁶ D'AMICO, *Il tramonto del grande attore*, cit., pp. 51-52. Nello scritto D'Amico indica anche che Duse citava Craig per sostenere le sue idee sul realismo.

⁵⁷ CRAIG, *On Signora Duse*, in «The Dial», May 1928, p. 364.

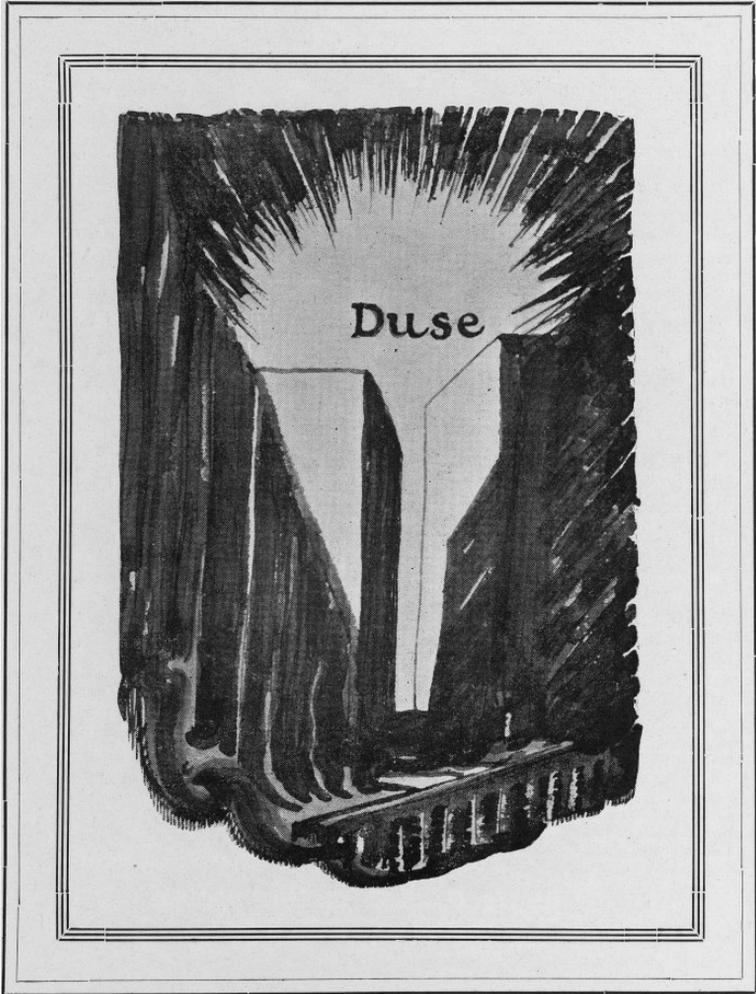
⁵⁸ CRAIG, *The Theatre Advancing*, cit., pp. 52-56.

⁵⁹ CRAIG, *Eleonora Duse. Born 1859; Died 1924*, in «The Mask», vol. X, July, Plate 18, 1924.

⁶⁰ CRAIG, *The Whole is Greater Than Its Part*, cit., pp. 52-53.

⁶¹ Come si è già visto, tuttavia, Craig sconfessa coloro che interpretano alla lettera lo scritto.

⁶² Non a caso, come si vedrà, tra gli attori coevi di cui Craig professa grandissima ammirazione troviamo gli attori italiani Giovanni Grasso, Ettore Petrolini e Eduardo Scarpetta che spesso erano anche gli autori delle opere da loro messe in scena o quantomeno improvvisavano in scena.



ELEONORA DUSE.

Born 1859: Died 1924.

Nella già citata *A Letter to Ellen Terry from Her Son*, una lettera aperta alla madre pubblicata in *The Mask* nel 1908 ma datata 1907, Craig ribadisce ancora una volta la centralità dell'attore nella messa in scena. Crede che i grandi attori come la madre e pochi altri posseggono il potere di creare senza l'assistenza di nessun altro, che abbiano, cioè, delle qualità innate e che «siano in grado di prendere uno o più temi, come per esempio quello dell'incontrarsi e quello del distaccarsi e, con il movimento, la scena e la voce, esprimere davanti ad un pubblico tutti i diversi significati di tutte le gioie e di tutti i dolori insiti nell'idea dell'incontrarsi e del distaccarsi»⁶³. Successivamente, anche se spesso dichiara che non sia possibile insegnare a recitare, offre delle vere e proprie indicazioni su come proseguire: cercare nell'immaginazione o nella memoria tutti gli eventi vissuti dell'incontrarsi e del distaccarsi, selezionarne i più importanti e indicativi e offrirli al pubblico. Se queste rimembranze sono presentate nel modo giusto, avranno per gli spettatori la stessa intensità che hanno avuto per gli attori. In tale processo Craig rileva l'importanza che ha l'immaginazione nel riproporre le proprie esperienze dopo aver eliminato quelle meno rilevanti. Bisogna infine recuperare tutti i suoni collegati al ricordo, non solo i suoni delle voci, ma tutti quegli innumerevoli suoni che permetterebbero

anche a un non vedente di capire cosa sta succedendo e cosa sta per succedere, così chiaramente come se lo potesse vedere. Avendo messo insieme tutto questo materiale, queste tre collezioni separate di cose fatte, di cose viste e di cose sentite [...] possiamo dire che abbiamo accumulato tante armonie in movimento, scena e voce su questo tema⁶⁴.

Craig continua intimando che non ci saranno «mai due *artisti*»⁶⁵ [sic!] che reciteranno la stessa parte nello stesso modo. C'è chi userà

⁶³ CRAIG, *A Letter to Ellen Terry from Her Son*, cit., p. 110.

⁶⁴ Ivi, p. 124.

⁶⁵ Ivi, pp. 110-111. Enfasi di chi scrive.

gesti simbolici e chi quelli realistici, chi presenterà le proprie scene come una visione, tenendo solo l'essenziale delle idee o dei ricordi che aveva raccolto, o chi le presenterà in scena in modo realistico; ci sarà chi pronuncerà le proprie battute con qualità musicali esprimendo un senso e chi con fare concreto. Il successo può essere raggiunto in entrambi i casi, anche se il teorico inglese sostiene che avverrà in misura maggiore con l'attore che si affida all'immaginazione⁶⁶. Dopo aver usato come esempio l'acquaforte di Rembrandt *Tobia il cieco* per spiegare la necessità di uscire fuori da ciò che si vede per capire il vero significato dell'acquaforte, Craig suggerisce che l'attore faccia la stessa cosa, cioè che non si faccia ingabbiare o intralciare dalle parole del drammaturgo e che invece vada oltre il testo per esprimere una realtà altra, fuori dal testo.

Di grande rilevanza è una nota che viene aggiunta all'articolo pubblicato in *The Mask* datato 1917 e in *The Theatre Advancing* qualche anno più tardi. Craig scrive:

Qual è l'ultima parola? Dove pensi si voglia parare? La Liberazione dell'Attore. Gli ho suggerito troppo poco? Sarà troppo frammentario? Preferirebbe che esigessimo da lui una perfetta completata opera d'arte durante i suoi primi anni di prova? Come si può chiedere ad un bambino di correre come un adulto o anche di camminare come un giovane? Sempre e ancora qui, di nuovo, *io chiedo solo la liberazione dell'attore in modo che possa sviluppare i suoi poteri, e cessare di essere la marionetta del drammaturgo*⁶⁷.

Ecco ancora preso di mira il drammaturgo, il vero tiranno da cui il teatro deve liberarsi, il despota che cerca di dominare su tutti e su tutto⁶⁸. Ancora una volta Craig indica chiaramente che l'attore deve creare, liberarsi dalle catene della scrittura e quindi

⁶⁶ Ivi, p. 225.

⁶⁷ Ivi, pp. 109-110. Enfasi di chi scrive.

⁶⁸ Artaud, nientemeno, definisce i drammaturghi una «sorta di uomini-serpenti»: ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 162.

del drammaturgo⁶⁹; deve divenire una “macchina attoriale” in grado di disfarsi dell’autore. Ed anche se secondo Craig all’attore non può essere insegnato come recitare⁷⁰, è possibile dotarlo degli strumenti per «produrre un dramma dall’inizio alla fine»⁷¹, cioè è possibile fornirgli tutte le conoscenze necessarie per affrontare e sviluppare tutti gli aspetti concernenti la messa in scena, inclusa la recitazione.

Sarah Bernhardt⁷² per Craig è l’attrice perfetta; anzi «adesso che Irving non è più tra di noi» è in assoluto l’attrice migliore del mondo; «lo era già trent’anni fa e lo è ancora oggi perché migliora continuamente»⁷³. A differenza di alcuni attori e attrici con delle grandissime qualità individuali, Bernhardt è un’attrice completa sotto ogni aspetto. Grazie soprattutto al suo carattere⁷⁴ incorpora tutte le proprietà necessarie per essere un’artista straordinaria: un’attrice/manager perché si occupa di tutti gli aspetti della messa in scena, dalla supervisione degli attori alla produzione dei programmi di sala⁷⁵. Craig, infatti, paragona Bernhardt ad uno statista, ad un ammiraglio, ad un rettore di un’università: tuttavia a differenza di

⁶⁹ Secondo l’opinione di Peter Brook, Craig non vuole veramente bandire il poeta/drammaturgo dal teatro; vuole, piuttosto, che si creino non delle opere di letteratura ma di teatro, opere che non avranno senso se lette ma solo se rappresentate. Questo ci sembra ribadire, invece, che Craig voglia eliminare il poeta/drammaturgo dal teatro. BROOK, *The Influence of Gordon Craig In Theory And Practice*, cit., p. 34.

⁷⁰ Anche se, come si visto, cerca di impartire agli attori lezioni e offre suggerimenti su come recitare.

⁷¹ CRAIG, *The Theatre Advancing*, cit., pp. 193-194.

⁷² Craig l’aveva conosciuta nel 1889. Era riuscito a fissare un appuntamento con lei per farle dei ritratti che poi avrebbe venduto. Tuttavia, ci fu un malinteso e non la rivide più fino al 1920, due anni prima della morte. CRAIG, *Index to the Story of My Days*, cit., pp. 90-92.

⁷³ CRAIG, *Sarah Bernhardt*, in «The Mask», vol. I, n. 3-4, May-June 1908, pp. 71-72.

⁷⁴ Ivi, p. 72.

⁷⁵ Ivi, p. 71.

tutte queste figure, che hanno a disposizione centinaia di persone competenti per aiutarle ad implementare i loro piani e le loro strategie, Bernhardt è tutta sola⁷⁶.

Qualche anno più tardi Craig avrà ancora grandi lodi per Bernhardt, questa volta per aver accettato di apparire in un teatro di varietà. Craig la difende dalle critiche ricevute scrivendo che questa forma teatrale discende dalla tradizione della Commedia dell'Arte e che, a differenza del logoro teatro tradizionale, quello di varietà è vivo e vegeto⁷⁷. Nel numero successivo di *The Mask* sottolinea ancora la vivacità di questa tipologia teatrale, apprezzandone la creatività in scena e difendendo gli attori e le attrici che stanno abbandonando il teatro tradizionale per il *Music Hall*. A legittimare il teatro di varietà come forma teatrale è per Craig la scelta di Bernhardt di prenderne parte⁷⁸.

Uno degli attori che hanno, per dirla alla Craig, delle qualità attoriali innate, è Giovanni Grasso. Non a caso, per descrivere l'attore tragico siciliano, nella sezione *Foreign Notes* di *The Mask* del gennaio 1909⁷⁹, Craig usa gli stessi concetti che aveva usato per descrivere Eleonora Duse nel primo articolo dedicatele l'anno

⁷⁶ Anche se Duse non è menzionata nell'articolo è ovvio che è un attacco all'attrice italiana, che nel primo numero di *The Mask*, pubblicato solo qualche mese prima, viene criticata principalmente per essere stata debole e accusata di non aver amore per il teatro ma solo per sé stessa e di essere una persona "difficile". CRAIG, *To Madame Eleonora Duse* in «The Mask», Vol. I, n.1, pp. 12-13. Bisogna notare, tuttavia, che in un articolo pubblicato nella stessa rivista a firma J. K. nel 1924 Craig dichiara che c'è un solo modo in cui recitare *La signora delle camelie* ed è come viene recitato da Duse e da Bernhardt: cfr. J. K. [Craig], *Theatre, Entertainment. Some Questions By J. K.* in «The Mask», vol. X, n. 4, October 1924, p. 174.

⁷⁷ J. S. [Craig], *Madam Bernhardt and Variety*, in «The Mask», vol. III, n. 6-9, January 1911, p. 145. Nell'articolo loda anche Yvette Guilbert.

⁷⁸ S. F. [Craig], *The Vitality of the Music Hall*, in «The Mask», vol. III, n. 10-12, April 1911, p. 196. Per stile e contenuto facilmente attribuibile a Craig.

⁷⁹ V. N. [Craig], *Foreign Notes*, in «The Mask», vol. I, n. 11, January 1909, p. 223. Lo pseudonimo V. N. non è attestato, ma è certamente Craig che scrive perché la firma N. V. (le lettere al contrario) è riconosciuta come pseudonimo di Craig e lo stile dell'articolo è inconfondibilmente craighiano.

precedente. Infatti, a proposito del grande successo a Mosca di Grasso, «lo straordinario essere siciliano», Craig scrive che

attore è una parola povera per descriverlo [...]. Grandi attori come Grasso hanno il potere di far risvegliare le moltitudini dal sonno [...]. Non devono essere chiamati artisti questi esseri straordinari perché sono figli della natura così come lo sono le cascate, i fiumi, i grandi uccelli e gli animali; [tutti] prole della natura⁸⁰.

Craig poi dice di avere un sol grande rammarico e cioè che questi prodigi della natura [Grasso] sono stipati in una scatola artificiale che si chiama teatro. Questi attori possono raggiungere la piena gloria solo in ambienti naturali senza restrizioni⁸¹.

Già nel 1908, dopo aver definito il teatro a Firenze uno dei più grandi d'Europa, e dopo aver elogiato Tommaso Salvini, «i cui movimenti e la sua voce non erano meno naturali dei moderni attori naturalisti, ma sicuramente più veri», dedica un paragrafo a Grasso

⁸⁰ V. N. [Craig], *Moscow, ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*. Sarebbe interessante ricordare che Grasso spesso apportava cambiamenti arbitrari, anche sostanziosi, sui testi che interpretava. Inoltre, nel 1917 Pirandello si confrontò con le riserve dell'attore siciliano che avrebbe voluto interpretare il ruolo principale ne *Il berretto a sonagli* anche se Grasso trovava il dramma «estremamente verboso». Immediata fu la replica di Pirandello, che, in una lettera indirizzata a Nino Martoglio, utilizzerà per criticare Grasso le stesse parole che Craig usò, invece, per esaltare l'attore siciliano: «Le osservazioni di Grasso, se possono avere qualche valore riguardo al suo *temperamento artistico*, a cui senza dubbio si confanno più gli atti che le parole, mi pare che non ne abbiano nessuno riguardo al lavoro stesso, come opera d'arte. [...] Io l'ho già detto che non sento affatto il Grasso; il suo temperamento non m'ispira, è *per me troppo primitivo e bestiale*; mentre la mia arte è riflessiva». L. PIRANDELLO, Lettera a Nino Martoglio del 04 febbraio 1917, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Pirandello-Martoglio. Carteggio inedito*, Pan, Milano 1980, pp. 73-75. L'enfasi è di chi scrive. Per un'accurata documentazione sulla carriera di Giovanni Grasso si veda ZAPPULLA MUSCARÀ, E. ZAPPULLA, *Giovanni Grasso: Il più grande attore tragico del mondo*, La Cantinella, Acireale 1995. Su Craig e Grasso si veda anche G. SOFIA, *Sulla tecnica di Giovanni Grasso. Ipotesi, abbagli e testimonianze*, in «Teatro e Storia», n.s. 35, 2014, pp. 1-34.

e alla «sua brillante compagnia». Poi definisce il pubblico di Firenze meraviglioso perché con l'apparizione di Grasso in palcoscenico ha emesso un urlo di mille donne e mille uomini che vedono davanti a sé il loro idolo⁸². Ancora nello stesso numero, a firma R. S., commenta il successo strepitoso della compagnia di Grasso a Londra.

‘È la prima volta in vita mia che mi vergogno della mia professione’ Così si è espresso uno dei più importanti attori/registi [inglesi] mentre assisteva ad una performance dei siciliani capeggiati dal superbo Grasso. [...] La compagnia siciliana doveva essere in cartellone per due settimane ma a causa della straordinaria ovazione accordatele dal pubblico londinese hanno prolungato il loro soggiorno per altre tre settimane. Il Signor Grasso e la Signorina Mimi Aguglia hanno conquistato e meravigliato [tutti]. È stato un gran bene per Londra averli visti e il loro lavoro non ha creato perplessità a nessuno se non ai critici⁸³.

Nell'articolo ci si lamenta che, ancora una volta, gli odiati critici inglesi non sono stati in grado di apprezzare un teatro diverso, un teatro non tradizionalmente naturalistico che è stato invece accolto dal pubblico, come si legge, con un successo strepitoso⁸⁴. Sempre nel 1908 Craig cerca di chiarire il suo atteggiamento verso Grasso e la sua compagnia organizzando un simposio internazionale sulle pagine di *The Mask* intitolato *Realism and the Actor*, prendendo spunto dalle critiche che la compagnia di Grasso aveva ricevuto durante la loro tournée europea. Il clamore suscitato in alcuni quotidiani inglesi «contro il Realismo nella recitazione dei Siciliani, e in particolare delle interpretazioni della Signora Augulia, ci fa credere» continua Craig «che sia giunto il momento di avere in chiaro in che cosa consista il realismo nella recitazione e se sia una cosa saggia

⁸² J. S., [Craig], *Florence*, in «The Mask», vol. I, n. 2, April 1908, p. 22.

⁸³ R. S. [Craig], *The Sicilian Players in London*, ivi, p. 23.

⁸⁴ *Ibidem*.

e bella da vedere il realismo in scena, così come lo vediamo in un quadro e in letteratura»⁸⁵.

Nella spiegazione sulla necessità del simposio/inchiesta, Craig dichiara che i «*Sicilian Players*» erano fautori di un nuovo realismo in scena, «quasi primitivo, che aveva riaperto le discussioni sulla relazione tra il realismo e la scena». Si decise dunque di aprire un forum dedicato a tre domande poste a illustri personaggi del teatro. Le tre domande erano «semplicissime per non confondere le menti dei lettori inglesi»:

- 1) Credete che il realismo nella recitazione sia rappresentativo della natura umana?
- 2) Secondo voi si dovrebbe dare la stessa libertà d'espressione delle passioni che è data allo scrittore e allo scenografo?
- 3) Credete che il realismo piaccia al pubblico in generale o sola ad una minoranza di spettatori⁸⁶?

Sempre nel 1908, c'è quello che sembrerebbe il tentativo da parte di Craig di proporre a Grasso una collaborazione. Infatti, a firma J. S.:

Abbiamo sentito che lo straordinario attore siciliano, il signor Grasso, sta per fare un tour in Europa e in America con l'*Otello*⁸⁷

⁸⁵ Le domande e risposte furono pubblicate in tre numeri, a firma J. S., pseudonimo di Craig: *Realism and the Actor. An International Symposium*, in «*The Mask*», vol.1, n. 3-4, May-June 1908, pp. 81-83; *Realism and the Actor*, in «*The Mask*», vol. 1. n. 5, July 1908, pp. 96-98; *Realism and the Actor*, in «*The Mask*», vol. I, n. 9, November 1908, pp. 178-179. I partecipanti furono: Tommaso Salvini, Sydney Grundy, A. Antoine, H. Beerbohm Tree, Carl Henschel, Author Symons, André Beaunier, Gertrud Eysold, Herman Bahr, Loïe Fuller, Jan Klaassen (Pseudonimo di Craig), Gordon Craig [sic!], Carlo Pacci, Alexandre Hevesi, Ellen Terry, Yvette Guilbert e Félix Quesnel.

⁸⁶ J. S. [Craig], *Realism and the Actor. An International Symposium*, in «*The Mask*», vol. I, n. 3-4, May-June 1908, pp. 81-83.

⁸⁷ Nel 1915 appare in *The Mask* una lettera scritta nel 1913 da Filiberto Scarpelli a Grasso, in cui parla di Craig, della sua scuola e di alcune scene che

come sua principale attrazione. Vorremmo vedere il signor Grasso recitare questo ruolo con Emma Gramatica nel ruolo di Desdemona e sotto la gestione scenica del Sig. Gordon Craig. Non possiamo concepire un'alleanza tripla più armoniosa. La signorina Gramatica non è mai apparsa davanti a un pubblico londinese o americano, e Londra non ha assistito a una produzione del Sig. Craig da quando ha superato le difficoltà di illuminazione che avevano ostacolato il nostro pieno godimento dei suoi sforzi precedenti nel 1902⁸⁸.

L'anno seguente, nel secondo volume dell'ottobre 1909 di *The Mask*, nella sezione *Foreign Notes* intitolata *Giovanni Grasso*, c'è uno scambio, un dialogo, tra due individui semplicemente denominati A e B, sicuramente scritto da Craig anche se ancora una volta firmato con uno pseudonimo, in cui A rappresenterebbe lo stesso Craig e B un interlocutore. Quest'ultimo trova che ci siano delle contraddizioni nell'atteggiamento di A verso Grasso. Il dialogo, infatti, si apre con A che dichiara di considerare Grasso «il più grande attore in Europa» e che ammira la sua recitazione nella sua interezza. B, sorpreso da tale enunciazione, chiede se A considera Grasso un artista, dal momento che contraddice quello che aveva scritto in un suo saggio. A ribatte dicendo che Grasso non è un artista e che è Grasso stesso a dimostrarci che gli attori non sono artisti. Per A è la forza di Grasso in scena che gli permette di non pensare. La forza di Grasso è «totalmente emotiva». A differenza di altri attori che utilizzano emozioni «tiepide» nel recitare, come Bernhardt, Mounet Sully, Zacconi, Duse, per A Grasso è esplosivo come la «lava del Vesuvio». Per A questi attori non sono né caldi né freddi, né grandi pensatori né grandi attori emotivi. Con Grasso, continua A, «non penso e non sento, [Grasso] non me ne lascia il tempo». La pièce si conclude con una stoccata contro l'attrice Mimi Aguglia, che ha 'osato' lasciare la compagnia di Grasso e che di

ha visto dell'*Otello* di Craig: F. SCARPELLI, *An Impression of the "Scene" by an Eye-Witness* in «The Mask», vol. VII, n. 2, 1915, pp. 159-160.

⁸⁸ J. S. [Craig], *Florence*, in «The Mask», vol. I, n. 5, July, 1908, p. 106.

conseguenza perderà la 'potenza' che riceveva dal grande attore, che tuttavia ha trovato in Marinella Bragaglia una «ammirabile e bellissima» sostituta⁸⁹.

Craig non perde mai occasione di elogiare l'attore siciliano, spesso solo con una frase o con un inciso in un articolo in cui scrive d'altro. Per esempio, nel 1911 in *On the Art of the Theatre*, scrivendo del teatro russo e in particolare di Stanislavskij attore, dichiara che l'attore/regista russo è meno ciclonico e spontaneo di Grasso anche se più intellettuale⁹⁰. Sempre nelle pagine di *On the Art of the Theatre*, nel capitolo dedicato ai drammi di Shakespeare, Grasso è proposto come esempio da seguire agli attori inglesi per rendere le rappresentazioni shakespeariane meno noiose:

Qui [in Inghilterra] nelle commedie di Shakespeare abbiamo scene appassionate di una descrizione sorprendente, molto più sorprendente che nei drammi del sud, eppure le annichiamo e le strisciamo e siamo sorpresi quando un Grasso arriva in Inghilterra e ci mostra come dovremmo parlare, agire e rivela l'immediatezza e la follia della passione. Sembra che dimentichiamo che la passione è una specie di follia. [Noi inglesi] La presentiamo con un atteggiamento logico e la proferiamo con la voce del giudice o del matematico⁹¹.

Nel 1914, sempre dalle pagine di *The Mask*, nella sezione *Foreign Notes*, un commento intitolato *I siciliani e la lealtà*, questa volta a firma di N. L., si parla della favolosa prova di Grasso a Firenze

⁸⁹ C. [Craig], *Giovanni Grasso*, in «The Mask», vol. II, n. 4-6, October 1909, pp. 98-99.

⁹⁰ CRAIG, *On the Art of the Theatre*, cit., p. 135. Stanislavskij su suggerimento di Craig invitò la compagnia di Grasso a fare uno spettacolo per gli addetti al lavoro del Teatro d'Arte durante la tournée della compagnia siciliana in Russia. Fu un grandissimo successo. Cfr. CRAIG, *Recollections of a Remarkable Actor: Gordon Craig on Giovanni Grasso* in «The Listener», n. 1451, London, January 17 1957, p. 105.

⁹¹ CRAIG, *Shakespeare's Plays*, in «The Mask», vol. I, n.7, September 1908, p. 142. Successivamente in ID., *On the Art of the Theatre*, cit., p. 284.

che ha lasciato un'impressione del suo formidabile fuoco e forza⁹². Nell'articolo si nota anche che ormai i vuoti lasciati nella compagnia di Grasso dagli intrighi, la slealtà, e l'arroganza sono stati colmati e che è ritornata l'armonia. Il bersaglio qui è di nuovo l'attrice Mimi Aguglia che, lasciando la compagnia di Grasso, aveva commesso «un'offesa imperdonabile»: il successo che avrebbe potuto ottenere con Grasso sarebbe stato sicuramente più grande di qualsiasi successo che potrà raggiungere con la propria compagnia⁹³.

Inoltre, in un articolo commemorativo di Lèon Bakst, pittore, scenografo e costumista russo, Craig, pur ammirandoli come attori, critica Mimi Aguglia (come aveva già fatto sia lo stesso Craig sia Lees) e Angelo Musco per aver lasciato la compagnia del «genio» Giovanni Grasso⁹⁴. Non è un caso che questi fosse uno degli attori più lodato e amato da Craig, insieme a Scarpetta⁹⁵: infatti Grasso recitava spesso in dialetto siciliano (con Martoglio aveva fondato la Compagnia drammatica dialettale siciliana), ed essendo il dialetto una lingua non schiava della letteratura e, soprattutto, non schiacciata dall'autorità soffocante di un testo scritto canonico, le battute potevano facilmente essere cambiate e tagliate senza crear scandalo⁹⁶.

⁹² Termini usati anche da Craig per descrivere l'attore ideale in vari articoli.

⁹³ N. L. [Lees], *The Sicilians and Loyalty*, in «The Mask», vol. VI, n. 3, January 1914, p. 275. Sembra che le iniziali "N. L." in *The Mask* siano usate da Dorothy Neville Lees per la sezione "Book Reviews" e invece da Craig nella sezione "Editorial Notes".

⁹⁴ C. G. SMITH [Craig], *This Little Theatre. Bakst*, in «The Mask», vol. XI, n. 2, April 1925, p. 69.

⁹⁵ Anche se D'Amico cita Craig che dichiara di pensare che Musco sia «il più grande artista del mondo»: D'AMICO, *Il tramonto del grande attore*, cit., p. 113.

⁹⁶ In una lettera spedita a *The Mask* da Antoine per rispondere all'inchiesta lanciata da Craig, intitolata *Il realismo e l'attore*, il regista francese scrive: «Credo che il passaggio a Parigi di Grasso e la sua compagnia influenzeranno seriamente i nostri artisti. Ci ha ricordato, con un talento magistrale, che la vita e la sincerità sono i mezzi più belli di espressione di un attore. Ho combattuto troppo duramente per il realismo in modo da poter dubitare che la mia assoluta convinzione è che è la fonte essenziale di ogni bellezza ... non il realismo ristretto ma l'osservazione della vita e della natura. Zola disse: "L'opera d'arte è l'espressione della natura

Eduardo Scarpetta, considerato da molti come il creatore del nuovo teatro dialettale napoletano, occupa non a caso una posizione di privilegio negli scritti di Craig sulla professione d'attore. Nell'aprile del 1913, nell'articolo a firma di Edward Edwardovitch (uno pseudonimo usato da Craig) intitolato *In Rome* con il sottotitolo *When in Rome, Do as the Romans Do* nella sezione *The Church*⁹⁷, descrive una cattiva esperienza 'artistica' avuta nella chiesa Santa Maria Maggiore a Roma, dove aveva assistito ad una messa e a della musica «entrambe [eseguite] in modo terribile». Successivamente nella sezione intitolata *The Stage*, scrive subito che l'esperienza esilarante che ha avuto assistendo ad uno spettacolo di Scarpetta è stata più esaltante e più religiosa di quella avuta a messa a Santa Maria Maggiore⁹⁸. Craig continua:

[...] tutti noi che siamo venuti a contatto con Scarpetta a teatro, noi tutti che abbiamo visto e ascoltato e che siamo stati scossi affinché provassimo un qualcosa; [mentre eravamo] a teatro, [ed] è scomparso ogni dubbio e ogni teoria, sia le false speranze sia le false illusioni, scomparse, ... eravamo faccia a faccia con la vita. Nessuno [attore] miagolava e nessuno abbaia. La gente parlava ... gente umana. Non ci dicevano niente di nuovo, nulla di misterioso ... voglio dire nulla di misterioso nel senso d'incomprensibile. Abbiamo semplicemente sentito, ancora una volta, la stessa vecchia storia con la morale (se si vuole una morale) del potere degli spiriti felici [che sono] al di sopra della debolezza, delle lacrime e delle lamentele. Molte commedie, è vero, sono cariche con lo spirito di derisione. Queste commedie a Roma ne avevano un'oncia, ma solo un'oncia: il resto era monelleria e divertimento, e poesia; poca "tragedia" nel senso più stretto della parola ma tanta più tragedia

attraverso un temperamento [...]». A. ANTOINE, *Realism and the Actor*, in «The Mask», vol. I, n. 3-4, 1908, p. 82.

⁹⁷ E. EDWARDOVITCH [Craig], *In Rome*, in «The Mask», vol. V, n. 4, April 1913, pp. 369-373. Successivamente pubblicato con il titolo *Church and Stage in Rome*, in CRAIG, *The Theatre Advancing*, cit., pp. 193-200.

⁹⁸ Ivi, p. 198.

di quella che proveresti in un Teatro Classico a Parigi, a Berlino, o a Londra. Dopotutto, un vecchio signore con un naso molto rosso, non è solo comico, ma ha in sé un pizzico di tragico, specialmente quando quel naso è coniugato a un paio di occhi e sopracciglia estremamente cupi, e a dei movimenti delle mani contenuti⁹⁹.

Esattamente un anno più tardi, nell'Aprile del 1914, in una lettera a *The Mask* a firma di Craig vi sono delle dichiarazioni eccezionali e rivelatrici su Scarpetta e il suo teatro. La più importante è che l'attore napoletano è descritto come «l'autore-attore di Napoli, cioè uno dei pochi veri drammaturghi»¹⁰⁰. Con questa dichiarazione Craig lo incorona come il suo ideale di attore/creatore, a cui aveva dedicato e a cui dedicherà decine di pagine; l'attore della tradizione della Commedia dell'Arte che creava in scena diventando così anche autore, di cui si è lungamente discusso. Nella lettera/articolo si rileva come l'improvvisazione – «impulso-fuoco-scintille» – sia il solo modo per far rinascere il teatro. In particolare, si loda la capacità d'improvvisare di Scarpetta: «Le sue improvvisazioni non sono solo conversazioni argute [...] ma hanno a che fare con la vita di tutti»; il teatro di Scarpetta è universale¹⁰¹. Della sua esperienza della sera prima al teatro di Scarpetta, Craig scrive che in quel

... *simpatico* teatro a Napoli, ove tutto quello di cui si deve ridere c'è presentato davanti sul palcoscenico, comparando e scomparendo, senza un pensiero di troppo da opprimerci. [Questa è] tutta la differenza tra questa razza [d'attori] che produce il riso e la razza, nei teatri londinesi, il cui crepitio è addirittura abortito¹⁰².

⁹⁹ Ivi, pp. 198-199.

¹⁰⁰ CRAIG, *The Theatre in Italy. Naples and Pompei*, in «The Mask», vol. VI, n. 4, April 1914, p. 357. Successivamente in ID., *The Theatre Advancing*, cit., p. 181.

¹⁰¹ CRAIG, *The Theatre in Italy. Naples and Pompei*, cit., p. 357.

¹⁰² *Ibidem*. Oltre a lodare Scarpetta, l'articolo prosegue, improvvisamente e senza una ragione apparente, con una critica a Bernard Shaw: «Scarpetta esiste e sappiamo che è di carne e ossa. Shaw [d'altro canto] per me non vive ed è qualcosa altro di carne e ossa. [...] Un'altra cosa che penso di Scarpetta è che non gli

Craig non perde mai l'occasione di lodare l'attore napoletano: Scarpetta, in questo senso, rappresenta la sintesi proposta da Craig in quanto è attore e autore, è creatore e attuatore, improvvisatore e preservatore (mantiene tutto ciò che funziona e taglia quello che non va in scena). Scarpetta rappresenta quella sintesi necessaria, secondo Craig, per ricattare l'essenza originaria del teatro che è andata perduta.

Emblematica in tal senso è la risposta apparsa sul *Westminster Gazette* del 30 luglio 1921 indirizzata al critico teatrale del giornale Edward Fordham Spence che, nel recensire il suo *The Theatre Advancing*, accusava Craig di essere poco attendibile quando dichiara che Shakespeare non aveva scritto da solo le opere attribuitegli, ma che era stato assistito da alcuni collaboratori ... i suoi attori¹⁰³. Infatti, nel capitolo di *The Theatre Advancing* intitolato *Shakespeare's Collaborators*¹⁰⁴, Craig pone alcune domande retoriche per inquadrare il discorso autoriale dei drammi shakespeareiani. Si chiede, per esempio, come mai non c'è giunta neanche una pagina manoscritta di una delle oltre trenta

importerebbe nulla di quello che dicono le sue donne o di cosa pensassero delle sue commedie, e penso (forse sbagliando) che [invece] la grande risata di testa di Shaw è solo quel tanto ironico e sufficientemente mortale quando ha ricevuto la piena approvazione delle donne [che adorano] Shaw».

¹⁰³ CRAIG, risposta a Edward Fordham Spence, in «Westminster Gazette», July, 30, 1921. La lettera appare nella sua interezza in ROSE, *Gordon Craig and the theatre: A Record and Interpretation*, cit., pp. 132-140.

¹⁰⁴ CRAIG, *Shakespeare's Plays*, cit., pp. 163-168. Successivamente pubblicato con il titolo di *Shakespeare's Collaborators* in ID., *The Theatre Advancing*, cit., pp. 131-142. L'articolo *Shakespeare's Plays* è preceduto da un lungo articolo, *The Pre-Shakespearean Stage, Some Facts About It, With Comments and Notes by John Semar*, in cui vi sono elencati degli eventi teatrali e alcuni degli attori più importanti del sedicesimo secolo (dal 1502 al 1600). Craig nel commento all'elenco scrive che Shakespeare rappresenta in effetti il tramonto del teatro, mentre gli attori che improvvisavano in scena prima della nascita del Bardo, i cui dialoghi solo successivamente venivano parzialmente trascritti, rappresentano lo Zenith del teatro. Secondo Craig la messa in scena, che era una cosa vivente, era ormai diventata, con la sua trascrizione completa e poetica, una cosa statica e pietrificata, praticamente un fossile. J. SEMAR [Craig], *The Men Before Shakespeare*, in «The Mask», vol. VI, n. 2, October 1913, p. 147.

opere teatrali attribuite a Shakespeare. Aggiunge che a suo parere è stato lo stesso Shakespeare a distruggere i manoscritti perché «era più un letterato che uomo di teatro». Per Craig non c'è vero mistero sulla creazione delle sue opere: fu una collaborazione tra tutta la compagnia. Craig scrive che se «avessimo dei manoscritti, vedremmo tantissime correzioni, addizioni e tagli con molte grafie diverse»¹⁰⁵. Chi però ha contribuito più di tutti alla creazione delle commedie e le tragedie sono stati sicuramente gli attori. Craig vede la fase creativa in tre stadi: la prima, la produzione di un semplice schizzo; la seconda, lo schizzo portato in scena da attori che improvvisano aggiungendo di recita in recita battute, nuove scene ed eliminando ciò che non funziona; la terza, l'intervento del poeta che revisiona il tutto abbellendolo e rifinendolo¹⁰⁶. Per avvalorare la sua tesi rimanda alle edizioni di *Amleto* del 1603 e del 1604: «se guardiamo l'edizione del 1603, si vede subito che è un testo da palcoscenico», scritto per essere recitato, «mentre quella del 1604 si presenta più come un dramma letterario, pulito, rifinito per un lettore»¹⁰⁷. Per Craig Shakespeare era solo il supervisore dell'operazione autoriale e gli attori erano i suoi principali collaboratori; era appunto il rifinitore che, a volte, ha esagerato, eliminando spesso «la vita stessa dal testo [di scena]»¹⁰⁸. Per il teorico inglese i drammi di Shakespeare sono «troppo perfetti» per essere stati scritti da una sola persona e soprattutto una persona sola non avrebbe potuto mai creare i tanti ruoli presenti nelle opere shakespeareane: «Non un attore – nessun attore Shakespeare – li hanno inventati [i ruoli], ma attori, un gruppo che collaborava, agendo all'unisono, cercando di surclassarsi a vicenda [...]»¹⁰⁹.

Tutto questo è stato possibile, per Craig, grazie agli italiani che portarono un nuovo tipo di teatro in Inghilterra; un teatro che vide gli albori poco prima che Shakespeare nascesse. Il loro non era uno sforzo letterario, anzi, era il contrario, «un chiacchiericcio» che aveva

¹⁰⁵ Ivi, pp. 132-133.

¹⁰⁶ Ivi, p. 133.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Ivi, p. 134.

¹⁰⁹ Ivi, p. 140.

la vita in ogni battuta e in ogni idea espressa¹¹⁰. Per Craig sono gli italiani, dunque, i responsabili di questo nuovo modo di fare teatro¹¹¹.

Per dimostrare che i lavori di Shakespeare fossero frutto della collaborazione tra il poeta e la nuova forma di arte drammatica (la Commedia dell'Arte), Craig prende come esempio la commedia *Molto rumore per nulla*, ribadendo che alcune scene erano senz'altro frutto delle improvvisazioni degli attori sulla base di uno scenario da seguire, aggiungendo inoltre che tali improvvisazioni non riguardavano soltanto le prove, bensì anche il momento della messa in scena. Per Craig, il processo per arrivare alla versione finale delle opere doveva essere stato lungo: solo dopo molte rappresentazioni le nuove improvvisazioni create dagli attori erano trascritte da «uno scriba – forse dallo stesso Shakespeare» per realizzare il manoscritto. Infine, in vista della pubblicazione, Shakespeare avrebbe preso il dramma per intero, lucidandolo, rimuovendo parte della spontaneità, delle incertezze e delle grossolanità, lasciando le parti più ricche e più ingegnose che gli attori avevano creato. Quindi, per Craig, buona parte delle commedie elisabettiane sono opera degli attori ed è solo grazie ai loro «brillanti sprazzi di genio» che Shakespeare oggi occupa un posto di primissimo piano nella storia del teatro¹¹². In sostanza, Craig conclude lo scritto rivendicando la parziale autorialità delle opere attribuite a Shakespeare ai suoi collaboratori ... gli attori; anzi, proclama, a nome degli attori, una parziale paternità di tutti i capolavori teatrali¹¹³.

Sempre nella risposta che Craig dà al critico Edward Fordham Spence del *Westminster Gazette* ripete che Shakespeare non fosse l'unico autore delle opere attribuitagli e che invece, gli attori, che la-

¹¹⁰ Ivi, pp. 135-136. Già nel 1911, Craig aveva dettato ai drammaturghi di scrivere le commedie così come sono recitate dagli attori, senza essere bombastici, senza abbellire le battute e senza aggiungere o togliere nulla da quello che veniva detto dagli attori: E. E. [Craig], *The Extempore Players' Advice to Hamlet, The Playwright* in «The Mask», vol. III, n. 10-12, April 1911, p. 180.

¹¹¹ Ivi, p. 135.

¹¹² Ivi, pp. 136-139.

¹¹³ Ivi, p. 139.

voravano con lui, improvvisando su un suo abbozzo di trama, avevano avuto un ruolo importante nello sviluppo delle commedie e che fossero, a tutti gli effetti, co-autori dei testi shakespeariani. Craig, dopo aver provveduto a dare un elenco di attori, tra cui Flaminio Scala, Andrea Perrucci, Evaristo Gherardi, Luigi Riccoboni, Francesco Saverio Bartoli e Michele Scherillo, ricorda al critico del *Westminster Gazette* che anche alcuni attori inglesi avevano avuto, in passato, l'opportunità non solo di sperimentare con l'improvvisazione, ma anche di farlo con attori italiani. È il caso di David Garrick, che nel 1763 visitò Napoli e riuscì insieme agli attori a scrivere una bozza di trama e presentarla al pubblico entro ventiquattro ore. Ricorda inoltre al critico del *Westminster Gazette* i libri di Isabella Andreini, dicendo che se l'attrice fosse ancora viva oggi, Spence avrebbe scritto decine di saggi sulla perfetta arte dell'improvvisazione e sul suo valore essenziale per il futuro del teatro. Poi suggerisce all'autore dell'articolo di leggere anche *Le bravure di capitano Spaventa* di Francesco Andreini, marito di Isabella. Per avallare la sua tesi dell'influenza che gli attori italiani ebbero sul teatro inglese, Craig cita varie testimonianze di drammaturghi inglesi del 1500 e del 1600 che attestano l'unicità delle capacità d'improvvisazione e creazione degli attori italiani; tra questi George Whetstone (1544-1587), Thomas Kyd (1558-1586), Thomas Middleton (1580-1627), Richard Brome (1590-1652) e Ben Johnson (1572-1637).

Inoltre, Craig scrive che nonostante gli attori a lui contemporanei, «i signori [Albert] Chevalier, [George] Robey, [Ettore] Petrolini e [Harry] Lauder», non potrebbero scrivere *Il mercante di Venezia*, pensa comunque che se avessero avuto la possibilità di lavorare assieme e fossero più giovani, avrebbero creato «una o più commedie celebri libere da intellettualismi e da propaganda» di altissimo valore¹¹⁴. Nell'articolo è comunque a Scarpetta che Craig dedica, tra gli attori coevi, il passo più lungo. Scrive:

¹¹⁴ CRAIG, risposta a Edward Fordham Spence, in «Westminster Gazette», July, 30, 1921. Anche in ROSE, *Gordon Craig and the Theatre. A Record and Interpretation*, cit., pp. 132-141.

E Scarpetta, che vive ancora a Napoli, e suo padre prima di lui, improvvisavano da quando sono nati, e hanno permesso, finalmente, permesso che le loro improvvisazioni prendessero la forma di commedie scritte – non stampate, credo, e che spero non siano mai stampate¹¹⁵.

Anche a Petrolini, d'altro canto, Craig riserva un trattamento del tutto peculiare¹¹⁶. C'è pochissimo pubblicato sull'interprete romano, anche se c'è stato uno scambio epistolare tra i due – si sono perfino incontrati – e troviamo tra le carte di Craig dei manoscritti e un quadernetto di quasi venti pagine dedicate all'attore datate dal 1913 al 1940, che comprende anche cinque disegni. Vi è solo qualche cenno ma mai un discorso compiuto o un commento dettagliato sulle caratteristiche attoriali di Petrolini¹¹⁷. Che Craig volesse, almeno in un primo momento, dedicargli un articolo sulla sua rivista *The Mask* si evince da quello che gli scrive in una lettera nel 1915¹¹⁸. La ragione per questo mancato plauso pubblico può essere ricercata nella critica che Craig muove a Petrolini nel manoscritto: quella di non aver più quell'autocontrollo in scena, o forse meglio di averlo abbandonato, autocontrollo che il teorico inglese riteneva caratteristica necessaria per la realizzazione del suo attore ideale¹¹⁹.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Per un resoconto esaustivo del rapporto tra Craig e Petrolini si veda D. ORECCHIA, *Craig e Petrolini. 'Farce – that tragic-comic thing'*, in G. DI PALMA et al., *Il novecento dei teatri*, vol. I, «Biblioteca Teatrale, Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti», Bulzoni, Roma 2012, pp. 87-104.

¹¹⁷ Cfr. ORECCHIA, *Craig e Petrolini. 'Farce – that tragic-comic thing'*, cit., p. 87. In *The Mask* appare solo tre volte e sempre in modo casuale: cfr. «The Mask», vol. II, n. 4, October 1925, p. 162; «The Mask», vol. XII, n. 1, January 1926, p. 29; «The Mask», vol. XV, n. 2, April 1929, p. 81.

¹¹⁸ Cfr. ORECCHIA, *Craig e Petrolini. 'Farce – that tragic-comic thing'*, cit., p. 99. Anche se è vero che per lo scoppio della Prima Guerra Mondiale la pubblicazione di *The Mask* cessò per alcuni anni, è altresì vero che la maggior parte dei progetti annunciati in precedenza furono ripresi. È quindi plausibile che Craig avesse cambiato idea sulla grandezza di Petrolini attore.

¹¹⁹ Marotti ricorda come Craig stesse pensando a Petrolini quando scrisse la nuova introduzione all'edizione del 1924 *On The Art of the Theatre*: MAROTTI,

Sempre nel 1915, durante un incontro con Copeau, che era andato a trovarlo a Firenze, Craig, dopo aver elargito grandissimi elogi a Giovanni Grasso¹²⁰, esorta il regista francese ad andare a vedere uno spettacolo di «Ettore Petrolino» [sic!] perché è, secondo Craig, un attore «fantastico»¹²¹.

Anche se nei suoi appunti del 1940, dopo la morte dell'attore romano, avvenuta nel 1936, Craig lo descrive come un attore creativo, senza catene e infuocato, non sembra esserci nessuna testimonianza o elogio accurato pubblico di Petrolini. Anzi, l'espressione 'on fire' utilizzata nei manoscritti per definire Petrolini, la userà apertamente e in varie occasioni per descrivere Grasso. Forse gli unici apprezzamenti divulgati pubblicamente su Petrolini, Craig li esprime quando scrive che il leggendario attore e drammaturgo dell'antica Grecia, Tespi¹²², interlocutore immaginario nella sezione intitolata *Belief and Make-Believe. A Footnote to 'The Actor and the Über-Marionette'* in *The Theatre Advancing*, indica Petrolini tra gli attori che «gli hanno dato un grande piacere»¹²³. Poi indica che «È stato un Petrolini ad inventare il personaggio Carruba» di *Molto rumore per nulla* di Shakespeare, omaggiando la grandezza dell'attore nel saper creare dei personaggi indimenticabili¹²⁴.

L'attore Petrolini, in F. ANGELINI (a cura di), *Petrolini la maschera e la storia*, Laterza, Bari 1984, pp. 39-40. Tuttavia, la descrizione nell'introduzione si avvicina molto a quello che Craig scrive di Grasso e Scarpetta. Infatti, entrambi sono definiti ripetutamente, come abbiamo visto, attori/creatori.

¹²⁰ J. COPEAU, *Journal 1901-1948. Première Partie 1901-1915*, Seghers, Paris 1991, p. 721.

¹²¹ Ivi, p. 730.

¹²² Considerato il creatore della tragedia greca per aver separato l'attore dal coro e di conseguenza aver dato vita all'azione drammatica.

¹²³ CRAIG, *Belief and Make-Believe. A Footnote to 'The Actor and the Über-Marionette'*, in ID., *The Theatre Advancing* 1919, cit., p. 54n. Sono menzionati anche Musco, Scarpetta ed Eva Tanguay.

¹²⁴ *Ibidem*. È interessante quello che Petrolini scrive nelle sue memorie a proposito di un incontro che ebbe con Craig quando era nel 1936 al teatro Quirino: «Molti anni orsono Gordon Craig, che già godeva fama in tutto il mondo di

Chi occupa veramente un posto singolare tra gli artisti a lui coevi, e non solo per motivi sentimentali¹²⁵, è Isadora Duncan, che, a detta di Craig stesso, ebbe un ruolo importante nello sviluppo delle sue teorie sul movimento in scena e sulla regia; dichiarò che è una delle persone responsabili, insieme a Irving, del suo continuato impegno come *metteur en scène*¹²⁶. In effetti, si influenzarono reciprocamente: Duncan trovò una base teorica per la sua danza e Craig trovò una conferma pratica alle proprie idee sul movimento¹²⁷. Inoltre, riconobbe nell'arte della danzatrice «il potere dell'espressione diretta dell'immaginazione attraverso forme visibili»¹²⁸. C'è anche chi, con riguardevole perspicacia vede Duncan e la *Über-Marionette* come doppi che si specchiano¹²⁹. Per Craig, Duncan era un'originale, una precursora che faceva sembrare facile tutto ciò che faceva in scena¹³⁰. Quando Duncan morì tragicamente, Craig scrisse «per alcuni di noi la danza cessò d'esistere»¹³¹. Alcune tra le osservazioni più significative di Craig sulla danzatrice

grande regista e dal quale tutti, nessuno escluso, hanno attinto qualche cosa, mi domandò seriamente se volevo assumerlo nella mia compagnia come regista, aggiungendo che non voleva neanche essere pagato, purché l'avessi lasciato libero di fare esperimenti scenici in certe mie commedie; io gli risposi – forse a torto – che ero dispiaciutissimo, ma che, venendo dal varietà, ero abituato a fare tutto da solo». E. PETROLINI, *Facezie, autobiografie e memorie*, Newton, Roma 1993, p. 224.

¹²⁵ Per notizie sul loro sodalizio sentimentale si vedano: CRAIG, *Index to the Story of My Days*, cit., pp. 256-275; E. CRAIG, *Gordon Craig, The Story of His Life*, cit., pp. 189-198, 207-244; MAROTTI, *Gordon Craig*, cit., pp. 80-100.

¹²⁶ CRAIG, *Index to the Story of My Days*, cit., p. 213.

¹²⁷ A. ROOD (ed.), *Gordon Craig On Movement and Dance*, Dance Horizons, New York 1977, pp. xii-xiv.

¹²⁸ ROSE, *Gordon Craig and the Theatre. A Record and Interpretation*, cit., p. 62.

¹²⁹ TAXIDOU, *The Dancer and the Über-Marionette: Isadora Duncan and Edward Gordon Craig*, in «Mime Journal», Special Issue *Action, Scene and Voice: 21 Century Dialogue with Edward, Gordon Craig*, vol. XXVI, 2017, pp. 5-16.

¹³⁰ Craig definisce Duncan l'unica vera danzatrice che abbia mai visto, con l'eccezione di alcuni «neri visti per strada a Genova e in una stalla a York»: CRAIG, *Index to the Story of My Days*, cit., 259. Per un resoconto del loro incontro si veda nello stesso volume pp. 256-275.

¹³¹ Ivi, pp. 260-261.

sono esposte nella sua autobiografia: si vestiva di stracci per la scena e mentre di solito i vestiti sono in grado di trasformare i personaggi, con Isadora gli stracci indossati si trasformavano perché *lei* li indossava¹³². Per Craig era significativo che per Duncan fosse la danza e non la parola il suo linguaggio, e che il suo movimento in scena fosse dettato non da trucchi del mestiere ma da una grande comprensione della natura¹³³. Vide Duncan per la prima volta in scena nel 1904. Nell'articolo *Memories of Isadora Duncan*, poi parzialmente ripreso qualche anno più tardi nella sua autobiografia, descrive l'esperienza nel seguente modo:

Usci [Duncan] attraverso delle piccole tende che erano poco più alte di lei – venne attraverso e fece alcuni passi verso un musicista, che ci dava le spalle, era seduto davanti a un grande pianoforte – aveva appena finito di suonare un breve preludio di Chopin, quando lei entrò, e con cinque o sei passi raggiunse il pianoforte, immobile come se stesse ascoltando il ronzio delle ultime note Immobile – avresti potuto contare fino a cinque o otto, e poi risuonò la voce di Chopin in un secondo preludio o étude – suonato per intero gentilmente e venne alla conclusione – lei non si era mossa per niente. Poi un passo indietro o di fianco, e la musica iniziò di nuovo mentre lei continuò a muoversi prima e dopo. Solo muovendosi – non piroettando o compiendo quelle cose che una Taglioni o una Fanny Elssler¹³⁴ avrebbero certamente compiuto. Lei parlava la propria lingua, senza echeggiare nessun maestro di balletto, e in questo modo iniziò a muoversi come nessuno aveva mai visto qualcuno muoversi. Il ballo finì, e di nuovo lei rimase ferma. Nessun inchino, nessun sorriso – niente. [...] Come sappiamo che stesse parlando il suo linguaggio? Lo sappiamo, perché vediamo la sua testa, le sue mani gentilmente in movimento, così

¹³² Ivi, pp. 264-265. Per il rapporto tra la danza di Duncan e la natura si veda: SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Bari 2003, pp. 62-65.

¹³³ CRAIG, *Memories of Isadora Duncan*, in «The Listener», vol. XLVII, n. 1214, 5 June 1952. Successivamente anche in ROOD (ed.), *Craig on Movement and Dance*, cit., p. 251. Tutte le citazioni da *Memories of Isadora Duncan* sono tratte da quest'ultima raccolta.

¹³⁴ Entrambe ballerine famosissime del periodo romantico.

come i suoi piedi, tutta la sua persona. E se sta parlando, cos'è che sta dicendo? Nessuno sarebbe in grado di veramente riferirlo, tuttavia nessuno presente aveva alcun dubbio. Possiamo dire solo questo – stava dicendo all'aria tutto ciò che desideravamo fortemente sentire e prima del suo arrivo non avevano mai sognato che l'avremmo sentito; e adesso abbiamo sentito, e questo ci ha messo in un inusuale stato di gioia, e io sono rimasto lì, fermo e muto¹³⁵.

Per Craig il suo unico difetto era, forse, la sua troppa ambizione¹³⁶; ma nel vederla danzare vede materializzare le sue teorie e apprezza soprattutto la sua capacità di esprimere il potere della danza come linguaggio indipendente dalla parola, in grado di comunicare concetti e idee. Nel 1906, pubblica *Isadora Duncan, Six Movement Designs*¹³⁷. Nel volume Craig coglie nei disegni l'essenza del movimento di Duncan, che riusciva a trasmettere la sua arte attraverso il movimento e l'immaginazione. Nell'introduzione al libro, stesa a mo' di poesia, scrive che «è più che certo che La Vita è composta delle Quattro Bellezze: di calma, di gioia, di armonia, di ritmo – la più vera realtà?»¹³⁸. Ecco che Isadora riesce a presentare una realtà più vera con il ritmo, la danza e l'immaginazione. La forza di Isadora di proporre il reale attraverso il movimento è la realizzazione del pensiero craighiano più volte teorizzato; un teatro che dovesse fare a meno della parola, della poesia, della letteratura¹³⁹. «La danza di Isadora Duncan fu per Craig la scintilla. La fiamma che s'accese illuminò un sogno»¹⁴⁰. Nell'introduzione a *The Theatre Advancing* del 1921, senza mai nominarla, Craig ne canta le straordinarie capacità:

¹³⁵ CRAIG, *Memories of Isadora Duncan*, in ROOD (ed.), *Craig on Movement and Dance*, cit., pp. 248-249.

¹³⁶ Ivi, p. 251. La comprensione della natura è qualità necessaria per Craig per essere un grande attore.

¹³⁷ CRAIG, *Isadora Duncan, Six Movement Designs*, Insel-Verlag, Leipzig 1906.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ F. RUFFINI, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*. Laterza, Bari 2009, pp. 16-28, 35-49.

¹⁴⁰ Ivi, p. 23.

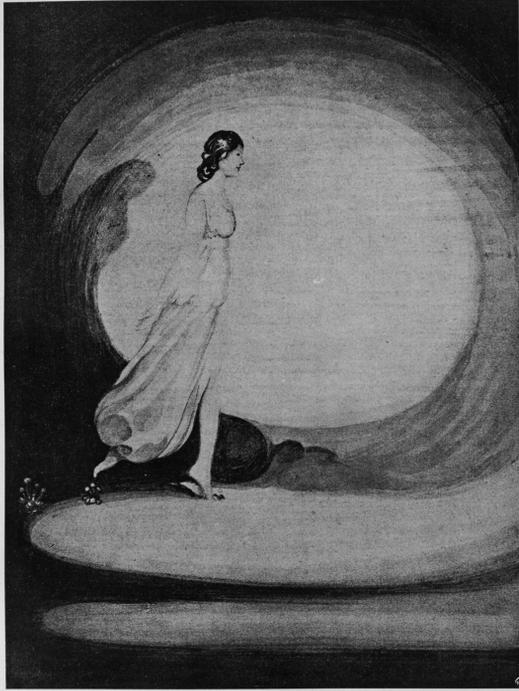
Ma tu non reciti piccoli drammi con gli altri. Sei sola – entri e riempi il palco con qualsiasi figura tu voglia scegliere – e tanti quanti ne scegli... la tua immaginazione popola il luogo; proprio come fa nelle sue scene adorabili il grande Appia che sembra imballare le sue piattaforme vuote con cento angeli – e per iniziare scegli di farli cantare. Questo è il potere dell'Immaginazione – lo possedete entrambi – eppure, scegli di scherzare – tu che non ne hai bisogno. Il tuo grande potere (il potere non tuo ma che si arrende a te) ti consente di muovere la mano e ci sembra di vedere gigli o rose o lilla crescere [...]. È il potere dell'Immaginazione, non il tuo potere, e ne possiedi un po' – [ma] abbastanza per convincere un mondo e frastornare una nazione. Io ti ho visto portare la palma alla palma in silenzio e ho sentito i cimbali piatti che cantavano piuttosto che scontrarsi. [...] Tu, che sei l'unica a possedere il segreto di questa magia, non armergerai mai con trucchi del mestiere da due soldi¹⁴¹.

In vari articoli pubblicati, usando vari pseudonimi, Craig accusa i danzatori russi di aver copiato da Duncan e di non capire perché i critici, soprattutto quelli inglesi, non riconoscano questa influenza. Secondo il teorico inglese la danzatrice aveva ispirato anche i grandi danzatori russi Vaslav Nijinski e Anna Pavlova¹⁴². Ad una dura replica all'articolo di un lettore, Craig risponde pubblicando in *The Mask* una lettera proprio di Nijinski, in cui il danzatore e coreografo russo scrive che Duncan è una grandissima artista e che il contributo dell'americana alla coreografia moderna è stato importantissimo; ha dato libertà al movimento e ha allargato i confini in cui un'artista può evolvere, superando le restrizioni opprimenti della tradizione¹⁴³.

¹⁴¹ CRAIG, *The Theatre Advancing* 1921, cit., p. Ixii.

¹⁴² Si vedano in particolare: J. BALANCE [Craig], *Kleptomania, Or The Russian Ballet*, in «The Mask», vol. IV, n. 2, October 1911, pp. 97-101; «The Mask», vol. IV, n. 3, January 1912, pp. 252-254.

¹⁴³ J. SEMAR [Craig], *The Russian Ballet. Nijinski's Acknowledgment*, in «The Mask», vol. V, n. 3, January 1913, p. 291.



The Mask
1908

I s a d o r a D u n c a n D a n c i n g .

È tuttavia l'attrice di varietà Yvette Guilbert che riceve più lodi di chiunque altro. Già nel settembre del 1908 *The Mask* le dedica, a firma di Haldane Macfall, un lungo articolo in cui viene scritto che recita divinamente, che è sublime e che «qualsiasi cosa tocchi si trasforma in opera d'arte». L'articolo continua:

[Yvette Guilbert] È, nei limiti imposti da lei dal music hall, il genio supremo del palcoscenico. Non può essere altrimenti, perché era impossibile stabilire con più bellezza e perfezione e potenza l'emozione che è saggiata di suscitare. La gamma delle emozioni, (l'unico strumento di qualsiasi artista) da lei evocata, spazia dalla sordida alla sublime tragedia, dalla commedia bassa alla alta, dal pathos alla stravagante bizzarria, e interpreta ogni parte con infallibile sicurezza e finezza; soprattutto lei convince, perché mentre tiene il palcoscenico camminiamo attraverso la sua personalità per tutta l'esperienza di ogni emozione che ci farà sentire. È sbalorditivo il senso che scrive da ogni sillaba, da ogni frase, dalle ballate e dalle canzoni che trasmette in gemme drammatiche. La sua pantomima, la sua inflessione di voce e il suo impiego delle espressioni della gola per esprimere le passioni e le emozioni che possono essere trasmesse dalle parole, sono una rivelazione del potere che si trova nelle parole¹⁴⁴.

Nel 1908, anche Guilbert aveva partecipato al simposio *Realism and the Actor* organizzato sulle pagine di *The Mask*, di cui si è accennato in precedenza, cui alla domanda sulla legittimità del realismo in scena sferza un duro attacco contro il realismo in scena e dichiara che l'arte drammatica è solo la parodia dei sentimenti¹⁴⁵.

In un articolo datato 1911, intitolato semplicemente *Yvette Guilbert*, pubblicato nell'edizione americana di *The Theatre Advancing*, Craig le dedica parole di grandissima stima. L'articolo vero e proprio è preceduto da uno scambio di battute tra due persone:

¹⁴⁴ H. MACFALL, *Yvette Guilbert, An Impression*, in «The Mask», vol I, n. 7, September 1908, pp. 130-133.

¹⁴⁵ Y. GUILBERT, *Realism and the Actor*, in «The Mask», vol. I, n. 9, 1908, p. 178.

“È migliorata?” Mi è stato chiesto ieri.

“No, Signora, non è migliorata,” ho risposto; “eppure è la più grande attrice tragica in circolazione oggi.”

“Ma, pensavo che fosse un’attrice comica?”

“Ah, adesso signora mi prende in giro”¹⁴⁶.

Nell’articolo esalta le qualità personali della Guilbert; il coraggio è la sua caratteristica maggiore, a cui bisogna aggiungere la grazia e la genialità, la forza e l’assenza di volgarità e malizia. Per Craig, sono queste qualità umane che le impediscono di essere una grande attrice, almeno come quelle che sono considerate grandi attrici del tempo – egoiste e litigiose¹⁴⁷. Craig quindi la definisce una poetessa, perché ciò che la distingue è che in scena Guilbert crea e quello

¹⁴⁶ CRAIG, *The Theatre Advancing* 1919 cit., pp. 229.

¹⁴⁷ Craig ha spesso degli atteggiamenti misogini, dal voler bandire le donne in scena ad essere contro il suffragio femminile. In articolo a firma di C. G. Smith, ancora una volta uno pseudonimo usato da Craig, sul divieto degli studenti della Cambridge University di far parte di produzioni teatrali che abbiano nel cast attrici professionisti, Craig esprime la necessità di bandire le donne dal palcoscenico, come avveniva nel teatro greco e in quello shakespeariano, «prima di tutto per le donne, anche se contro la loro volontà, da fare esibizione pubblica della loro persona e delle loro emozioni che ha il solo scopo di nutrire la loro latente follia e presunzione». Oltre a questa ragione, basata sulla ben nota vena maschilista e antifemminista di Craig, ve n’è una puramente estetica: «sarebbe una conquista incalcolabile per l’arte in quanto si sostituirebbe una personalità con un simbolo». Craig continua: «Quando gli uomini recitano in ruoli femminili non parodiano il genere femminile [mentre] le donne quando in scena liberarono la loro imbecillità e vanità [...]. Né gli uomini che rappresentano donne fanno finta di essere femmine o di creare un’illusione. Piuttosto, presentano un’idea, interpretano lo spirito della femminilità; e la forza di quello spirito è sentita più profondamente dagli spettatori in quanto non soggetti alla tentazione della carne. Infatti, l’uomo che recita la parte di una donna la rende asessuata»: C. G. SMITH [Craig], *Cambridge University and Its Ban on Actresses*, in «The Mask», vol. IV, n. 1, July 1911, pp. 41-42. Sull’opposizione al suffragio femminile si veda: J. S. [Craig], *The Anti-Suffrage League*, in «The Mask», vol. IV, n.1, July 1911, pp. 78-79. Infine, si veda anche l’articolo di Craig contro l’attrice giapponese Sada Yacco, la prima donna a calpestare la scena in Giappone: CRAIG, *Japan: Tokio. Women in the*

che crea è poesia, un genere di poesia; la elogia per non aver mai accettato compromessi e per non aver recitato né *sulla* scena né *fuori* dalla scena¹⁴⁸. Per Craig, l'attrice francese è «gigantesca nella sua leggiadria»¹⁴⁹.

È interessante notare che nel commentare alcuni manoscritti di Craig, in particolare il manoscritto B del suo *The Art of the Theatre*, sono state segnalate numerose annotazioni che riguardano la Guilbert, che però non verranno incluse nella pubblicazione del volumetto, né verranno riprese in altri scritti craighiani. Nel manoscritto Yvette viene eletta ad esempio massimo di come il Music Hall si avvicina all'arte del teatro. Scrive Craig: «Yvette Guilbert è un'artista del teatro. Ella usa la parola, il suono, il colore, la linea, le azioni, ma usa questi elementi in una maniera bassa piuttosto che in una alta»¹⁵⁰.

Alcuni critici sostengono che è poco credibile che Craig usi i confini ideali del linguaggio del teatro per descrivere le qualità artistiche di una cantante di varietà, teatro di «seconda classe»¹⁵¹, ma il termine “basso” riferito al teatro nel vocabolario craighiano non ha necessariamente un'accezione negativa. Infatti, nei suoi scritti spesso usa il teatro di varietà come esempio da seguire o quanto meno come un punto di partenza. Infatti, in *The Second Dialogue in On The Art of The Theatre* c'è il seguente scambio:

IL REGISTA Il nitrito di un cavallo, allora, è più illuminante di un discorso preparato? Sorridereste nell'udirlo?

LO SPETTATORE Molto probabilmente, sì.

Theatre, in «The Mask», vol. III, n. 4-6, October 1910, pp. 96-97. Successivamente in ID., *Sada Yacco*, in *The Theatre Advancing* 1919, cit., pp. 232-236.

¹⁴⁸ L'accusa, come si è visto, è stata rivolta più volte a Duse.

¹⁴⁹ CRAIG, *The Theatre Advancing* 1920, cit., pp. 229-231.

¹⁵⁰ Cfr. MANGO, *I manoscritti di «The Art of the Theatre» di Edward Gordon Craig*, cit., pp. 56-57.

¹⁵¹ Ivi, p. 57.

IL REGISTA Direste allora di aver avuto una percezione *perfetta*, per aver visto qualcosa di nobile e aver colto un'espressione gioiosa proveniente da ciò che vi sembrava così nobile; e fareste un sorriso d'intelligenza. Non diverreste pensoso, nevero?

LO SPETTATORE No, no; rimarrei incantato.

IL REGISTA Proprio così: e questo è esattamente lo stato d'animo a cui si arriva in un teatro come quello a cui accennavo, dove istruzione e divertimento scaturiscono insieme dalla contemplazione visiva e uditiva della bellezza. Rimarreste *incantato*. L'istruzione disgiunta dal divertimento provocherebbe in voi una condizione di spirito più meschina; ne uscireste solamente più istruito. Allo stesso modo eserciterebbe un effetto meschino su di voi il divertimento non congiunto all'istruzione. Ricordatevi che ho parlato sempre di vero divertimento e di vera istruzione, nel senso più elevato della parola; cioè ne ho parlato come di due cose che è possibile e desiderabile congiungere tra loro. Perciò ho precisato che sono molto affini e quindi difficilmente separabili.

LO SPETTATORE Eppure sono distinte, perché i teatri di varietà risuonano di grida e di risate, mentre al Lyceum le facce degli spettatori, durante la rappresentazione di *Re Lear* o di *Amleto*, sono molto tese.

IL REGISTA Sì, era proprio di questo che volevo parlare. Il divario è veramente troppo grande, specie in Inghilterra; in Germania, invece, si sentono molto meno risate grossolane nei teatri di varietà, e durante la rappresentazione di una tragedia le facce sono meno tese e più pensose. Un teatro perfetto non dovrebbe né tendere né allentare i muscoli facciali, non dovrebbe contrarre né le cellule del cervello né le fibre del cuore. Tutto dovrebbe farci sentire a nostro agio. Il compito del Teatro e della sua Arte è proprio questo: di procurare al pubblico uno stato di distensione mentale e fisica¹⁵².

¹⁵² CRAIG, On *The Art of The Theatre*, cit., pp. 252-253; trad. it. *Il mio teatro*, cit., p. 115.

È proprio la combinazione tra teatro 'alto' e teatro 'basso' che porterebbe al teatro d'arte per Craig. Non solo: oltre a questa dichiarazione, il teorico inglese ha spesso parole di grandi lodi per il teatro di varietà e significativamente indica come esempi supremi di attorialità da seguire e imitare, oltre a Yvette Guilbert, gli attori della tradizione della Commedia dell'Arte e i suoi contemporanei, Scarpetta e Petrolini, per menzionarne solo due, attori che sicuramente non appartenevano alla tradizione 'alta' del mestiere attoriale. Inoltre, Craig dichiara che il teatro di varietà è il solo contatto rimasto che ci congiunge con quella «stupenda impresa del sedicesimo secolo conosciuta come Commedia dell'Arte»¹⁵³.

Non si può dimenticare, inoltre, che Craig dedica varie pagine a commentare il manifesto del teatro di varietà dei futuristi, correggendolo in varie parti ed esprimendo il suo rispetto per questo tipo di teatro. Infine, come accennato, Craig in un articolo pubblicato in *The Mask* elogia l'attrice del varietà Guilbert ed elargisce grandi lodi alla Bernhardt proprio per essersi esibita anch'essa in un teatro di varietà¹⁵⁴. Per questo motivo, Guilbert, così come Scarpetta, rappresenta l'attore ideale craighiano, che crea in scena. D'altra parte, il posto che occupa il teatro di varietà nella visione complessiva di Craig del teatro, è chiaro nella polemica che avrà con i futuristi.

¹⁵³ S. F. [Craig], *The Vitality of the Music Hall*, in «The Mask», vol. II, n. 10-12, 1910, p. 196. Per stile e contenuto facilmente attribuibile a Craig.

¹⁵⁴ J. S. [Craig], *Madam Bernhardt and Variety*, in «The Mask», vol. III, n. 6-9, January 1911, p. 145.

I VECCHI/NUOVI MOVIMENTI:
FUTURISMO¹ E CUBISMO

Già nel 1912, in *The Mask*, Craig dedica ben tre articoli al futurismo²: nel primo, apparso nel quarto numero della rivista, sferra la sua prima offensiva contro Marinetti ed il suo movimento in un editoriale intitolato *Futurists... And Others*³. Nell'articolo Marinetti viene descritto come:

Un giovane strano signore che, quando incontra D'Annunzio o Rodin, fa loro un cenno col cappello e comunica loro che sono dei futuristi. Ma se gli fanno una domanda [...] il '*Signor Capitano Marinetti*'⁴ estrae le sue pistole teatrali e rotola gli occhi⁵.

In un altro articolo dello stesso numero della rivista intitolato semplicemente «*THE FUTURISTS*» dopo aver chiesto retorica-

¹ Il rapporto di Craig con il futurismo era già stato oggetto d'indagine da parte di chi scrive: SANTERAMO, *Craig contro: dai primi manifesti futuristi al Convegno Volta*, in «Biblioteca teatrale», n. 52, 2000, pp. 69-85.

² Cfr. L. LAPINI, *E. G. Craig nel teatro italiano tra tradizione e avanguardia*, in G. ISOLA, G. PEDULLÀ (a cura di), *Gordon Craig in Italia*, Atti del convegno internazionale di studi. Campi Bisenzio, 27-29 gennaio 1989, Bulzoni, Roma 1993, pp. 24-130.

³ CRAIG, *The Futurists ... And Others*, in «The Mask», vol. IV, n. 4, April 1912, pp. 357-358.

⁴ In italiano nel testo.

⁵ *Ibidem*.

mente «Che cos'è un futurista?», descrive Marinetti nel seguente modo: «leader del movimento di cui sappiamo poco. È un giovane ricco che ha pubblicato molto; prosa, poesia e saggi, e che compra versi e prose da giovani scrittori italiani»⁶. Questo, continua Craig, è «sicuramente un punto a favore del Signor Marinetti» in quanto è «bello sapere che grazie alla nascita del movimento futurista una ventina o trentina di autori viventi sono in grado di comprarsi da vestire e da mangiare»⁷.

L'articolo continua parlando dell'arte, o meglio, della “non-arte” del futurismo, i cui componenti vengono definiti come «ridicoli omni- ni che si vestono con abiti assurdi... scomodi e rigidi»⁸. Craig non perde occasione per denigrare anche i post-impressionisti nell'articolo, affermando che i futuristi li hanno superati nella distruzione dell'arte, in quanto mostrano, a detta del teorico inglese, «solo il mondo esteriore, quello che si vive quotidianamente». Nonostante i futuristi «pazzi materialisti» l'arte continuerà a vivere grazie agli idealisti [Craig?!] che rendono la vita più bella di quello che è stata, o che sarà mai⁹.

L'articolo è diviso in due parti ed ha due conclusioni. La prima si chiude con l'affermazione «...tutti i futuristi messi insieme compongono un moderno Rabelais... Che mostro hanno creato!»¹⁰. La seconda è un elogio di Craig a sé stesso: «Sul triste spettacolo d'oggi, visto da un profeta che viene da lontano, silenziosamente abbassiamo un velo pietoso»¹¹.

In ogni caso, questi primi scritti contro il futurismo sembrano null'altro che dei tentativi da parte di Craig di screditare Marinetti uomo. Tant'è che parte integrante di quest'ultimo scritto è aneddotistica e concerne la descrizione di un 'incidente' avvenuto alla mostra

⁶ CRAIG, *The Futurists ... And Others*, ivi, p. 278.

⁷ Ivi, p. 277.

⁸ Ivi, p. 280.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 277.

¹¹ Ivi, p. 281.

di pittura futurista tenuta alla Galleria Bernheim di Parigi dove, a detta di Craig/Lees¹², Marinetti si trovò a dire che tutti i quadri (e commenta l'editorialista «gli altri miracoli di genio») che si trovano a Louvre dovrebbero essere bruciati perché «inutili e brutti». Ad una cortese domanda rivoltagli da un signore francese presente, se avesse mai esaminato i lavori nel Louvre, sembra che Marinetti gli avesse risposto dandogli un calcio. L'arrivo della polizia pose fine alla radunata¹³.

Nella sezione *Foreign Notes*, c'è il seguente passo:

Una parola sui Futuristi

Come dice giustamente il signor Marinetti, "I Futuristi dipingono quello che vedono". E come ha detto altrettanto correttamente il Signor Whistler, "Ci sarà uno shock quando vedranno quello che dipingono"¹⁴.

La critica all'intero movimento del futurismo si allarga rapidamente. Nel numero successivo di *The Mask* del luglio dello stesso anno¹⁵, in un altro editoriale intitolato *La cantonata futurista*, Craig prende di mira l'arte figurativa futurista ed in particolare Gino Severini. L'accusa che rivolge loro è di volere fare il «cinematografo vivente» ed afferma che ciò è impossibile per limiti 'fisiologici'. «L'occhio è debole», scrive:

non si può seguire tutto allo stesso tempo. È così precario il potere degli occhi che se due persone s'incrociano non si vedono, vedono piuttosto l'uno pezzettini dell'altro e ciò che non possono vedere è lasciato fuori¹⁶.

¹² L'editoriale sembra essere stato scritto a quattro mani.

¹³ Ivi, p. 278.

¹⁴ R. S. [Craig], *A Word About The Futurists*, ivi, p. 356.

¹⁵ J. S. [Craig], *The Futurists' Blunder*, in «The Mask», vol. V, n. 1, July 1912, pp. 89-90.

¹⁶ *Ibidem*.

Craig poi improvvisa un “disegno futurista” sulla pagina e commenta:

Il pittore [futurista] cerca di fare con le linee ed il colore qualcosa che può essere realizzato solo dal movimento. [...] Dimenticando che il movimento è la proprietà di un altro tipo d'artista, cioè l'artista del teatro¹⁷.

E conclude, dopo aver suggerito a Severini di studiarsi Leonardo, scrivendo: «I maestri del passato sono i veri futuristi e vivranno in eterno mentre questi nuovi futuristi italiani sono già morti senza saperlo»¹⁸.

Le pagine più critiche verso Marinetti ed il movimento le troviamo nel volume sesto di *The Mask* del 1914. Comprendono un editoriale, la prima traduzione integrale de *Il teatro di varietà* per il pubblico inglese, ed un articolo¹⁹.

Nell'editoriale, ancora una volta firmato John Semar, editore della rivista, pseudonimo usato sia da Craig sia dalla sua assistente Dorothy Lees, si afferma, fra l'altro, che *The English Review* non aveva voluto pubblicare il Manifesto Futurista sul teatro di varietà, che invece aveva trovato spazio, in versione ridotta, «solo» su un quotidiano da «mezzo centesimo», *The Daily-Mail*²⁰.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*. Questo atteggiamento verso i pittori futuristi può sembrare contraddittorio se guardiamo l'immensa produzione grafica craighiana per il teatro, ma come scriveva lo stesso Craig, l'unico modo che aveva per visualizzare le sue idee, finché non avesse avuto un teatro suo, era su carta. Tanto è vero che in seguito si servì di prototipi di palcoscenici in miniatura (*model stages*) per visualizzare e sperimentare idee e teorie. Cfr. CRAIG, *For Plain People*, in «The Mask», vol. X, n. 1, January 1924, p. 10. In particolare, come si è visto, riteneva nociva per il teatro la presenza di pittori, proclamando che questi avevano usurpato un territorio che non apparteneva loro esigendo «un teatro per coloro nati nel teatro»: CRAIG, *On the Art of the Theatre*, cit., p. 74.

¹⁹ J. SEMAR [Craig], *Past and Future, Yesterday and Tomorrow*, in «The Mask», vol. VI, n. 3 January 1914, pp. 184-200.

²⁰ «The Daily-Mail», 21 novembre 1913. Il manifesto fu pubblicato prima in «Lacerba», I, n. 19, ottobre 1913.

Lo scritto si presenta come un'esaltazione di Craig, che viene più volte definito «il vero e unico grande del teatro contemporaneo»:

Se il futuro si muove nella direzione giusta si deve muovere così come ce lo ha indicato Craig. Non ci sono mai due leader: c'è sempre e solo uno in comando, uno migliore! Lettori di *The Mask* siate sicuri che il vostro leader [Craig] è molto più avanzato degli ultimi arrivati [i futuristi] e il nostro leader non si disfarà mai del teatro di ieri e del passato²¹.

In questo articolo l'atteggiamento dell'editore di *The Mask* è ancora di forte disprezzo verso il movimento futurista e in particolare per il disdegno che questi "nuovi arrivati" hanno per ogni cosa antica. Il focus dell'articolo è ancora una volta la totale estraneità del futurismo dal mondo dell'arte: il futurismo, secondo Craig, non ha nulla a che fare con l'arte, al limite è una moda, una moda che «presto passerà»²². L'editoriale continua la difesa ad oltranza di Craig, più volte definito anche come il vero ed unico riformatore del teatro. Qui sembra che l'atteggiamento sia quello di proteggere la posizione di Craig di riformatore del teatro contemporaneo nell'*entourage* teatrale stesso; una sorta di grido di gelosia da parte dell'Inglese nei confronti del «giovane Marinetti»²³, che stava ricevendo grande attenzione in Europa. L'insistenza nell'editoriale sull'arretratezza degli inglesi, «timidi ed ignoranti», proprio quando il futurismo ha oltrepassato la Manica, ha un forte sapore di risentimento personale nei confronti della terra natia.

Il titolo della traduzione inglese del manifesto, *FUTURISM AND THE THEATRE. A Futurist Manifesto by Marinetti, Translated from the Italian by D. Neville Lees. In Praise of the Variety Theatre*,

²¹ J. SEMAR [Craig], *Past and Future, Yesterday and Tomorrow*, cit., p. 186.

²² *Ibidem*.

²³ Craig spesso lo chiama "il giovane Marinetti" anche se in effetti solo quattro anni separano i due.

contiene una nota estremamente importante: «The first unabridged English version. By permission of Marinetti and Papini»²⁴, indicando così che la traduzione in *The Mask* è l'unica integrale e che Marinetti e Papini non solo erano al corrente della sua prossima pubblicazione, ma che avevano dato anche il loro assenso alla famosa rivista teatrale di pubblicare il manifesto.

La traduzione di Lees è relativamente fedele all'originale, anche se ci sono delle omissioni. Sorprendentemente, però, a mo' di note a piè di pagina, ci sono ben sette interventi editoriali da parte di Craig²⁵. Le osservazioni più importanti sono sul terzo punto della seconda parte del manifesto, in cui Marinetti dà dei suggerimenti pratici sul fare teatrale futurista. Nel primo, dove scrive della necessità di coinvolgimento degli spettatori e suggerisce di mettere della colla forte su alcune poltrone per suscitare l'ilarità generale, Craig commenta a piè di pagina «Non riesco a capire come ciò si possa fare allo stesso pubblico più di una volta»²⁶. Poco dopo, quando Marinetti suggerisce di vendere lo stesso posto a più persone, Craig scrive: «Non abbiamo già tante volte tolto la sedia da sotto la nonna proprio mentre stava per sedersi?»²⁷.

A proposito della messa in scena contemporanea di più spettacoli, nonché della necessità di mettere fianco a fianco sulla scena Zacconi, Duse, Mayol, Bernhardt e Fregoli, Craig ironicamente scrive: «chi riuscirà mai metterli insieme in palcoscenico?». Poi continua, ipoteticamente rivolto ai divi assiepati sul palcoscenico, «Non parlate, mi raccomando, tutti allo stesso tempo»²⁸.

²⁴ LEES, *Futurism and the Theatre. A Futurist Manifesto by Marinetti. Translated from the Italian*, in «The Mask», vol. VI, n. 3, January 1914, p. 188.

²⁵ Ivi, p. 193. Le note non sono firmate ma l'inconfondibile stile craighiano traspare fortemente.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

Quando nel manifesto si enuncia che bisogna ridurre tutto Shakespeare ad un solo atto, Craig ironicamente suggerisce, «Sì, e riduciamo anche tutte e farse di Marinetti ad una singola frase»²⁹.

Ed infine, al proclama marinettiano «...perché noi futuristi siamo dei GIOVANI ARTIGLIERI IN BALDORIA», Craig beffardamente commenta «uno, due, tre ...fuoco!»³⁰.

Oltre ai malevoli commenti citati, fatti direttamente sul testo futurista, la traduzione è seguita da un commento, altrettanto critico, intitolato *ON FUTURISMO AND THE THEATRE. Some Notes by Gordon Craig*. Questo l'incipit dell'articolo: «Ai Futuristi non importa un fico secco di quello che pensiamo delle loro proposte... Bene... Andiamo avanti»³¹. Nell'articolo Craig scrive che il teatro futurista non è altro che il teatro di varietà d'oggi, lievemente alterato.

I futuristi annunciano un nuovo teatro, il teatro del domani e poi lo descrivono pezzo a pezzo. Ma quello che abbiamo è una descrizione del teatro d'oggi... Il teatro di varietà. Ho esagerato, veramente, un po' a loro favore; per essere più precisi siamo di fronte al teatro di ieri...ieri sera³².

Successivamente apporta una serie di correzioni al manifesto marinettiano, definendolo il più grande esempio di «impertinenza e di ignoranza» nella storia del teatro. In particolare, attacca il punto tredici del manifesto, «distruggere le concezioni di tempo e di spazio». Craig afferma che quello che i futuristi danno per nuovo, lui l'ha visto la sera prima in un circo. Scrive inoltre che

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*. In italiano nel testo.

³¹ CRAIG, *On Futurism and On the Theatre. Some Notes by Gordon Craig*, in «The Mask», vol. VI, n. 3, January 1914, p. 194. Sembrerebbe che Craig si aspettasse qualche reazione da parte dei futuristi agli articoli scritti precedentemente e che invece non abbia ricevuto alcun commento.

³² *Ibidem*.

il manifesto può essere suggestivo...per un dilettante di teatro³³. Craig vi coglie anche una contraddizione: se da una parte dichiara che il teatro di varietà non ha dogmi e perciò va esaltato e proposto come modello da seguire, dall'altra «il manifesto è di per sé stesso estremamente dogmatico!»³⁴. L'articolo continua: «Il futurismo non può fare gravi danni al teatro. Che vada avanti...deve andare avanti...dobbiamo superarlo»³⁵.

Nella concezione teatrale craighiana il primo grave peccato di Marinetti è il suo coinvolgimento in troppe cose, quali «la politica, la religione e le altre arti». Si lamenta che troppo spazio viene dato al futurismo e conclude l'articolo esortando Marinetti a «o lasciar perdere le problematiche teatrali» o a prendere «un martello e... iniziare a demolire [il teatro contemporaneo]»³⁶.

L'altra, e forse più grave colpa di Marinetti e dei futuristi agli occhi di Craig è la loro volontà di disfarsi degli antichi maestri; cosa inaccettabile per l'inglese che invece credeva che l'unico modo per rifondare il teatro fosse quello di ricattare l'essenza del teatro antico.

Per tredici anni da parte di Craig non più una parola né su Marinetti né sul futurismo, come se fossero svaniti nel nulla o meglio non fossero più 'di moda'³⁷; poi nel 1927 in un articolo scritto in *The*

³³ Ivi, p. 198.

³⁴ Ivi, p. 197.

³⁵ Ivi, p. 199.

³⁶ Ivi, p. 198.

³⁷ Tuttavia, il silenzio dei futuristi è interrotto, solo qualche mese più tardi, non da Marinetti, bersaglio preferito di Craig, ma da Enrico Prampolini. In un suo scritto futurista pubblicato nel marzo del 1915 dal titolo *Scenografia e coreografia futurista*, Prampolini, dopo aver puntato il dito, fra gli altri, contro Stanislavskij, Mejerchol'd, Appia, Fuchs e Reinhardt, accusa Craig di aver portato, insieme a Granville Backer, solo innovazioni limitate e realistiche sintesi oggettive, auspicando l'eliminazione della scena dipinta sul fondale, cosa che nel 1911 Craig aveva già postulato. Infatti, già allora l'Inglese scriveva della «necessità di eliminare tutta la pittura scenica». E nel '24 ne *L'atmosfera scenica futurista* ancora Prampolini, a proposito del rapporto fra l'attore e lo spazio della messa in

Mask a commento dell'apertura di una fiera a New York sull'età delle macchine, Craig si scaglia contro le macchine e dichiara che non sono solo dannose per la società ma sono assassine, visto che sono responsabili per centinaia di migliaia di morti sul lavoro. Nell'articolo non perde occasione per criticare i futuristi ed in particolare Enrico Prampolini, che aveva scritto un articolo per il catalogo esaltando il ruolo che avevano avuto i futuristi nel decantare la magnificenza delle macchine fin dalla nascita del movimento³⁸.

Craig avrà anche per il cubismo un atteggiamento di grande disprezzo. Infatti, per il teorico inglese il cubismo è nato nel 1500, fondato da Albrecht Dürer, che nel 1528 pubblicò un libro sulla simmetria del corpo umano, che non è altro se non ciò che i membri del movimento cubista credono d'aver inventato. Anzi, Craig suggerisce che lo stesso Dürer avesse appreso la sua arte da un italiano,

scena, scrive che nel teatro, tradizionale e antitradizionale, l'attore è considerato erroneamente l'elemento centrale della messa in scena. Riconosce che alcuni teorici e maestri del teatro contemporaneo ne abbiano ridimensionato il ruolo, disciplinandone la funzione. Menziona sia Craig, sia Appia e Tairov: dichiara che il primo definisce l'attore come «una macchia di colore», che Appia stabilisce una «gerarchia tra autore, attore e spazio», mentre Tairov considera l'attore «come un oggetto, uno dei tanti elementi della scena». Prampolini continua dichiarando di considerare l'attore come un elemento completamente inutile all'azione teatrale esaltando la scenografia: «la concezione scenica di una produzione teatrale rappresenta un *assoluto* nella preposizione scenica», avvicinandosi così, notevolmente, alla posizione craighiana e allo stesso tempo prendendo le distanze dallo stesso Marinetti che nel suo *Manifesto dei drammaturghi* volle gli attori sottoposti alla guida di «un'autorità, di un'unica mente, diretti, dall'autore», minando così, secondo Craig la stessa 'rivoluzione' proposta. Inoltre, Prampolini riproponeva in essenza un altro punto fondamentale delle teorie craighiane, esposto nel saggio sulla Super-Marionetta. Cfr. E. PRAMPOLINI, *Scenografia e coreografia futurista*, in «La Balza», Messina, Marzo 1915; ora in S. SINISI (a cura di), «Varieté» Prampolini e la scena, Martano, Torino 1974; PRAMPOLINI, *L'atmosfera scenica futurista*, in «La Nuova Venezia», 22 Novembre 1924, p. 3; LAPINI, *Il teatro futurista italiano*, Mursia, Milano 1977, p. 47; CRAIG, *On the Art of the Theatre*, cit., p. 74.

³⁸ S. F. [Craig], *Machine*, in «The Mask», vol. XII bis, n. 4, October, November, December 1927, pp. 148-151. Per stile e contenuto facilmente attribuibile a Craig.

Jacopo de' Barbari, che aveva praticamente inventato il sistema di misura usato dall'artista tedesco. Il fatto che i cubisti vogliano far passare come loro questa idea 'rivoluzionaria' è ancora una volta la dimostrazione, secondo Craig

[...] che i francesi sono esattamente quello che sembrano, acrobati intelligenti. Così come hanno [fatto] con il grande teatro italiano, così [fanno] con il Cubismo. Hanno fondato una scuola di teatro sui resti della Commedia dell'Arte italiana e il Cubismo sui resti del tedesco Dürer, il cui sistema era derivato da un italiano. Sempre un nuovo fiore all'occhiello dell'Italia. Lei, tra tutte le nazioni è la creatrice³⁹.

Per Craig i cubisti non hanno fatto altro che smontare le teorie vecchie di quattrocento anni per poi rimontarle e dichiarare loro l'invenzione. Questa catastrofe, scrive Craig, è stata resa possibile perché ai «ciarlatani socialisti» è stato permesso di predicare il «vile socialismo» senza la paura di essere arrestati⁴⁰.

Nel numero seguente di *The Mask*, Craig reitera che i cubisti non propongono niente di nuovo e che anzi, con delle nuove scoperte archeologiche, la loro arte è vecchia quanto le piramidi. Ancora una volta Craig propone un disegno, questa volta egizio, e lo mette a confronto con un disegno cubista per avvalorare la sua tesi: il cubismo non propone niente di nuovo, è solo una brutta copia dell'arte del passato⁴¹.

³⁹ F. URBAN [Craig], *Cubism Unveiled: An Extract From The Treatise on the Proportions of the Human Body, Written and Illustrated by Albert Durer, 1500-1523. With a Forward by Felix Urban*, in «The Mask», vol. VI, n. 1, July 1913, pp. 65-66.

⁴⁰ Ivi, p. 66. Il cubismo era considerato da Craig un movimento artistico prettamente come portavoce delle teorie socialiste e comuniste.

⁴¹ J. S. [Craig], *Cubism as Old as the Pyramids. A Note by J. S.*, in «The Mask», vol. VI, n. 2, October 1913, pp. 97-99.

IL DRAMMATURGO: TRA “ORIGINALITÀ” E IDEOLOGIA

Il “rapporto a distanza” fra Craig e Pirandello inizia nel 1924 con la recensione di una collezione, in traduzione inglese, di tre opere pirandelliane: *Sei Personaggi in cerca d'autore*, *Enrico IV* e *Così è (se vi pare)*¹. Craig critica subito gli artisti moderni italiani, che vogliono essere originali perché, scrive, gli italiani non hanno nulla da imparare². Per Craig Pirandello «cerca di internazionalizzarsi ed essere originale»³,

Pirandello è molto astuto, chi può dubitarlo? ma ha iniziato a scrivere drammi quando la legge in Italia era “bisogna essere internazionali, dimenticate l'Italia”. E poi è arrivato Mussolini e nuovamente ha reso possibile per gli italiani di fregarsi⁴ di quello che le nazioni sbadate possano pensare, perché l'artista italiano nei secoli passati ha attraversato l'ultima esperienza necessaria per la creazione di capolavori continentali⁵.

¹ H. G. CALVIN [Craig], «*Three Plays by Pirandello*». Dent & Sons Ltd., London, 1923, in «The Mask», vol. X, n. 2, April 1924, pp. 91-92.

² In effetti uno dei motivi che spinse Craig a stabilirsi in Italia era stata proprio la tradizione teatrale della penisola e in particolare la “grande scuola della Commedia dell'Arte”.

³ *Ibidem*.

⁴ L'espressione “not care a damn” è seguita da “non mi frego” in italiano.

⁵ H. G. CALVIN [Craig], *Three Plays by Pirandello*, cit., p. 91.

Ammette però nell'articolo che l'*Enrico IV* «è forse il miglior dramma europeo del tempo, anche se potrebbe fare a meno delle noiose spiegazioni, l'aria filosofica e il tentativo frustrato di fuggire dal teatro»⁶.

Nel 1926, in un articolo intitolato ironicamente *L'originalità di Pirandello*⁷, che è in effetti la continuazione della recensione precedente, prendendo spunto dall'uscita, in traduzione inglese, di altre tre commedie dell'italiano in un volume intitolato *Each in His Own Way and Two Other Plays*⁸, il tono cambia drasticamente. Craig infatti afferma dalle pagine della sua rivista *The Mask* che «Pirandello è nato per scrivere storie ma non per creare personaggi che raccontano storie»⁹. L'articolo denigra ferocemente Pirandello drammaturgo, con grande sarcasmo, affermando, tra l'altro, che

Io [Craig] ricordo quando all'età compresa fra i venti e i venticinque anni mi facevo le stesse domande che si pone Pirandello adulto e che propone ai suoi spettatori. Siamo chi siamo? Siamo dove siamo? Io sono io? Io sono io, lo so; ma poi il mio io contiene sei io. La follia è la salute mentale? Forse sono i sani di mente ad essere folli? Sono nato una sola volta? [...] farsi queste domande sceme a vent'anni è una cosa, averli fino ai sessanta e poi tirarli fuori come

⁶ Ivi, p. 92.

⁷ H. PHIPS [Craig], *The Originality of Pirandello*, in «The Mask», vol. XII, n 1., January 1926, pp. 33-36.

⁸ L. PIRANDELLO, *Each in His Own Way and Two Other Plays*, trad. ingl. di A. Livingston, E. P. Dutton & Co., New York. J. M. Dent & Sons, Ltd., London 1925. Il libro include le traduzioni di *Ciascuno a suo modo*, *Il piacere dell'onestà* e *L'innesto*.

⁹ H. PHIPS [Craig], *The Originality of Pirandello*, cit., p. 33. Questa osservazione trova verifica nel fatto che, tra il 1899 e il 1916, Pirandello non scrisse quasi nulla per il teatro e molti dei racconti concepiti in questo periodo servirono poi come basi tematiche per le commedie scritte dopo il 1916. Ecco perché le novelle sono state giustamente considerate il laboratorio sperimentale per la sua futura produzione drammatica. Si veda: C. VICENTINI, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia 1993.

un valore reale è abbastanza preoccupante per quelli come noi che credono, tanto per cominciare, che l'artista non debba avere dubbi¹⁰.

Altro grave difetto dei drammi pirandelliani è che non si capisce se i suoi lavori siano commedie o tragedie: aristotelicamente, Craig è convinto che i due generi non debbano mai essere fusi¹¹. L'articolo continua dissacrante, suggerendo ai lettori di *The Mask* che se proprio vogliono approfondire le problematiche pirandelliane, possono semplicemente leggersi *Le avventure di Arsénio Lupin* di M. Maurice Leblanc: «troverete nei capitoli terzo e quarto Pirandello in cerca di otto personaggi»¹².

È interessante che Craig continui ad imputare agli artisti italiani non solo di voler essere originali, ma anche di voler imitare gli artisti tutti, autori, drammaturghi, pittori e compositori nordici. Secondo il teorico inglese questo è assurdo, non solo perché gli italiani non hanno una sensibilità nordica, ma perché non c'è nessuna popolazione europea tranne quella italiana

che abbia dominato tutto il necessario per la creazione di opere d'arte perfette. La loro architettura, la musica, la pittura perfette; la loro letteratura, scultura e teatro stupefacenti; le loro incisioni, il loro canto, ballo, le loro scene ... infatti ogni mestiere mai conosciuto è conosciuto da loro come nessun'altra nazione. Gli italiani avevano tutti i segreti e li hanno ancora. Come gli è venuto in mente [...] di servirsi della virtù della nostra "originalità" nordica¹³?

La lunga recensione si avvia verso la conclusione con un'altra bordata:

¹⁰ H. PHIPS [Craig], *The Originality of Pirandello*, cit., p. 33.

¹¹ Ivi, p. 34.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 36.

le sue commedie [di Pirandello] non sono migliori di Via XX Settembre a Genova, la strada più brutta mai costruita dagli italiani con una unica benedizione, a metà strada vi sono degli archi come nelle città antiche¹⁴.

L'articolo si chiude con l'accusa più grande, per quel tempo almeno, che oggi forse ci aiuta a meglio comprendere la ricezione delle opere pirandelliane negli anni del ventennio: quella secondo la quale, per Craig, Pirandello drammaturgo sicuramente non può rappresentare il fascismo, «anche se mi dicono ch'è vero fascista. Con tutti quei dubbi e incertezze non coronerà il fascismo, solo un altro Eschilo può farlo...un uomo fedele alle grandiose tradizioni del passato»¹⁵.

Craig si occupa di Pirandello romanziere in una recensione brevissima di *Shoot! (Si gira!)* del 1927 scrivendo solamente che il romanzo è «leggibile ma, confuso e confonde»¹⁶, elogiandone però la traduzione.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*. Posizione, quella di Craig, che anticiperà alcune considerazioni storiche sulla relazione tra Pirandello e il regime fascista, opposta a molte interpretazioni più tarde. Su questo complesso rapporto si veda Eugenio Garin che nel suo *Intellettuali del XX secolo* scrive a proposito del rapporto tra Pirandello e il fascismo: «Il suo [di Pirandello] mondo, dal gioco sfuggente delle maschere, nel dissolversi delle persone in immagini indefinite, mentre erano entrati in crisi tutti i punti di riferimento, riproduce anch'esso lo sfondo inquietante su cui venne disegnandosi il fascismo». E. GARIN, *Intellettuali del XX secolo*, Editori Riuniti, Roma 1974, p. XV. È altresì vero che Pirandello fu accusato di non essere fascista da Corradini, per via dei suoi discorsi durante la sua tournée in Sud America dove aveva detto «Qui non ci sono né fascisti né antifascisti». Le dichiarazioni di Pirandello però furono strumentalizzate dallo stesso Corradini, che voleva diventare drammaturgo nazionale e da tempo raccoglieva "materiale" per screditare Pirandello. Cfr. G. GIUDICE, *Pirandello*, UTET, Torino 1963, p. 452.

¹⁶ L. PIRANDELLO, *Shoot!*, trad. ingl. S. Moncrieff, Chatto & Windus, London 1926.

L'avventura di Pirandello come capocomico al Teatro D'Arte non è mai menzionata direttamente da Craig, ma significativamente, in calce ad un articolo di Umberto Fracchia dal titolo *English Actors and Italian Actors. A Comparison*, pubblicato in *The Mask* a pochi mesi dal debutto di Pirandello al Teatro d'Arte, in una brevissima nota intitolata *The Prompter* (Il suggeritore), Craig si lamenta del fatto che il «Gran Signor Pirandello»¹⁷ voglia eliminare la figura del suggeritore, figura centrale nella concezione craighiana del teatro, in quanto, secondo il teorico inglese, la sua presenza in scena permette all'attore di concentrarsi soprattutto sul movimento e di non dover pensare alle parole. In proposito Craig scrive che:

Gli studenti italiani possono credere che sia strano che il mio apprezzamento per il suggeritore sia aumentato e non diminuito. Mi ricordo, anni fa, di aver assistito a una delle prime prove di una compagnia italiana. Ho sentito il suggeritore suggerire ogni parola [agli attori]. "Così viene automaticamente e facilmente all'orecchio dell'attore" pensai; "Che benedizione! Non deve pensare; deve solo sentire. Che liberazione da un incubo". Pensai. Amleto è lì sul palcoscenico. Appare il fantasma. Non sa quello che dirà – e lentamente nell'orecchio sente le parole da lontano eppure minuscole e vicine all'orecchio. Angeli e ministri delle grazie, difendeteci... ma perché mai, [vogliono eliminare il suggeritore] che è una delle più grandi benedizioni del teatro italiano; è stato un colpo di genio di chi ha pensato per primo di inventare questo suggeritore. Sicuramente è stato il Poeta Drammatico, ad essere il primo suggeritore – e non vedo perché non debba continuare a compiere questo suo compito. E questo – questo meraviglioso aiuto alla spontaneità – è la persona che il Gran Signor Pirandello e altri vogliono rimuovere, per salvare il teatro! Angeli e ministri della grazia difendeteci¹⁸.

¹⁷ In italiano nel testo.

¹⁸ E. G. C. [Edward Gordon Craig], *The Prompter*, in «The Mask», vol. XI, n. 4, October 1925, p. 162.

Come accadde anche con Marinetti, Craig non ricevette mai una risposta da Pirandello, quanto meno diretta, anche se alcuni critici hanno visto nella figura di Hinkfuss di *Questa sera si recita a soggetto* una caricatura dello stesso Craig¹⁹. L'Inglese fu tuttavia invitato da Pirandello a partecipare ai lavori del Convegno Volta nel 1934.

Organizzato dalla Reale Accademia d'Italia, in tale occasione si trovarono per la prima volta, faccia a faccia, numerosi protagonisti della scena teatrale. Tra gli oltre cinquanta delegati provenienti da oltre venti paesi c'erano Craig, Gropius, Wijdeveld, Hilar, Tairov, Maeterlinck, Yeats, e tra gli italiani Bontempelli, Chiarelli, D'Amico, Nicodemi, Marinetti ed infine Pirandello, presidente del Convegno. Il critico e drammaturgo inglese Ashley Dukes, presente all'evento come delegato dell'Inghilterra e corrispondente della rivista statunitense *Theatre Arts Monthly* scrive: «Forse nessun congresso internazionale di lavoratori del teatro in attività sarà mai completamente rappresentativo, ma quello di Roma è stato sicuramente il più completo di qualsiasi altro». Si congratula anche con gli organizzatori per aver distribuito «in cinque lingue le relazioni e i riassunti con interpreti presenti ad ogni seduta»²⁰.

Al Convegno Volta furono organizzate cinque sessioni per affrontare questioni specifiche relative alla crisi del teatro: 1) Condizioni presenti del Teatro drammatico in confronto con gli altri spettacoli (Cinema, Opera, Radio e Stadii); 2) Architettura dei teatri. Teatri di Masse e Teatrini; 3) Scenotecnica e scenografia; 4) Lo spettacolo

¹⁹ ANGELINI, *Dall'arazzo alla scena: Pirandello e la messa in scena*, in AA.Vv., *Testo e messa in scena in Pirandello*, La Nuova Italia Scientifica, Urbino 1986, pp. 9-23. Altri invitati non hanno partecipato al Congresso ma hanno scritto lettere in cui hanno affrontato le questioni che vi sarebbero state discusse. Tra questi, M. Reinhardt, A. Antoine, P. Claudel, J. Copeau, G. Hauptmann, A. Nicoll, A. W. Pinero, V. Mejerchol'd e F. Garcia Lorca. Cfr. AA.Vv., *Convegno di Lettere*, 8-14 ottobre 1934 - XII, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935, pp. 8-14. Ora anche in L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano 1960, pp. 1036-1042.

²⁰ DUKES, *The Scene in Europe. A Roman Theatre Congress*, in «*Theatre Arts Monthly*», XII, 1934, pp. 905-910.

nella vita morale dei popoli; 5) Teatro di Stato (Esperienze delle organizzazioni esistenti. Necessità. Programmi. Scambi). È interessante notare che queste sessioni sembrano provenire direttamente da un quaderno di Craig. Infatti, rispecchiano i temi e le preoccupazioni che l'Inglese aveva affrontato per oltre trent'anni nei suoi libri, articoli e allestimenti: dal rapporto/opposizione fra testo e sua messa in scena, al ruolo della scenografia, dall'architettura dei teatri al costume e alla recitazione. Il tema cardine del Convegno, tuttavia, che affiorava di continuo in tutte le sessioni, tranne nell'ultima, era se privilegiare il testo drammatico o la sua messa in scena.

Questa questione è affrontata subito e senza mezzi termini da Pirandello stesso, che nella seduta inaugurale, contravvenendo al comportamento abituale di un presidente di convegno, che gli avrebbe soltanto imposto di descrivere quali sarebbero stati i temi dei lavori, prese invece posizione a favore del testo drammatico. Per Pirandello fra le aspirazioni del Convegno c'è appunto quella di definire

la questione che da tempo si dibatte, se il teatro sia fatto per offrire uno spettacolo in cui l'opera d'arte, la creazione del poeta entri come uno dei tanti elementi in mano e al comando d'un regista, a pari dell'apparato scenico, e del giuoco delle luci e quello degli attori, o se invece tutti questi elementi e l'opera unificatrice dello stesso regista, creatore responsabile soltanto dello spettacolo, non debbano essere adoperati a dar vita all'opera d'arte...

ma poi commenta:

che tutti li comprende e senza la quale ciascuno per se stesso, sera per sera, non avrebbe ragion d'essere: quella vita intendo, inviolabile perché coerente in ogni punto a se stessa che l'opera d'arte vuole avere per sé e che perciò non dovrebbe essere ad arbitrio del regista alterare né tanto meno manomettere²¹.

²¹ AA.VV., *Convegno di Lettere*, cit., p. 21; anche in L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, cit., p. 1041.

Le posizioni teoriche craighiane a proposito dei temi dibattuti erano molto note e sicuramente l'esclusione dell'inglese dalla rosa dei relatori ufficiali sembrerebbe una rivincita da parte degli organizzatori. Inoltre il Convegno stesso sembra essere stato organizzato per definire, una volta per tutte, la predominanza della poesia sulla messa in scena. Sempre nel resoconto di Dukes si legge che in questo senso «gli italiani avevano fatto fronte comune» a favore della poesia a teatro²². Questo traspare anche nell'editoriale pubblicato in *Scenario* immediatamente dopo la conclusione dei lavori del Convegno intitolato *Le idee del Convegno Volta*. Nell'articolo sono riportate solo parzialmente le varie obiezioni mosse da Craig, in particolare la sua critica al progetto architettonico di Gropius: «Il regista accaparrato dalle macchine, non si distrarrà dall'arte?» nel testo della rivista è immediatamente seguito da

[...] Silvio D'Amico ha preso lucidamente le redini della discussione, ripetendo con Shaw che durante i trenta secoli a noi noti di storia del teatro è sempre stato il dramma a creare il teatro e non viceversa, citando Nemirovic-Dancenko quando afferma che il grande regista è colui del quale nessuno s'accorge, concludendo sulla necessità inderogabile di una proporzionale estetica fra lo stile del repertorio e il luogo della rappresentazione teatrale²³.

Le acute risposte di Craig riportate negli atti non sono dunque presenti nell'articolo della rivista. Difatti, l'inglese aveva detto che l'unico teatro che conti è quello che ha preceduto il dramma e questo non era un edificio ma il suono della voce, le espressioni del viso, i movimenti del corpo, della persona, se volete dell'attore²⁴. Aveva aggiunto:

²² DUKES, *The Scene in Europe. A Roman Theatre Congress*, cit., pp. 905-910.

²³ S. a., *Le idee del Convegno Volta*, in «Scenario», a. III, n. 11, Novembre 1934, pp. 569-572. Si evidenzia la presenza a p. 570 di un disegno che ritrae Craig che prende appunti.

²⁴ AA.VV., *Convegno di lettere*, cit., p. 211.

Il riguardevole fervore mostrato dalla maggior parte dei relatori che hanno insistito sulla primaria importanza del Poeta Drammatico, la parola scritta, la parte cioè che vive in eterno mentre tutto il resto viene dimenticato, mi obbliga a ricordare tutti i delegati e i presenti che fra di noi da tre o quattro giorni abbiamo un grandissimo Poeta Drammatico e nessuno, fino a questo momento, ha mai menzionato il suo nome...riferisco a W. B. Yeats²⁵ dell'Irlanda²⁶.

Per quanto riguarda la frase di Dancenکو citata da D'Amico, riportata in precedenza, Craig ricordò a tutti i presenti che il russo «è anche drammaturgo»²⁷, sottintendendo che aveva interesse a pronunciare quella frase.

Tutti gli interventi di Craig furono sempre a sostegno della messa in scena, tranne la sua domanda sul perché dell'eliminazione del repertorio dialettale in Italia che ha indotto alcuni a credere in un suo sottile attacco al fascismo. Tuttavia, considerando che Craig cercò di collaborare con il Regime, e visti i suoi numerosi commenti a favore del fascismo e del Duce, (anche se amareggiato dalla decisione del regime di non finanziare più la messa in scena

²⁵ W. B. Yeats fu un grande sostenitore di Craig. Nel 1911 acquistò e usò con successo un'invenzione di Craig, gli *screens*, che permettevano un velocissimo cambio di scena e un utilizzo originale delle luci. Gli *screens* rappresentano un aspetto fondamentale dell'idea che Craig aveva del teatro. Infatti, non sono mezzi complementari alla messa in scena e nemmeno parte della scenografia; sono invece il 'posto' della messa in scena. Inoltre, una volta illuminati, costituiscono luoghi veri, anche se non realistici, del palcoscenico. Si veda: C. BAUGH, G. CARVER, C. FERGUSON for KIDDS, *Gordon Craig and "Improvements in Stage Scenery, 1910"*, in «Scenography International», Issue I, s.d., s.p: <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAnica/Artigos/Gordon%20Craig.pdf>. Con l'articolo è riprodotta la domanda di Craig per brevettare i suoi *screens*. In proposito Schino scrive che le forme prodotte dagli *screens* «sono espressive come un frammento di vita e sono guidate da un ritmo preciso e da una musica silenziosa»: SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, cit., p. 83.

²⁶ AA.VV., *Convegno di lettere*, cit., p. 269.

²⁷ Ivi, p. 270.

della *Passione secondo Matteo* di Bach), tale domanda ci sembra più legata ad un atteggiamento teorico che a una posizione ideologica. Infatti, il teatro dialettale, non avendo lo stesso *status* del teatro in lingua, permetteva all'attore, ma soprattutto all'attore/regista, la più ampia libertà d'interpretazione e manipolazione; era quindi auspicabile secondo le sue teorie che in teatro, anziché la lingua ufficiale, venisse usato il dialetto. Inoltre, si dovrebbe ricordare che gli attori prediletti da Craig recitavano quasi tutti in dialetto.

È degno di nota che due relatori partecipanti al Convegno esaltino Craig come il più importante riformatore del teatro e che esortino i presenti a seguirlo: la relazione di H. Th. Wijdeveld è infatti un'apoteosi del teorico inglese e quella di Hilar identifica Craig come «colui da seguire»²⁸.

Tuttavia, la polemica sulla supremazia della letteratura a teatro presto si placherà e la legittimazione della messa in scena come opera d'arte indipendente ed altrettanto valida quanto il testo sarà accolta anche da Pirandello. Infatti, soltanto alcuni mesi prima della sua morte Pirandello riscattò la rappresentazione. Nell'introduzione alla *Storia del teatro italiano* di Silvio D'Amico²⁹ Pirandello afferma che l'opera d'arte in teatro non è più l'opera dello scrittore ma «un atto di vita che viene creata istante dopo istante sul palcoscenico e in collaborazione con il pubblico»³⁰. In quest'ultima affermazione,

²⁸ Ivi, p. 227.

²⁹ Pirandello scrive: «Il Teatro non è archeologia. Il non rimettere le mani nelle opere antiche, per aggiornarle e renderle adatte a nuovo spettacolo, significa incuria, non già scrupolo degno di rispetto. Il Teatro vuole questi rimaneggiamenti, e se n'è giovato incessantemente, in tutte le epoche in cui era più vivo. Il testo resta integro per chi se lo vorrà rileggere in casa, per sua cultura; chi vorrà divertirci si andrà a teatro, dove gli sarà ripresentato mondo da tutte le parti vizzè rinnovato nelle espressioni non più correnti, riadattato ai gusti dell'oggi. E perché questo è legittimo? Perché l'opera d'arte, in teatro, non è più il lavoro di uno scrittore [...] ma un atto di vita da creare, momento per momento, sulla scena, col concorso del pubblico» in L. PIRANDELLO, *Introduzione alla Storia del teatro italiano*, in D'AMICO, *Storia del teatro italiano*, Mondadori, Milano 1936, p. 25.

³⁰ *Ibidem*.

proprio come Craig, Pirandello sostiene esplicitamente che le due opere, il testo e la sua messa in scena, appartengono a due ambiti diversi del processo creativo, e che devono essere entrambi considerati legittimamente 'arte'.

Forse la persona con cui Craig ebbe i più grandi contrasti personali³¹, poetici e politici, fu il drammaturgo e critico irlandese George Bernard Shaw. Anche se molti critici fanno risalire la faida tra i due all'uscita dell'epistolario tra il Shaw ed Ellen Terry nel 1931, il disprezzo di Craig per il drammaturgo e critico nasce almeno quarant'anni prima³². Nel primo articolo dedicato a Bernard Shaw (spesso indicato da Craig con la sigla G.B.S.) sferra un attacco micidiale dalle pagine di *The Mask* del luglio del 1909³³. L'articolo intitolato *Mr. Bernard Shaw and the Censor*³⁴ prende spunto dall'attacco alla censura e anche al re Eduardo VII da parte di Shaw. Per Craig, le continue lamentele del drammaturgo hanno stancato un po' tutti. Accusa l'irlandese di non essere in grado di produrre arte e per questa ragione, per la «disperazione, ha iniziato ad infastidire il censore e quello che è peggio, sua maestà, il re». Addirittura, Craig lo chiama un traditore e dichiara che i suoi lavori rappresentano un certo «brutto socialismo» che gli amanti di Shakespeare e della Gran Bretagna non possono tollerare. Ripete più volte che Shaw è incapace di produrre un'opera d'arte. Loda invece il censore, che ha un lavoro nobile, che è una benedizione e una necessità, anche perché «ci protegge dagli orridi lavori di Shaw, che, invece di essere riconoscente e di cercare di scrivere

³¹ I contrasti si acuirono con l'uscita del carteggio tra sua madre e Shaw.

³² Shaw, critico teatrale del «Saturday Review», spesso stronca spietatamente sia il giovane attore Craig, sia il suo maestro Irving.

³³ In precedenza, Craig aveva commentato brevemente sulla bruttezza delle opere di Shaw e della sua superbia: R. COPENAGHEN [Craig?], *Denmark* in «The Mask», vol. I, n. 6, August 1908, p. 126; S. F. [Craig], *Editorial Notes*, in «The Mask», vol. I, n. 10, February 1909, pp. 253-254.

³⁴ J. SEMAR [Craig], *Mr. Bernard Shaw and the Censor*, in «The Mask», vol. II, n. 1-3, July 1909, p. 40.

commedie bellissime, scrive cose inadatte per poeti e drammaturghi veri». Conclude il pezzo scrivendo che «la voce di Shaw a volte è certamente molto femminile»³⁵.

Nel 1911, prendendo spunto dall'uscita di un volume con la traduzione in inglese di tre commedie del drammaturgo francese Eugène Brieux³⁶ con la prefazione di Shaw³⁷, Craig scrive un altro lungo articolo dal titolo *Brieux and Bernard Shaw. A Note on Two Social Reformers*³⁸. Già dal titolo si evince che per Craig i lavori di Brieux e Shaw sono commenti sociali, scritti politici che non hanno nulla a che fare con il teatro e tanto meno con l'arte. Ancora una volta, con ironia, Craig elogia il lavoro di Shaw come riformatore sociale, sottolineando come

noi del teatro abbiamo antipatia [per Shaw] solo quando porta la sua propaganda sociale sul palcoscenico, e ciò spiega molto bene quanto poco Shaw capisca la natura del teatro, e non è necessario ripetere qui che il teatro è il tempio dell'arte, e l'arte non è mai fiorita quando è stata accoppiata con riforme sociali o politiche perché l'arte non ha nulla in comune con nessuno dei due³⁹.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Quasi tutti i drammi di Brieux, pur se tragicomici, sono didattici e hanno come sfondo le ingiustizie sociali.

³⁷ Nell'incipit della prefazione Shaw scrive che «dopo la morte di Ibsen, Brieux è il drammaturgo più importante ad ovest della Russia». Shaw continua caratterizzando i lavori drammatici del drammaturgo francese come tragicommedie che però non sono «solo intrattenimento, ma la storia e la critica dei principi morali contemporanei. [...] è il più grande scrittore che la Francia abbia prodotto da Molière». Cfr. E. BRIEUX, *Three Plays by Brieux*, with a Preface by Bernard Shaw, trad. ingl. Mrs. Bernard Shaw, St. John Hankin e John Pollock, A. C. Fifield, 13 Clifford's Inn, E. C., London 1911, p. I.

³⁸ L. MADRID [Craig], *Brieux and Bernard Shaw. A Note on Two Social Reformers*, in «The Mask», vol. IV, n. 1, July 1911, p. 13.

³⁹ *Ivi*, p. 13.

Per Craig, sia Brieux sia Shaw non hanno capito che la bellezza non è una qualità esterna, ma è lo spirito, è parte integrante dell'arte e che gli eventi tristi e terribili non sono di per sé "non-belli"; il problema è che Brieux e Shaw li rendono tali nel modo in cui ce li presentano⁴⁰.

Le critiche a Shaw sono duplici, anche se consequenziali all'avversione che Craig ebbe per il socialismo/comunismo e per il realismo: per il teorico inglese la produzione di Shaw è tutta propaganda. Le sue opere hanno solo lo scopo di attrarre e formare degli adepti e persuadere altri ad intraprendere la lotta politica.

Nel volume *Towards a New Theatre*, pubblicato nel 1913, Craig riproduce tre disegni commissionati per la messa in scena di *Cesare e Cleopatra* di Shaw e non perde occasione di criticarlo:

Non credo che questo disegno piaccia al Sig. Shaw, ma è solo colpa sua. Avrebbe dovuto disegnare per noi le scene. Ha scritto il dramma, ha scritto anche le didascalie in toto, perché ha trascurato di disegnare le scene e i costumi? Se ci si immischia con gli attrezzi del mestiere, è necessario conoscerli a fondo – e per un drammaturgo aggiungere didascalie al suo dramma scritto, e omettere di mostrare come quelle direttive devono essere eseguite, è pasticciare⁴¹.

Quando la commedia di Shaw *You never can tell* (*Non si sa mai*) è data in italiano a Napoli al Teatro Sannazzaro, Craig fu rammaricato dal fatto che i critici italiani avessero trovato lo spettacolo ottimo, ribadendo che i drammi di Shaw sono tutti inutili e abominevoli⁴².

In un lungo articolo intitolato *Il Colosso G.B.S.* continua a dichiarare che Shaw non è un artista e che le sue commedie non

⁴⁰ Ivi, pp. 14-15.

⁴¹ CRAIG, *Towards a New Theatre*, cit., p. 51.

⁴² J. S. [Craig], *Critics and Moles*, in «The Mask», vol. VI, n. 4, April 1914, pp. 369-370.

sono arte. Per Craig, al massimo, l'irlandese è un ottimo giornalista/oratore. Lo accusa di essere un presuntuoso tuttologo e un donnaiolo [sic!]. Si spera, scrive Craig, che «nessuno confonda più il magnifico risultato [che Shaw ha raggiunto come oratore] con il risultato che raggiungono gli artisti» e che nessuno pensi che «Shaw abbia qualcosa a che fare con il teatro»⁴³. Shaw risponde all'articolo di Craig in una lettera inviata a *The Mask* dal titolo *The Colossus Speaks*, in cui stranamente elogia Craig scrivendo che «nel diciannovesimo secolo non capivano molto di quello che stavi dicendo: oggi forse non ne sanno di più; ma tu sei l'uomo di teatro più famoso d'Europa»⁴⁴. La lettera è seguita da un commento di Craig, inaspettatamente cortese⁴⁵.

In futuro comunque, Craig continuerà a denigrarlo ad ogni opportunità, criticando in particolare i suoi drammi, la sua critica teatrale e la sua politica. In particolare, attacca il suo socialismo, perché esso non è solo un atteggiamento politico, ma soprattutto uno poetico, che promuove, anzi, esige il realismo nell'arte. Per Craig, la politica non dovrebbe trovar posto nell'arte, anzi, impedisce il raggiungimento artistico di un'opera, anche perché il realismo, movimento artistico preferito dai socialisti e comunisti, è in antitesi con l'arte. Detto ciò, Craig riconobbe sempre, a modo suo, l'abilità tecnica del drammaturgo irlandese: «Se il Signor Bernard Shaw facesse automobili invece di drammi, avrebbe, con la pura tecnica, superato i nostri migliori meccanici»⁴⁶.

Con la pubblicazione della biografia scritta da Craig su Irving, e soprattutto con la pubblicazione della corrispondenza tra la madre, Ellen Terry, e Bernard Shaw, l'odio per quest'ultimo raggiunge l'api-

⁴³ CRAIG, *The Colossus G.B.S.*, in «The Mask», vol. II, n. 7-9, January 1926, pp. 21-23.

⁴⁴ G. B. SHAW, *The Colossus Speaks*, in «The Mask», vol. XII, n. 2, April, 1926, pp. 81-82.

⁴⁵ Ivi, p. 82.

⁴⁶ H. G. CALVIN [Craig], *Plays Old and New*, in «The Mask», vol. X, n. 2, April 1924, p. 75.

ce. Da questo punto in poi Craig lo ricoprirà di insulti e maldicenze *ad personam*, senza neppure menzionare le sue opere⁴⁷.

⁴⁷ Come già accennato, il punto massimo dello scontro si raggiungerà con l'uscita del carteggio tra Shaw e la madre di Craig Ellen Terry nel 1931, con una lunga prefazione del drammaturgo irlandese. TERRY, SHAW, *Ellen Terry and Bernard Shaw a Correspondence*, ed. Christopher St. John, Constable and CO Ltd., London 1931. Craig, che si era opposto alla pubblicazione, anche se Shaw dichiara il contrario, pubblicherà un *pamphlet* aggiuntivo alla biografia della madre, *Ellen Terry and Her Secret Self*, in cui definirà Shaw un presuntuoso, un approfittatore, un bugiardo; un uomo che ha cercato di proposito di danneggiare la reputazione della madre, la sua e quella di tutta la famiglia. Shaw gli risponderà dalle pagine di *The Observer* (8 November 1931), dichiarando che le cose dette da Craig non sono vere e produce un documento a sostegno del parere, in un primo momento favorevole, di Craig alla pubblicazione delle lettere. Nell'intervista Shaw lo accusa anche di essere solo un viziato che non è mai riuscito a staccarsi dalla madre. Lo scontro è di pubblico dominio con tantissime testate giornalistiche che pubblicano articoli al riguardo. Soltanto in un anno il «New York Times» dedica ben tre articoli allo scontro. Per una dettagliata descrizione della schermaglia si veda: J. FISHER, 'The Colossus' Versus 'Master Teddy': *The Bernard Shaw/Edward Gordon Craig Feud*, in F. D. CRAWFORD (ed.), *Shaw Offstage. The Non-Dramatic Works*, The Pennsylvania State University Press, University Park and London 1989, pp. 199-221.

REGIA E REGISTI: OCCASIONI MANCATE

Il concetto di regia moderna è sicuramente fondato anche sull'idea di Craig dichiarata in *The Art of the Theatre* nel 1905, ma già postulata alla fine dell'Ottocento. Il punto principale della sua teoria di regia è basato sulla visione che una sola persona deve avere il controllo totale della messa in scena, garantendo così l'unità formale e poetica dell'opera rappresentata. Tuttavia, Craig sottolinea sempre la necessità del regista di essere non solo la mente della messa in scena ma anche le mani¹ e di essere fisicamente presente a teatro. Un altro aspetto originale dell'idea craighiana della regia è che l'architettura ne è l'esempio supremo.

Riguardo ai registi e produttori teatrali, Craig ha costantemente trovato personalità a lui contemporanee molto carenti, accusandoli spesso di essere poco originali e anche, come vedremo, di aver saccheggiate le sue idee, passandole per proprie nel realizzare le loro produzioni.

Alcuni registi di cui Craig scrisse ampiamente o con cui interloquì, di persona e con fitte corrispondenze, sono Konstantin Stanislavskij, Max Reinhardt e Jacques Copeau². Il rapporto più

¹ Come abbiamo ricordato per enfatizzare questo pensiero, Craig fa apparire per ben cinque volte sul programma di *The Vikings* il suo nome.

² Craig ebbe una lunga corrispondenza con Adolphe Appia ma fu quasi completamente personale. Si veda: MAROTTI, *Amleto o dell'Oxymoron*, cit., pp. 281-289.

conosciuto e di cui si è scritto tantissimo è quello con Stanislavskij. L'incontro tra i due fu facilitato da Duncan, che era stimatissima dal regista/attore russo e con cui ebbe una corrispondenza epistolare notevole. Infatti, nel gennaio del 1908, Duncan gli scrive per ringraziarlo per i preziosi suggerimenti datile durante un loro incontro e dichiara che l'aveva ispirata a creare nuovi ritmi. Conclude la lettera con l'annuncio di aver parlato a Craig del suo Teatro d'Arte di Mosca e gli chiede di scrivere all'inglese e di invitarlo a Mosca. Poi continua: «Se potesse lavorare con te sarebbe *perfetto* per lui. Spero con tutto il mio cuore che questo possa essere organizzato»³.

Sempre nel mese di gennaio, manca la data precisa, Isadora scrive a Craig una lunga lettera, che per importanza riportiamo nella sua interezza perché anticipa alcune delle difficoltà che Craig avrebbe avuto durante le prove per la messa in scena di *Amleto* a Mosca nel 1912:

Il signor Stanislavskij, il direttore del Teatro, è un uomo meraviglioso – davvero bello e fantastico – ho parlato con lui di te per molte ore – Dice che gli piacerebbe che tu venissi a fare il regista da solo perché lui preferisce recitare. Le commedie [da rappresentare] per quest'anno sono tutte state fissate, ma dice che se vieni il prossimo agosto e prepari un pezzo per agosto e settembre da dare in ottobre, allora se ti piace e tutto è andato bene, potresti rimanere con loro. Sono persone meravigliose e lui è bellissimo. Così gentile e senza pretese – un grande uomo – non ho mai incontrato nessuno come lui.

Mi ha chiesto [di dirti] di scrivergli. Gli ho detto che dovrebbe scriverti lui per primo – sembra timido – ha detto che ti avrebbe scritto una lunga lettera ma che avrebbe avuto bisogno di un paio di settimane per comporla. Vuole che ti telegrafassi e ti chiedessi solo di venire a visitarli e vedere se li trovi simpatici – ma non pensano che ti sarebbe importato venire per qualcosa che non era sicuro. Dice che ti darebbe *mano libera* nel Teatro – che *gli attori*

³ J. BENEDETTI, *The Moscow Art Theatre Letters*, Routledge, New York 1991, p. 260. Per una descrizione dell'esperienza di Craig a Mosca si veda K. S. STANISLAVSKIJ, *La mia vita nell'arte*, La casa Usher, Firenze 2000, pp. 346-356.

avrebbero seguito tutte le tue indicazioni sul movimento ecc. E che avresti potuto fare ciò che ti piaceva e prenderti tutto il tempo che vuoi. Tutte le persone che appartengono al Teatro sono così semplici, dolci e senza pretese. Ci sono 300 alunni nella scuola. Gli ho detto 6.000 fiorini per due mesi. Ha detto che lo avresti messo davanti ai registi. Ha detto che dopo potresti prendere una troupe dal loro teatro e andare in tour.

Mi ha detto: “Dite al signor Craig che siamo gente molto semplice, che non ci importa niente di noi stessi, ma molto per l’Arte e che se verrà saremo contenti di seguire le sue idee”. Posso solo ripetere che è un grande, semplice e bello – un uomo così lo si incontra solo una volta in un secolo.

Gli ho mostrato il tuo libro⁴, pensa che sia molto bello. È molto ansioso che tu venga. Ha un po’ paura dei tuoi prezzi – Il Teatro non è molto ricco⁵.

Qualche mese più tardi in *The Mask* viene fatto l’annuncio insieme ad altri e senza che questi fossero confermati, dell’adesione di Craig alla proposta del regista/attore russo:

Ai nostri lettori sarà d’interesse sapere che il sig. Gordon Craig è stato invitato a Berlino per produrre *King Lear* e la trilogia di Eschilo, che è stato anche invitato in Olanda per produrre quel notevole dramma *Everyman*; a Mosca per produrre un dramma shakespeariano, il cui titolo non è stato ancora deciso e a Londra⁶.

Il titolo prescelto è *Amleto*; nel marzo del 1909 iniziano le prove che vanno benissimo, oltre qualsiasi aspettativa. Infatti,

⁴ Si tratta probabilmente di una cattiva traduzione in tedesco di *On the Art of the Theatre*, che circolava a quel tempo in Russia.

⁵ BENEDETTI, *The Moscow Art Theatre Letters*, cit., p. 266. Molte delle promesse fatte da Duncan saranno deluse e contribuiranno alle tensioni che si creeranno tra Stanislavskij, gli attori, i tecnici e Craig. Enfasi di chi scrive.

⁶ S. F. [Craig?], *Florence*, in «The Mask», vol. I, n. 6, August 1908, p. 127. Sarà realizzato solo il progetto di mettere in scena un’opera shakespeariana a Mosca.

Stanislavskij scrive a Duncan che tutto quello che fa Craig «è bellissimo» e che tutti cercano di soddisfare le sue richieste e sembra che lui sia felice quanto loro di lavorare assieme⁷. In questa fase anche Craig è entusiasta della sua esperienza moscovita: tutti eseguono le sue direttive, senza imporre alcuna fretta e riceve anche un buon salario. Scrive al suo amico Martin Shaw a proposito del lavorare al Teatro d'Arte di Mosca: «sembra un sogno che si sia avverato»⁸.

Tuttavia, nel gennaio del 1911 i rapporti tra Craig e Stanislavskij iniziano a deteriorarsi soprattutto per la continua richiesta da parte di Craig di denaro, per la sua incapacità di accettare qualsiasi tipo di compromesso e, soprattutto, per non aver prodotto praticamente ancora nulla per la messa in scena. Da parte sua Stanislavskij ha paura che se Craig dovesse continuare a chiedere denaro e ad essere insolente il consiglio d'amministrazione del teatro potrebbe addirittura licenziarlo⁹. Tuttavia, Craig in una lettera a *The Mask* nel 1910 scrive di aver trovato degli amici a Mosca, delle persone dedicate totalmente all'arte; scrive anche delle condizioni idilliache che ha trovato per lavorare a Mosca e annuncia che non lavorerà a Londra finché non vengano garantite le stesse condizioni di lavoro trovate al Teatro d'Arte¹⁰. Nello stesso numero, però, si lamenta che alcuni giornali stanno cercando di sabotare il lavoro intrapreso in Russia riportando la notizia che ci sono dei seri dissidi tra lui e Stanislavskij. Craig non

⁷ BENEDETTI, *The Moscow Art Theatre Letters*, cit., pp. 275-276.

⁸ Ivi, p. 276.

⁹ STANISLAVSKIJ, Lettera a Sulerzhitskij, 19 febbraio 1911, ivi, p. 292. Una decina di giorni più tardi, in una lettera di Sulerzhitskij a Stanislavskij del 21 febbraio 1911, Sulerzhitskij scrive che incontra Craig a Parigi e lo trova in pessime condizioni, poverissimo. «[Craig] è confuso e ha assoluto bisogno di denaro. Forse lo sta mettendo da parte? È assolutamente incomprensibile cosa faccia con il suo denaro vivendo in questo modo». Ivi, p. 293.

¹⁰ CRAIG, *The Theatre in Germany, Holland, Russia and England. A Series of Letters from Gordon Craig. Letter three*, in «*The Mask*», vol. III, n. 1-3, July 1910, pp. 34-35.

solo denuncia la falsità delle notizie pubblicate, ma riporta anche la traduzione di un'intervista del direttore del Teatro d'Arte di Mosca, Nemirovich Dancenکو, uscito su «un autorevole giornale moscovita» per sfatare queste voci di discordia:

Tutte le voci su eventuali equivoci tra Craig e Stanislavskij sono false. Al contrario, Stanislavskij è piuttosto sotto il fascino di ciò che chiama il genio di Craig. Generalmente l'aspetto letterario e psicologico di ogni produzione è curato da me, ma quelle poche sedute alle quali ho assistito hanno suscitato in me una tale fiducia in Craig; lui illumina così profondamente, con grazia, con tale gusto e nobiltà il significato e senso dell'*Amleto*, che non avevo niente da fare. Sta per produrre la pièce come un dramma poetico non appartenente a nessuna epoca in particolare, [...]. Abbiamo messo il teatro intero a disposizione di Craig¹¹.

Le prove saranno estenuanti soprattutto perché Craig voleva il controllo totale della messa in scena. Come si è già detto, inoltre, non era disponibile a nessun tipo di compromesso e voleva che tutti al teatro d'Arte fossero non solo a sua totale disposizione, ma anche pronti a sacrificarsi per la sua visione del dramma.

L'*Amleto* andrà finalmente in scena il 5 gennaio del 1912. Nonostante il tripudio e l'ovazione degli spettatori presenti alla prima, i critici non furono convinti delle scelte fatte per la messa in scena. Soprattutto l'uso degli *screens* di Craig era stato ampiamente criticato perché ritenuti troppo invadenti e allo stesso tempo monotoni. Malgrado tutti i problemi e i compromessi, la messa in scena dell'*Amleto* a Mosca rimane una delle produzioni più importanti del ventesimo secolo. Il rapporto tra Craig e Stanislavskij si deteriorerà negli anni fino al punto in cui Craig minacciò, in un'intervista, di citare in giudizio Stanislavskij per diffamazione per aver affermato

¹¹ CRAIG, *Moscow*, ivi, pp. 41-42. Malgrado le assicurazioni di Dancenکو ci furono dei seri contrasti tra Craig e i russi.

nelle sue memorie che gli *screens* di Craig caddero qualche istante prima dello spettacolo inaugurale¹².

Dopo sei mesi di preparazione e di prove, l'esperienza moscovita fu un fallimento per Craig che si sentiva tradito perché non aveva potuto realizzare molte delle sue idee¹³. In un'intervista a firma H. B., quasi sicuramente un altro pseudonimo, sosteneva, anzi, che le sue idee fossero state tradite dai suoi collaboratori russi nella messa in scena e solo qualche mese più tardi, confesserà di aver allestito *L'Amleto* a Mosca solo perché iniziava a dubitare un suo convincimento: «che Shakespeare non è adatto alla recitazione e quindi non appartiene alla scena». Per dimostrare la sua convinzione annuncia di essere al lavoro per produrre *L'Amleto* in forma di libro¹⁴.

Il rapporto con Reinhardt è stato molto ambiguo¹⁵. Se da una parte loda il *metteur en scène* tedesco, inserendolo spesso in liste

¹² STANISLAVSKIJ, *La mia vita nell'arte*, cit., p. 420. Si veda anche SENELICK, *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit., pp. 152-153, 184-185. Si ricorda che Yeats acquistò gli *screens* di Craig per il suo Abbey Theatre e furono usati per alcuni decenni con successo.

¹³ Nel 1915, ben tre anni dopo la messa in scena dell'*Amleto* al Teatro d'Arte di Mosca e ben sei anni dopo le prime prove con gli attori, Craig pubblica degli appunti tratti dal discorso che tenne per gli attori durante le prove nel novembre del 1909. Ancora una volta sottolinea l'importanza dell'uso dell'immaginazione nel recitare e consiglia agli attori di non fidarsi troppo della ragione e, invece, di usare la passione come guida per capire a fondo l'opera che stanno per mettere in scena. Per Craig il segreto nel rappresentare degnamente *L'Amleto* è la capacità di capire cos'è la passione, attraverso la quale è possibile raggiungere l'estasi di Shakespeare. A seguire, separato da un disegno, c'è un commento in cui Craig sembra esprimere il suo disappunto per i risultati della messa in scena dell'*Amleto* di Mosca e sconsolato dichiara di aver fatto ancora un altro disegno per una *Über-Marionette*, visto che gli attori non erano stati in grado o non avevano voluto seguire le sue direttive sulla recitazione. CRAIG, «*Hamlet*» in *Moscow. Notes for a Short Address to the Actors of the Moscow Art Theatre*, in «*The Mask*», vol. VII, n. 2, pp. 109-115.

¹⁴ H. B. [Craig?], *Foreign Notes*, in «*The Mask*», vol. V, n. 2, October 1912, p. 173.

¹⁵ Craig quasi sempre usa il titolo di professore ogni qualvolta cita o parla di Reinhardt in modo spregevole. Scrive che Reinhardt lo ha invitato cinque o

di registi notevoli, dall'altra lo attacca improvvisamente, anche in modo duro, probabilmente spinto da gelosia per i successi e riconoscimenti ricevuti dal tedesco nella sua terra natia e nel mondo, ma forse soprattutto perché convinto, giustamente, che il regista tedesco avesse "preso in prestito" molte delle sue idee¹⁶. Si conoscono nel 1905 nello studio berlinese dell'inglese. Reinhardt chiese a Craig di disegnare le scene per *La Tempesta* e *Cesare e Cleopatra* (di Shaw). Sembra però che ci fossero state delle incomprensioni: Craig credeva che avrebbe avuto il totale controllo della messa in scena, invece Reinhardt voleva che designasse solo le scene. Questo per Craig era inaccettabile. Reinhardt era convinto però che i disegni di Craig fossero ideali per il tipo di produzioni che stava preparando, quindi li studiò insieme ad alcuni assistenti. Questo fece infuriare Craig, e a ragione, visto che le produzioni allestite da Reinhardt poco dopo furono definite craighiane da molti critici, avallando i sospetti di plagio di Craig. Quest'episodio condizionerà fortemente il suo giudizio sul regista tedesco¹⁷.

Nel 1911 nella sezione *Foreign Notes* di *The Mask* Craig sferra la sua prima offensiva contro il professor Reinhardt. Con il sottotitolo *Berlin*, recensisce la messa in scena di *Edipo* di Sofocle che il regista tedesco realizzò con l'aiuto di numerosi artisti. Esordisce dichiarando che come tutti coloro che augurano al teatro tedesco di fare bene, anche lui è disgustato dalla performance. Accusa la troupe di essere volgare, di non avere una coscienza, di non avere uno stile e neppure un'anima. «Nessuno può negare», continua, «che il direttore Reinhardt e la sua troupe abbiano un tocco di genialità,

sei volte a lavorare nel suo teatro, ma che ha sempre rifiutato perché, scrive, che «ha deciso di lavorare solo in un suo teatro quando l'avrà». CRAIG, *The Theatre Advancing* 1921, cit., p. IXXXIV. In *Towards a New Theatre* scrive che Reinhardt gli aveva commissionato dei disegni. Nel volume sono riportati quelli per *Cesare e Cleopatra*. CRAIG, *Towards a New Theatre*, cit., p. 49.

¹⁶ Reinhardt è accolto trionfalmente a Londra e viene osannato come il grande riformatore del teatro.

¹⁷ E. CRAIG, *Edward Gordon Craig, The Story of his Life*, cit., pp. 199-200.

ma sono senza originalità e senz'arte»¹⁸. Craig scrive che nonostante riescano a mostrare tutto il loro duro lavoro sul palcoscenico, manca completamente la bellezza. «Che differenza con i nostri amici del sud!», continua:

Anche il Sig. Grasso e la sua compagnia hanno un tocco di genialità, ma com'è delicata la loro forza primitiva, è composta dalla terra, ma che dolce profumo emana. La genialità dei tedeschi [invece] puzza del posto di cui si sono finalmente impadroniti ... lo scadente circo¹⁹.

Il teatro di Reinhardt è visto come una cattiva influenza sul teatro contemporaneo: Craig accusa la troupe del regista tedesco di essere deplorabile perché i membri sono «teatrali – nel significato moderno del termine; non capiscono ciò che è distinto nel movimento, nel colore e nella voce», le loro idee derivano da fonti straniere ma le propongono agli spettatori senza sapere perché e per come. Conclude la recensione qualificando il teatro di Reinhardt come arrogante e dannoso²⁰.

Nel numero successivo, sempre nella sezione *Foreign Notes* con il sottotitolo *Sumurun and Mr. Gordon Craig*, senza firma, si sottolinea che lo spettacolo *Sumurun*, la pantomima portata a Londra da Reinhardt, nonostante apprezzata da tutti gli spettatori, fosse null'altro che lo sviluppo più recente delle riforme teatrali iniziate da Craig²¹. Qualche pagina dopo, sempre nella stessa sezione della rivista, Reinhardt viene definito come un perdente che cerca di non essere distrutto e, disperato, ha abbandonato tutti i progetti

¹⁸ N. G. [Craig?], *Foreign Notes. Berlin*, in «The Mask», vol. III, n. 6-9, January 1911, pp. 143-144. Lo stile usato nella recensione lascia pochi dubbi sul fatto che sia stata scritta da Craig. Inoltre, le lettere invertite, G. N. sono attestate come uno pseudonimo craighiano.

¹⁹ Ivi, p. 144.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ R. S. [Craig], *Foreign Notes. Sumurun and Mr. Gordon Craig*, in «The Mask», vol. III, n. 10-12, April 1911, p. 189.

che aveva in cantiere per mettere in scena *Faust II*. Quello che ha annunciato non ha nulla di originale, lo spettacolo durerà un giorno e una notte. Niente di nuovo, spiega Craig, già fatto dalla compagnia di Stanislavskij. Conclude l'articolo alludendo che la fretta di Reinhardt di produrre questo spettacolo è dovuta al prossimo arrivo del Teatro D'Arte di Mosca: probabilmente con il loro arrivo e la messa in scena dei loro spettacoli, «la bolla del teatro tedesco scoppierà»²².

Nello stesso anno, in un articolo intitolato *More Circus Classics*, Craig (firmato con lo pseudonimo Adolf Furst), commentando i continui paragoni fatti dalla critica tra Otto Brahm e Reinhardt, scrive che quest'ultimo è un buon attore, ma niente di più. Accusa Reinhardt di essere volgare, a differenza di Brahm, di non aver immaginazione, di non saper creare, di invitare drammaturghi, pittori, architetti e dilettanti come ospiti al suo teatro solo per saccheggiare le loro idee e per poi spacciarle come sue. Nell'articolo scrive di aver assistito alla messa in scena della seconda parte di *Faust* con la regia di Reinhardt per verificare se tutto quello che veniva detto sul conto del tedesco fosse vero. Per Craig, lo spettacolo era «scioccante [...] e di cattivo gusto, [...] e pretenzioso». Conclude l'articolo dichiarando di preferire il «monotono» stile di Brahm a Reinhardt²³.

L'anno seguente nella sezione *Foreign Notes* di *The Mask*, con il sottotitolo *Reinhardt's Return*, il regista tedesco viene di nuovo e apertamente accusato di aver rubato da Craig le idee per le scene:

Il professor Reinhardt²⁴ è accolto di nuovo a Londra da un comitato importante, almeno così mi dicono ... un benvenuto mai offerto al Sig. Grasso o a Madame Duse. Sta portando a Londra varie imitazioni di un inglese, un russo, un italiano e di un Khoikhoi.

²² S. F. [Craig], *ivi*, p. 195. Ancora una volta, lo stile è inconfondibilmente craighiano.

²³ A. FURST [Craig], *More Circus Classics*, in «The Mask», vol. IV, n. 1, July 1911, pp. 45-46.

²⁴ Il titolo di professore è usato, di nuovo, in modo sprezzante.

[...] A proposito, leggiamo in un giornale londinese che il professor Reinhardt ha fatto la solita battuta sul lavoro di Gordon Craig, che tutti gli altri, che prendono in prestito le sue idee, fanno. Ha detto “Che genio [Craig] ... ma quanto difficile da realizzare [le sue idee]”. È curioso però notare che se le idee di Craig sono così difficili da realizzare su carta, diventano incredibilmente concrete quando sono sollevate²⁵ dalla carta e messe sul palcoscenico dal professor Reinhardt. C'è qualcosa di veramente divertente quando si medita su ciò. [...] A proposito, qualcuno ha mai visto Il professor Reinhardt produrre uno spettacolo? Qualcuno ha mai visto i suoi disegni? Qualcuno ha mai visto le persone che producono i suoi spettacoli per lui, e progettano le sue scene e organizzano le sue danze e gli portano le sue idee? Il professore è, ci viene detto, un attore molto capace, ma per quanto riguarda [il suo essere] designer, creatore di idee, direttore di un teatro, ... in tutte queste [attività] è semplicemente un professore²⁶.

La medesima accusa è riportata in un articolo del 1923, a firma J. S., in cui si confutano numerose affermazioni fatte da studiosi su Craig e le sue teorie. In particolare, a proposito delle lodi espresse sul teatro di Reinhardt e sull'importanza delle sue “invenzioni” scrive

Per quanto tempo ancora dobbiamo continuare a dirvi cari amici, scrittori e critici ... che nel New Movement il professor Reinhardt è solo un regista di un teatro commerciale di prima classe e un bravo attore, ma non è affatto un artista, [...] e non crea nulla²⁷.

Il capolavoro di Craig contro Reinhardt è pubblicato nel 1927 in un articolo mascherato come un elogio²⁸. Infatti, tra le righe, vi

²⁵ Nel testo viene usato il verbo *lifted* con la seguente nota a piè di pagina: «Al traduttore tedesco. C'è un doppio senso qui». J. B. [Craig], *Reinhardt's Return*, in «The Mask», vol. IV, n. 3, January 1912, p. 264.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ J. S. [Craig], *Incorrect*, in «The Mask», vol. IX, s.n., 1923, p. 30.

²⁸ Alcuni critici hanno letto la lettera come un sincero elogio a Reinhardt. Ci sembra invece piuttosto una presa in giro del regista tedesco.

sono molte invettive contro il *metteur en scène* tedesco. L'articolo è intitolato *Reinhardt And CO.* e l'utilizzo di 'CO', abbreviazione usata per Company (azienda/impresa) svuota immediatamente il lavoro di Reinhardt da qualsiasi velleità o riconoscimento artistico. L'articolo è firmato con lo pseudonimo di Craig Antonio Galli e presenta Reinhardt solamente come un grande organizzatore e ancora una volta lo descrive come una persona senza originalità, incapace di creare nulla; praticamente solo un uomo d'affari, un manager piuttosto che un artista²⁹. Dichiara nell'articolo che il successo di Reinhardt è dovuto soprattutto al designer Ernst Stern: «se fossi un'azienda come la Reinhardt & CO., avrei tanta stima per un artista così di valore». Inoltre, Craig sottolinea l'importanza che ha il fratello, Edmond Reinhardt, nel mettere in scena i lavori, tanto che, scrive Craig, sarebbe tentato di chiamare l'azienda «I Fratelli Reinhardt & CO.», per riconoscere il contributo fondamentale di Edmond alle produzioni. Poi elenca i talenti del 'professore': prima di tutto sa scegliere i suoi collaboratori e gestirli (con l'aiuto di Edmond); ha una stupefacente capacità di ascoltare i suggerimenti delle persone e infine riesce a mettere in pratica le idee degli altri. Sottolinea la grande fortuna della compagnia di Reinhardt di aver sempre avuto il sostegno del pubblico e i finanziamenti necessari per produrre gli spettacoli. In seguito, analizza le produzioni di Reinhardt, sempre però trovando qualche difetto e sottolineando che la grande fortuna della troupe del tedesco è iniziata con la «craighiazione» della grande ditta di Reinhardt³⁰. Concludendo, Craig scrive che l'azienda Reinhardt e CO. non ha nessuna «I D E A» propria: prendono in prestito o acquistano concetti da altri e chiunque guardasse da vicino i disegni lo vedrebbe subito:

²⁹ A. GALLI [Craig], *Reinhardt and CO.*, in «The Mask», vol. XII bis, n. 3, July, August-September, 1927, pp. 102-105.

³⁰ Ivi, p. 103.

Fossi un tedesco, innalzerei una statua un giorno a Edmund Reinhardt; e su un lato del piedistallo, in bassorilievo, un gruppo di finanzieri [...] e dall'altra parte un gruppo di assistenti tedeschi. Max non sarebbe visibile, ma lo sarebbe nel cuore della statua del suo grande fratello³¹.

Stranamente, il Conte Harry Kessler, che finanziò alcuni progetti craighiani e fu un grande sostenitore e amico dell'inglese, scrive che Craig si pentì di non aver mai collaborato con Reinhardt. Non ci sono dubbi che Craig abbia potuto dire ciò al conte Kessler, ma la sincerità della dichiarazione è molto dubbia³². Infatti, non solo Craig non perdonò mai Reinhardt di aver rubato a man bassa dai suoi disegni, ma pensava, come si è visto, che fosse solo un collezionista di idee altrui; idee che poi venivano realizzate da altri ai suoi comandi. L'accusa è ripetuta, anche se in modo velata, nell'introduzione di *On the Art of the Theatre*, questa volta da Alexandre Hevesi, regista ungherese, amico e grandissimo ammiratore di Craig:

Ha [Craig] ammiratori e seguaci nella nostra piccola Ungheria, tutta la nuova generazione è sotto la sua influenza, e senza voler denigrare o togliere al grande merito e buona fortuna del Prof. Reinhardt, noi ungheresi, come vicini e buoni osservatori, *osiamo dire che quasi tutto quello che è stato fatto a Berlino, Düsseldorf, Monaco o a Mannheim per gli ultimi dieci anni deve essere chiamato il successo di Gordon Craig*³³.

Nel gennaio del 1928, in una breve recensione della messa in scena di *A Midsummer Night's Dream* al Century Theatre a New York, si accusa ancora una volta Reinhardt di approfittare delle idee

³¹ Ivi, p. 102.

³² H. KESSLER, *The Diaries of a Cosmopolitan, Count Henry Kessler, 1918-1937*, trad. ingl. Charles Kessler, Weidenfeld and Nicolson, London 1971.

³³ A. HEVESI, Introduction, in CRAIG, *On the Art of the Theatre*, fifth impression with new illustrations, Heinemann, London, Melbourne & Toronto 1957, p. viii. Il corsivo è di chi scrive.

altrui e di non essere originale. Infatti, «il suo modo di produrre Shakespeare è vecchio vent'anni e forse di più». È il metodo usato da Mejerchol'd e Tairov che era già noto e vecchio³⁴.

La sua relazione con Jacques Copeau è singolare. Una delle prime volte che appare il nome di Copeau tra le pagine di *The Mask* è nel numero di ottobre del 1908: la sua compagnia è descritta come ammirabile, ma senza altri commenti³⁵. In calce ad un articolo sui viaggi di François M. Florian (pseudonimo di Craig), *Notes on a Journey*, scrive che aveva deciso di andare a vedere uno spettacolo al Vieux Colombier dove, «come dite voi inglesi [si mettono in scena] le ultime novità». Pur sapendo che il teatro era a pochi passi dal caffè dove sedeva, chiese al cameriere se ci fosse un teatro vicino, da raggiungere a piedi. Alla risposta negativa del cameriere decise di non andarci, perché scrive «se per il cameriere non ci sono teatri nei dintorni significa che per lui il *Vieux Colombier* non è un teatro»³⁶. L'anno dopo, pubblica *More Notes on a Journey*, che è la continuazione del discorso intrapreso l'anno prima, con il sottotitolo *On Getting To Paris*. Nell'articolo Craig scrive di aver visitato le *Vieux Colombier* e che in effetti c'erano degli «ovvi segni che, dopotutto, è un teatro»³⁷. Si lamenta che Copeau non faccia abbastanza anche se è energico e lavora moltissimo. Per Craig il *Vieux Colombier* manca di sostanza e Copeau è un «uomo eccellente di seconda classe» [sic!].

Tuttavia, secondo Craig, lo avrebbero dovuto assumere alla Comédie-Française: in tal caso avrebbe notevolmente svecchiato

³⁴ K. [Craig?], *Foreign Notes. Reinhardt's Production of 'A Midsummer Night's Dream' at the Century Theatre in New York*, in «The Mask», vol. XIV, n. 1, January, February, March 1928, p. 35.

³⁵ OURSELVES [Craig], *To Nearly All of Us of the Movement*, in «The Mask», vol. I, n. 8, October 1908, p. 122.

³⁶ F. M. FLORIAN [Craig], *Notes on A Journey*, in «The Mask», vol. IX, s.n., s.m., 1923, pp. 28-29.

³⁷ F. M. FLORIAN [Craig], *More Notes on A Journey*, in «The Mask», vol. X, n.1, January, 1924, pp. 22-23.

l'istituzione e allo stesso tempo imparato qualcosa dai maestri del passato³⁸. Questi commenti da parte di Craig acquistano un significato particolare se pensiamo che Craig incontrò Copeau varie volte nel 1915³⁹. Durante gli incontri, Copeau scrive nei suoi diari che dopo un'ora di conversazione Craig gli disse che era convinto che fosse soprattutto un letterato e non un uomo del teatro. Da parte sua, Copeau trova il "maestro" a volte troppo complicato e sognatore: non vede come si possano attuare le sue teorie. Inoltre, registra di aver trovato spesso delle contraddizioni nelle sue spiegazioni, soprattutto per quanto riguarda alcune sue posizioni teoriche sulla recitazione e sulla futura organizzazione della sua scuola⁴⁰. Copeau scrive che in effetti non ha niente in comune con Craig se non un grande amore per il teatro, ma che per rifondare il teatro era necessario conoscere «l'artigiano» Gordon Craig⁴¹.

Copeau però riconobbe sempre pubblicamente la grande influenza che Craig ebbe sul suo lavoro. In un'intervista alla fine della sua tournée negli Stati Uniti, dichiara:

Se non riesco sempre a seguire Craig è perché è tanto più avanti [...] Spero un giorno di vedere quello che vede lui, capire quello che capisce lui. Fino ad allora non posso dirle se i suoi sogni sono veri o falsi. Forse ha divinamente ragione. So che è un maestro alla sua maniera e che questa maniera non è per i semplici mortali. Vedete, lui va molto indietro per cercare la sua ispirazione, ai greci e agli egiziani. [...]. Sì, forse è sulla strada giusta⁴².

³⁸ Ivi, pp. 25-26.

³⁹ COPEAU, *Journal 1901-1948. Première Partie: 1901-1915*, cit., pp. 716-752.

⁴⁰ Ivi, pp. 716-752.

⁴¹ Ivi, pp. 716-717.

⁴² D. BARNES, *Introducing Monsieur Copeau*, in «New York Morning Telegraph», June, 3, 1917, p. 4.

Craig, che seguiva attentamente tutto ciò che veniva scritto sul suo conto, non menzionerà mai gli elogi ricevuti più volte dal regista francese⁴³.

⁴³ Nel 1918 durante una tournée negli Stati Uniti Copeau viene ferocemente criticato dalla stampa e accusato di aver plagiato Craig, Reinhardt, Stanislavskij e Granville Barker. Si veda George Jean Nathan che lo accusa di essere «solo un artista del teatro di seconda mano, un imitatore». G. J. NATHAN, *The Popular Theatre*, Alfred A. Knoff, New York 1924 [1918], pp. 71-79.

IL NEMICO PIÙ GRANDE: IL CINEMA¹

Il cinema era la forma artistica che Craig detestava, probabilmente, ancor più del teatro realistico; forse proprio perché vedeva la Settima arte come il realismo assoluto, che rappresentava perciò l'apoteosi di tutto quello che aveva combattuto per l'intera vita. Accusa il cinematografo di occuparsi sempre e solo dei fatti, tanto da dichiarare che «il vero artista non si preoccupa mai dei fatti» e che la vera e unica facoltà artistica è quella immaginativa, quella appunto che il cinema non possiede e che, a differenza del teatro, non potrà mai possedere. Non solo, il modo stesso di produrre un film è implicitamente non-artistico perché è semplicemente una riproduzione senza nessuna forma di creatività².

In un lungo articolo pubblicato nel 1928 intitolato *Il trucco e l'ipocrisia. Considerazioni sull'arte del popolo*³ Craig scrive quanto segue:

¹ Il rapporto di Craig con il cinema era già stato oggetto di indagine da parte di chi scrive: SANTERAMO, *Tra teatro e cinema: L. Pirandello e G. Craig*, in E. LAURETTA (ed.), *Il cinema e Pirandello*, Edizioni Centro Nazionale Studi Pirandelliani, n. 46, 2003, pp. 333-342.

² E. PLUMBLINE [Craig], *The Films. Real Criticism Pleaded for by Reverend Gentleman. At Film Luncheon*, in «The Mask», vol. XII bis, n. 3, July, August, September 1927, pp. 99-100.

³ E. PLUMBLINE [Craig], *Hoax and Humberg. Considerations on "The People's Art"*, in «The Mask», vol. XIV, n. 2, April, May, June 1928, pp. 63-66.

È difficile aver successo e al contempo aver ragione. Comunemente qualcosa che ottiene successo non è onesto. Il cinema ha successo. Ma, solo materiale. È chiamato arte del popolo, ma al popolo non importa affatto se sia o meno un'arte. Che non sia un'arte non è necessario dimostrarlo – ogni esperimento compiuto, ogni spettacolo visto conferma l'impossibilità dell'esistenza di un'arte cinematografica. [...] Il cinema non ha alcuna relazione con le arti proprio come una zanzara non ha alcuna relazione con te quando si posa sul tuo naso. [...]. Non segnalerò al pubblico nessuno degli ovvii difetti [del cinema]. Il pubblico li conosce già, e il pubblico, molto tempo fa, ha deciso di fregarsene⁴.

A sostegno della sua convinzione che il cinema non fosse un'arte, sottolinea nell'articolo che i tagli che i produttori fanno ai film, senza il consenso dei cosiddetti 'registi/artisti', che poi se ne lamentano perché sostengono che ledano la loro arte, sono giustificati e legittimi perché la natura stessa del cinematografo nega l'esistenza di un autore e dell'arte. Per Craig il cinema è solo una macchina per guadagni favolosi e quindi la questione autoriale-artistica è inesistente⁵.

La posizione di Craig verso il cinematografo è stata estrema fin dall'inizio, basti ricordare che già nel 1908 aveva invocato nientemeno l'intervento del censore e delle autorità chiedendo la chiusura del cinema che, mostrando film soprattutto a sfondo religioso, avrebbero recato, a suo giudizio, gravissimi danni morali alle popolazioni⁶. Rinnoverà l'appello l'anno seguente:

Se il censore di New York o il pubblico ministero non prende provvedimenti immediati, danni incalcolabili saranno causati alla gente

⁴ Ivi, p. 64.

⁵ Ivi, pp. 65-66.

⁶ J. S. [Craig], *Editorial Notes*, in «The Mask», vol. I, n. 5, July 1908, pp. 107-108; J. S. [Craig], *Editorial Notes*, in «The Mask», vol. I, n. 2, January 1909, pp. 223-244; G. H. [Craig], *Foreign Notes*, in «The Mask», vol. I, n. 2, February 1909, p. 250.

di New York. Vediamo la compagnia [cinematografica] Kolem come pericolosi lunatici, non semplicemente sofferenti occasionali di tempeste cerebrali, ma come colpiti da malattie cerebrali nella loro forma più violenta. Questi film che stanno mostrando al pubblico sono delle ulcere di una pestilenza più orribile della lebbra. La compagnia Kolem si meriterà tutta la sfortuna che riceverà per la loro mancanza di lungimiranza; ed esibendo tali immagini, il cinematografo perderà il sostegno di una vasta sezione del suo pubblico⁷.

Sempre nel 1909, nella sezione *Foreign Notes* viene riportato che sembra che gli appelli di *The Mask* siano stati ascoltati; viene annunciato che le autorità newyorkesi hanno revocato tutte le licenze alle sale cinematografiche (a più di cinquecentocinquanta sale)⁸ e qualche pagina dopo, il discorso sulle chiusure delle sale a New York è ripreso e la critica all'immoralità dei film è allargata a spettacoli cinematografici anche non religiosi, perché questi film mostrano troppi assassini e suicidi in modo realistico e questo porta le persone a commettere omicidi e a suicidarsi. Nello scritto, si chiede l'intervento di scienziati che dovrebbero studiare i danni alle persone provocati dal cinema per eliminare qualsiasi dubbio in proposito. Il brano si conclude con l'auspicio che «tutta questa faccenda sulla censura del cinema sarà eseguita duramente e a fondo»⁹.

È il realismo dello schermo che Craig trova non-artistico, in altre parole, la volontà del cinema di riprodurre solo una realtà fotografica in movimento¹⁰. In una sua recensione del film *Fantomes* in cui alla fine è brutalmente ucciso «davanti ai nostri occhi» un

⁷ J. S. [Craig], *Editorial Notes*, in «The Mask», vol. I, n. 11, January 1909, p. 224.

⁸ S. F. [Craig], *Foreign Notes*, in «The Mask», vol. I, n. 12, February 1909, p. 250. Per stile e contenuto facilmente attribuibile a Craig.

⁹ S. F. [Craig], *Foreign Notes*, *ivi*, p. 253. Per stile e contenuto facilmente attribuibile a Craig.

¹⁰ In pratica è lo stesso atteggiamento che Craig aveva contro il realismo a teatro.

serpente lunghissimo, Craig dichiara che tali scene sono «il modo più vile mai escogitato» per guadagnare denaro e per attrarre il pubblico al cinema. Per Craig, le scene di questo tipo possono solo incitare alla violenza e, in ultima analisi, corrompere i popoli¹¹.

Altra questione relativa al cinema di cui si occupa Craig è il crescente numero di teatri adibiti a sale cinematografiche. Per il teorico inglese questo fenomeno non danneggia necessariamente il teatro, al contrario, in questo modo si chiudono i teatri superflui e, ancor più importante, si indirizza gli spettatori vogliosi di «entusiasmi volgari» dai teatri alle sale cinematografiche¹².

In una recensione sull'adattamento del romanzo *Robinson Crusoe*, Craig elabora le sue teorie sull'inartisticità dei film. Per primo, la volontà del regista di ricreare i luoghi e le situazioni descritte nel libro è inartistica perché l'arte non ha niente a che fare con il reale. Infatti, la storia di Crusoe è irrealista ma non per questo incredibile, mentre il film che cerca la realtà del romanzo non è credibile. Il regista «non avrebbe dovuto fare ottomila chilometri» per filmare questa storia nella *location* originale, in quanto questa non esiste materialmente, ma solo nel libro, ed è stata creata dalla fantasia dello scrittore. Confessa che mentre stava preparando alcuni disegni per illustrare il romanzo *Robinson Crusoe*, lui stesso era quasi caduto nell'assurda idea di cercare i luoghi descritti nel romanzo e di aver perfino fatto delle ricerche per trovarli. Ma poi si accorse che in questo modo, avrebbe tradito lo spirito del romanzo: è stato salvato dalla sua facoltà immaginativa che gli ha permesso di creare delle *location* non reali ma non per questo non vere. Conclude la recensione scrivendo che un altro aspetto terribile del cinematografo è che blocca la volontà delle persone di leggere quei romanzi da cui sono stati tratti i film. Infatti, lui stesso che da tempo pensava di

¹¹ E. E. [Craig], *Foreign Notes*, in «The Mask», vol. VI, n. 2, October 1913, pp. 176-177.

¹² S. F. [Craig], *The Cinematograph*, in «The Mask», vol. VIII, n. 7, October 1918, p. 28. Per stile e contenuto facilmente attribuibile a Craig.

leggere il romanzo *I promessi sposi* non l'ha mai letto perché, dopo aver visto per caso il film, questo si è intromesso tra lui e il romanzo. In pratica, il film aveva ucciso la fantasia e la fede in lui, lettore, elementi necessari per credere e apprezzare quel che si legge in un romanzo¹³.

Infine, di grande interesse è la partecipazione di Craig alle discussioni sul film *Nurse Cavell*¹⁴, basato sulla vita della protagonista, un'infermiera inglese che si era trasferita a Bruxelles nel 1906 per dirigere una scuola per infermiere. Allo scoppio della Grande Guerra, usò la scuola per nascondere i soldati alleati facilitando il loro ritorno a casa. Scoperta, fu giustiziata dai tedeschi. L'uscita del film destò molte polemiche, incluso una richiesta del governo tedesco di censurarne l'uscita. Mentre buona parte dell'opinione pubblica inglese era a favore dell'uscita del film nelle sale, Lord Chamberlain e Lord Birkenhead erano contrari perché convinti che potesse danneggiare le relazioni tra l'Inghilterra e la Germania e che fosse di cattivo gusto. Craig intervenne dalle pagine di *The Mask* per supportare i Lord, sferrando un duro attacco contro gli inglesi, che secondo lui non capivano che l'uscita del film potesse creare le condizioni per lo scoppio di un altro conflitto. L'articolo è al contempo una forte presa di posizione a favore della creazione di una pace durevole in Europa. Paradossalmente, però, si conclude nel modo seguente:

L'opinione pubblica in Inghilterra oggi ci ricorda come era l'opinione pubblica in Italia prima che Mussolini diventasse una necessità. "Ma non abbiamo un Mussolini". Vero: ma abbiamo un Birkenhead¹⁵.

¹³ E. PLUMBLINE [Craig], *The Films. Real Criticism Pleaded for by Reverend Gentleman. At Film Luncheon*, in «The Mask», vol. XII bis, n. 3, July, August, September 1927, pp. 99-100.

¹⁴ *Nurse Edith Cavell* è un film del 1939 diretto da Herbert Wilcox.

¹⁵ S. F. [Craig], *Public Opinion. Nurse Cavell Film*, in «The Mask», vol. XIV, n. 2, April, May, June, pp. 91-92. Lo stile dell'articolo è inconfondibilmente craighiano.

Questa sua avversione al cinematografo è basata soprattutto sulla modalità in cui percepisce il cinema: solo come una tecnica per riprodurre la realtà, così come la fotografia. Non aveva compreso le grandissime possibilità del cinema, che gli avrebbero permesso di realizzare molte delle sue idee o, forse, la ragione è un'altra come osserva Marotti:

Il teatro di Craig – quello della Supermarionetta e del “Dramma senza parole” – non è più teatro, è cinema, o meglio un certo cinema. Craig, nel suo orgoglio un po' donchisciottesco, non ha voluto mai riconoscere ed ha sempre ostentato ufficialmente un grande disprezzo per il cinema; ma dalla sua giovinezza ad oggi ha continuato ad andarci spesso, e quando vede dei fotogrammi da film di S. Ejzenštejn, di Laurence Olivier o di Peter Brook [...] si entusiasma come solo lui sa entusiasinarsi, per tornare serissimo dopo qualche minuto e affermare solennemente che Ejzenštejn, Olivier e Brook – suoi grandi amici – sono bravissimi, ma il cinema non è un'arte, anzi – insieme alla televisione – è senz'altro una diavoleria¹⁶.

Com'è stato osservato, se analizziamo i progetti registici craighiani, che spesso sono risultati fallimentari¹⁷, se guardiamo con attenzione le sue teorie sull'attore e la recitazione¹⁸ e i suoi scritti sul movimento, si percepisce la presenza di un estro chiaramente cinematografico¹⁹.

¹⁶ MAROTTI, *Edward Gordon Craig*, cit., p. 52.

¹⁷ In modo particolare i progetti di Craig per la messa in scena dell'*Amleto* riportati in: STANISLAVSKIJ, *La mia vita nell'arte*, cit., pp. 346-356, 419-423; MAROTTI, *Amleto o dell'Oxymoron*, cit., pp. 175-272.

¹⁸ A tal proposito Ragghianti osserva come Charlie Chaplin (nominato solo di sfuggita quattro o cinque volte in *The Mask*) sia «l'attore che più compiutamente realizza la poetica di Gordon Craig»: C. L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1957, p. 56.

¹⁹ Già nel 1908, quando scrive *Motion. Being the Preface to the Portfolio of Etchings* le descrizioni sono, per l'appunto, inconsapevolmente sognanti e ... cinematografiche. Cfr. CRAIG, *Motion. Being the Preface to the Portfolio of Etchings*,

Tuttavia, il motivo dell'ostilità di Craig nei confronti del cinema va ricercato, forse, nella sua convinzione che il cinema nega quella che lui ritiene essere la caratteristica essenziale per la realizzazione di un'opera d'arte: la ritualità, attraverso la quale è possibile pervenire a verità assolute e immutabili.

in «The Mask», vol. I, n. 10, December 1908, pp. 185-186. Per un'analisi della relazione tra le teorie craighiane e il cinematografo si veda MAROTTI, *L'itinerario di Gordon Craig*, in CRAIG, *Il mio teatro*, cit., pp. 4-6.

CONCLUSIONE

PER UN TEATRO MISTICO/MITICO

Il primo fondamentale lavoro teorico di Craig, *The Art of the Theatre*, si apre con le seguenti battute, che rispecchieranno la sua visione poetica della messa in scena:

IL REGISTA L'Arte del Teatro non si identifica con la recitazione o con il testo, e neppure con la scenografia o la danza, ma è sintesi di tutti gli elementi che compongono quest'insieme: di azione, che è lo spirito della recitazione; di parole, che formano il corpo del testo; di linea e di colore, che sono il cuore della scenografia; di ritmo, che è l'essenza della danza.

LO SPETTATORE Azione, parole, linea, colore, ritmo! E quale di questi elementi è più importante per la nostra arte?

IL REGISTA L'uno non è più essenziale dell'altro, come un colore non è più importante di un altro per il pittore o una nota più di un'altra per il musicista. Sotto un certo aspetto, forse, l'azione ha la priorità. Essa è per l'Arte del Teatro quello che il disegno è per la pittura o la melodia per la musica. L'Arte del Teatro è nata dall'azione, dal movimento, dalla danza¹.

¹ CRAIG, *The Art of the Theatre*, cit., pp. 17-18; successivamente in ID., *On the Art of the Theatre*, cit., pp. 138-139.

Quasi vent'anni più tardi, in un trafiletto del 1924, presenta la sua definizione dell'Arte del Teatro, ancora una volta sinteticamente ma esaustivamente:

Questo termine “Arte del Teatro” è inteso come la parte pittorica di un'immagine di scena. Questo è il modo sbagliato di intenderlo. Il termine significa l'intero risultato di come è sentito ed è visto sui palcoscenici – Il Dramma – la musica – la scena – la recitazione – la danza – l'illuminazione – il canto – tutto. La regia da sola è un mestiere: la recitazione è un mestiere: il lavoro di scena un mestiere: il ballo un mestiere: ogni parte è un mestiere. Presi insieme formano un tutto, e questo tutto è quello che oggi va sotto il nome di Arte Teatrale².

Per Craig, fin dall'inizio, l'Arte del Teatro è pertanto composta da vari elementi a partire dallo spazio, insieme al movimento, alla recitazione, alla sonorità, alla gestualità, alla scenografia e alla musica. Per Craig il “miracolo teatrale” è proprio la fusione di tutti questi elementi, tutti con pari dignità, che creano lo spettacolo come arte; a coordinare il tutto, idealmente, un attore/creatore/regista, o semplicemente un regista, tenendo presente che il “capo” deve essere in grado di occuparsi di tutti gli elementi che compongono la messa in scena.

Craig aveva capito che il pericolo più grande sarebbe stato quello di trattare questi elementi separatamente e questo, secondo il teorico inglese, sarebbe un grave errore, proprio perché l'arte teatrale è composta simultaneamente da tutti questi elementi e non dalla loro somma. Il tutto deve comunque essere sostenuto dall'immaginazione, che ha, come si è visto, un ruolo centrale nel superamento della banale e non-artistica rappresentazione realistica. Con l'impiego dell'immaginazione si può realizzare non solo l'unità della messa in scena, ma anche, e soprattutto, la fusione di ogni elemento di cui

² CRAIG, *The Art of the Theatre*, in «The Mask», vol. X, n. 1, January 1924, p. 4.

è composto lo spettacolo, l'uno nell'altro, la cui sintesi sprigionerà quella suggestione del teatro che è andata perduta nel tempo³.

Al centro delle teorie craighiane, oltre alla ricerca del recupero della totalità e dell'unità della messa in scena, vi è anche quella del recupero dell'«Essere», che per Craig si può attuare solo attraverso un'esperienza teatrale legata alle tradizioni mitiche dell'antichità. Craig sembra indicare che ci sia una sola via percorribile per restituire il teatro a quella che fu la sua fondamentale funzione sociale e mitica: permettere di recuperare il rapporto degli esseri umani con il «Tutto» per mezzo di un'esperienza mistica. In questo modo, l'arte del teatro diviene il mezzo per recuperare il perduto senso religioso attraverso il rito. Quello che propone Craig però è una religione mistica/atea, se così si può definire; una religiosità cioè senza rimandi ad esseri superiori e/o creatori ma che si affida totalmente all'immaginazione:

L'arte è il prodotto più puro dell'Immaginazione. Quando parliamo di Dio, alludiamo a una creazione dell'Immaginazione; senza l'immaginazione, Dio non potrebbe esistere. Parliamo di amore, di vita, di morte: ... tutti questi sono creati dall'immaginazione. [...] Lavori d'arte, ripetiamo, sono il prodotto più puro e più ordinato dell'immaginazione⁴.

³ Ulteriore prova del ruolo fondamentale che per Craig devono avere l'immaginazione e la suggestione nella rappresentazione teatrale è quello che scrive nella domanda di brevetto per i suoi *screens*. Craig, infatti, asserisce che la loro funzione è quella di «suggerire varie condizioni fisiche, come per esempio, l'angolo di una strada – o l'interno di un palazzo, con la *suggestione e non la rappresentazione*». Inoltre, precisa che gli *screens* non produrranno un'illusione, ma assisteranno «l'*immaginazione* dello spettatore attraverso la *suggestione*»: CRAIG, *Improvements in Stage Scenery*, Brevetto n. 1771, 1910, in C. BAUGH, G. CARVER AND C. FERGUSSON FOR KIDDS, *Gordon Craig and "Improvements in Stage Scenery, 1910"*, cit., Appendix. Enfasi di chi scrive.

⁴ BRITANNICUS [Craig], *Art and the Nation*, in «The Mask», vol. V, n. 1, July, 1912, p. 7.

Al centro di questo misticismo Craig mette il movimento:

Il movimento può essere diviso in due parti distinte, il movimento di due e quattro che è il quadrato, il movimento di uno e tre che è il cerchio. C'è sempre ciò che è maschile nel quadrato e sempre ciò che è femminile nel cerchio⁵.

Con questa prospettiva metafisica, il “*perfect movement*” nasce dalla combinazione di questi elementi femminili e maschili, che coinciderebbe con i ritmi universali della natura.

Tutte le sue teorie puntano in una direzione mistica⁶, inclusa quella sulla *Über-Marionette*, (un idolo, un feticcio, bella come la morte), e sono originate dalle sue letture di William Blake⁷ e Walt Whitman. Infatti, questa sua visione è dichiarata fin dal primo articolo, nel primo numero di *The Mask*, dove la dimensione ideale è chiaramente indicata come la base su cui costruire il nuovo/antico teatro del futuro; un teatro che «non conosce confusione» e che è in perfetto equilibrio con l'universo. Il teatro ‘è’ e basta, e quindi non ha bisogno di nessuna prova, non deve dimostrare le sue capacità,

⁵ CRAIG, *On the Art of the Theatre*, cit., pp. 51-52.

⁶ Per una sintesi dell'influenza di William Blake e, in minor misura, di Walt Whitman sul pensiero e sull'opera di Craig e sulla dimensione mistica della sua poetica si vedano: U. ARTIOLI e F. BARTOLI, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 156-157; P. PASQUIER, *L'Infini qui Nait au Creux de la Paume, ou, Edward Gordon Craig et William Blake*, in «Revue d'Histoire du Théâtre», vol. 36, n. 3, pp. 227-246, 1984; EYNAT-CONFINO, *Beyond «The Mask»*. *Gordon Craig, Movement, and the Actor*, cit. pp. 131-132; P. LE BOEUF, *Gordon Craig's Self-Contradictions*, in «Revista Brasileira de Estudos da Presença», vol. IV, n. 3, September-December 2014, pp. 401-424. A sottolineare l'importanza che il poeta e pittore romantico inglese ha per Craig, è sufficiente notare che viene nominato in ben trentanove numeri di *The Mask*.

⁷ A cui, insieme alla moglie, è dedicato, non a caso, *On the Art of the Theatre*: «Al genio sempre vivente del più grande tra gli artisti inglesi William Blake e alla chiara memoria di sua moglie questo libro è dedicato». CRAIG, *On the Art of the Theatre*, cit.

non deve giustificarsi perché semplicemente 'è', così come il divino⁸. Questa religione dev'essere bella e per esserlo:

[...] non deve chiedere di avere delle prove ... non deve poggiarsi sulla Conoscenza, né fare affidamento sulla parola. Le Tre Arti... La Musica, L'Architettura e il Movimento, insieme formano un'unica grande e perfetta religione in cui possiamo vedere e ascoltare tutte le Rivelazioni della Verità⁹.

Per Craig, quello che ha impedito la realizzazione del teatro come rivelatore della verità è stata la separazione delle tre arti sopracitate. Quest'atto ha lasciato il mondo senza credenze «dividendo l'Occidente dall'Oriente, stato da stato e uomo da uomo»¹⁰. Solo quando la Musica, l'Architettura e il Movimento saranno di nuovo uniti, la concordia ritornerà. E solo allora si avrà una rinascita, «il primo e ultimo Rinascimento»¹¹.

Craig denuncia il flagrante e miserevole naufragio della modalità conoscitiva che era l'anima del teatro antico. Nei suoi scritti vi è anche la denuncia della progressiva disintegrazione dell'elemento sacro nel teatro; vale a dire, la perdita della possibilità di pervenire a un significato altro ed alto. L'elemento sacro si può recuperare ritrovando la perduta 'Erlebnis', un'esperienza autentica vissuta, solo con la sintesi simbolica e non realista, dell'atto teatrale che costituiva l'elemento fondamentale del teatro nell'antichità.

Craig vuole restituire, quindi, il potere al teatro di recuperare la possibilità di creare, o meglio rivelare delle «verità vere e assolute». Sarà l'attore a «rivelare, per mezzo del movimento le cose invisibili, quelle viste attraverso l'occhio e non con l'occhio, per mezzo del

⁸ S. F. [Craig], *Geometry*, in «The Mask», vol. I. n.1, March 1908, pp. 1-2.

⁹ Ivi, p. 1.

¹⁰ Ivi, p. 2.

¹¹ *Ibidem*. Nell'articolo Craig indica la volontà di recuperare anche la parola a teatro, ma solo dopo che «in silenzio le immagini divine guariscano tutto», ripristinando «il giusto valore alle parole».

potere meraviglioso e divino del movimento»¹² ed è consapevole che ciò può avvenire solo fuori dalla sfera realistica. Craig si fa promotore di un teatro in cui si compie un gesto conciliativo simbolico¹³, tra il mondo e la sua rappresentazione drammatica, tra il reale ed il metafisico, richiamando l'attenzione sulla necessità di dar forma a un teatro che non si riduca ad esperienza esteriore e superficiale, ma che, liberato dalle convenzioni, e soprattutto dal realismo, possa infine dare accesso a un momento mistico che, con la mediazione dell'immaginazione, porti ad una rivelata realtà mitica così com'era stato per gli antichi Greci.

¹² CRAIG, *The Artist of the Future. (Continued)*, cit., p. 68. Successivamente in ID., *On the Art of the Theatre*, cit., p. 46. L'espressione "vedere attraverso l'occhio e non con l'occhio" è tratta da Blake.

¹³ Infatti per Craig «non solo il simbolo è alla radice di tutta l'arte, ma è alla radice della vita tutta; ... è solo per mezzo dei simboli che la vita diventa possibile»: CRAIG, *Symbolism*, in «The Mask», vol. III, n. 6-9, January 1911, p. 130.

Indice dei nomi

- Adami, Andrea p. 67n
Aguglia, Mimì p. 103n, 111, 113, 115
Albergati, Niccolò p. 63
Andreini, Francesco p. 63, 67n, 68, 78, 78n, 121
Andreini, Giovan Battista p. 13, 63, 78, 78n
Andreini, Isabella p. 67n, 78, 78n, 121
Angelini, Franca p. 122n, 150n
Antoine, André p. 22, 24, 26, 26n, 112n, 115n, 116n, 150n
Appia, Adolphe p. 22, 22n, 25, 25n, 26, 27n, 84, 127, 142n, 143n, 161n
Archer, William p. 80
Ariosto, Ludovico p. 63n
Artaud, Antonin p. 21n, 37n, 52n, 107n, 126n, 188n
Artioli, Umberto p. 27n, 188n
Asche, Oscar p. 30
Attolini, Giovanni p. 56n, 70n
Bablet, Denis p. 28n
Bach, Johann Sebastian p. 154
Backer, Granville p. 142n
Bahr, Herman p. 112n
Bakst, Léon p. 115, 115n
Barba, Eugenio p. 21n, 78, 78n
Barbieri, Niccolò p. 67n
Barker, Harley Granville p. 65, 175n
Barnes, Djuna p. 174n
Bartoli, Francesco Saverio p. 121
Bartolucci, Giuseppe p. 43n
Baty, Gaston p. 84
Baugh, Christopher p. 153n, 187n
Beaunier, André p. 112n
Beck, Julian p. 21n
Beerbohm, Max p. 29, 30n
Beerbohm Tree, Herbert p. 100
Bene, Carmelo p. 38n, 53n
Benedetti, Jean p. 162n, 163n, 164n

INDICE DEI NOMI

- Beolco, Angelo p. 67n
 Bernhardt, Sarah p. 14, 75,
 85, 89, 93, 100n, 102, 108,
 108n, 109, 109n, 113, 133,
 133n, 140
 Bertinazzi, Carlo p. 67n
 Bianchi, Giovan Battista p. 67n
 Biancolelli, Domenico p. 67n
 Biggi, Maria, Ida p. 96n
 Blake, William p. 188, 188n,
 190n
 Bocchini, B. p. 67n
 Boglione, Giuseppe p. 96n
 Bontempelli, Massimo p. 150
 Bragaglia, Anton Giulio p. 27n,
 91
 Bragaglia, Marinella p. 114
 Brahm, Otto p. 32n, 169
 Brecht, Bertolt p. 21n, 23, 23n,
 38n, 81n
 Brieux, Eugène p. 14, 156,
 156n, 157,
 Brome, Richard p. 121
 Brook, Peter p. 23n, 52n, 53n,
 81n, 108n, 182
 Buoncristiano, Luca p. 38n
 Cantù, Carlo p. 67n
 Capellini, Lorenzo p. 43n
 Caretti, Laura p. 97n
 Carter, Hubert (Tim) p. 30
 Carver, Gavin p. 153n, 187n
 Cavell, Edith p. 181, 181n
 Cecchini, Pier Maria p. 67n
 Chamberlain, Austen p. 181
 Chaplin, Charlie p. 102, 182n
 Chénétier-Alev, Marion p. 59n
 Chevalier, Albert p. 121
 Chiarelli, Luigi p. 150
 Chopin, Fryderyk p. 125
 Clark, Holman p. 30
 Claudel, Paul p. 150n
 Collison, Morley, Lacy p. 90n
 Copeau, Jacques p. 14, 21n, 22,
 123, 123n, 150n, 161, 173,
 174, 174n, 175n
 Corradini, Enrico p. 95, 95n,
 148n
 Costantini, Angelo p. 67n
 Cournos, John p. 101n
 Craig, Edward p. 94n, 95, 95n,
 96
 D'Amico, Silvio p. 55n, 103,
 104n, 115n, 150, 152, 153,
 154, 154n
 D'Annunzio, Gabriele p. 94,
 135
 Dančenko, Vladimir Ivano-
 vič Nemirovič p. 152, 153,
 165, 165n
 Decroux, Étienne p. 21n
 De Marinis, Marco p. 38n, 55n,
 59n, 81n
 De' Barbari, Jacopo p. 144
 Degli Esposti, Paola p. 56n
 Del Buono, Luigi p. 67n
 Di Fonaris, Francesco p. 67n
 Djagilev, Sergej Pavlovič p. 84

INDICE DEI NOMI

- Dukes, Ashley p. 12, 72, 73,
150, 150n, 152, 152n
- Duncan, Isadora p. 14, 38, 84,
90, 90n, 93, 94, 94n, 124,
124n, 125, 125n, 126, 126n,
127, 162, 163n, 164
- Dürer, Albrecht p. 143, 144,
144n
- Duse, Eleonora p. 14, 32n, 57n,
75, 85, 89, 93, 93n, 94, 94n,
95, 95n, 96, 96n, 97, 97n,
98, 98n, 99, 100, 100n, 101,
101n, 102, 103, 103n, 104,
104n, 109, 113, 131n, 140,
169
- Duse, Henriette p. 96n
- Duvillier, Marc p. 59n
- Ejzenštejn, Sergej Michajlovič
p. 182
- Eliot, Thomas Stearns p. 34n
- Elssler, Fanny p. 125
- Eynat-Confino, Irène p. 56n,
188n
- Eysold, Gertrud p. 112n
- Farrell, Joseph p. 74n
- Fergusson, Cat p. 153n, 187n
- Fiorilli, Tiberio p. 67n
- Fischer-Lichte, Erika p. 97n
- Fisher, Donatella p. 74n
- Fisher, James p. 28n, 65, 159n
- [Flaminia] Balletti, Elena Vir-
ginia p. 67n
- Fortuny, Mariano p. 84
- Fracchia, Umberto p. 149
- Fregoli, Leopoldo p. 140
- Fuchs, Georg p. 27n, 142n
- Fuller, Loïe p. 112n
- Gabrielli, Giovanni p. 67n
- Gallus, Quintus Roscius p. 60n
- [Ganassa] Naselli, Alberto p.
67n
- Garcia Lorca, Federico p. 150n
- Garin, Eugenio p. 148n
- Gavrilovich, Donatella p. 24n,
37n, 93n
- Gherardi, Evaristo p. 67, 67n,
78, 121
- Gluck, Christoph Willibald p.
28n
- Goethe, Johann Wolfgang p.
39, 53,
- Goldoni, Carlo p. 15, 64, 69n,
70n, 100n
- Gozzi, Carlo p. 69n, 70n,
- Gramatica, Emma p. 113
- Grasso, Giovanni p. 14, 75, 78,
89, 103n, 104n, 109, 110,
110n, 111, 112, 112n, 113,
114, 114n, 115, 115n, 123,
123n, 168, 169
- Gronau, Barbara p. 97n
- Gropius, Walter p. 150, 152
- Grotowski, Jerzy p. 21n, 126
- Gruber, Willem p. 23n
- Grundy, Sydney p. 112n
- Guilbert, Yvette p. 14, 75, 90,
100n, 109n, 112n, 129, 129n,
130, 131, 133

INDICE DEI NOMI

- Handel, Georg Friedrich p. 28n
 Hankin, St. John p. 156n
 Hauptmann, Gerhart p. 150n
 Hellmut, Rennet p. 23n
 Hentschel, Carl p. 112n
 Hevesi, Alexander p. 22, 112n,
 172, 172n
 Hilar, Karel Hugo p. 150, 154
 Hofmannsthal, Hugo p. 93n
 Hughes, Ted p. 52n, 53n
 Hunker, James p. 31n
 Ibsen, Henrik p. 28, 72, 73n,
 87, 88, 93, 94, 96, 97, 97n,
 156n
 Innes, Christopher p. 81n
 Irving, Henry p. 14, 24, 29,
 64n, 75, 78, 79, 80, 80n, 81,
 82, 82n, 83, 83n, 84, 85, 86,
 86n, 87, 89, 102, 108, 124,
 155n, 158
 Isola, Gianni p. 135n
 Johnson, Ben p. 121
 Jovet, Louis p. 84
 Kessler, Charles p. 172n
 Kessler, Harry p. 32, 93n, 172,
 172n
 Komisarjevsky, Theodor Fëdor
 Fëdorovič p. 84
 Komissarzhevskaya, Fëdorovna
 Vera p. 93n
 Kyd, Thomas p. 121
 Lapini, Lia p. 135n, 143n
 Lauder, Harry p. 121
 Lauretta, Enzo p. 177n
 Le Boeuf, Patrick p. 188n
 Le Gallienne, Eva p. 103n
 Leblanc, Maurice p. 147
 Lee, Sang-kyong p. 70n
 Lees, Dorothy Neville p. 68n,
 69n, 72n, 85n, 91n, 115n,
 137, 138, 139, 140, 140n
 Lemaitre, Frédérick p. 102
 Leonardo da Vinci p. 138
 Lepage, Robert p. 81n
 Linnebach, Adolf p. 84
 Lo Vecchio Musti, Manlio p.
 150n
 Lolli, Stefano p. 67n
 Macchia, Giovanni p. 38n
 Macfall, Haldane p. 129, 129n
 Maeterlinck, Maurice p. 22, 49,
 96, 150
 Mango, Lorenzo p. 35n, 46n,
 56n, 131n
 Marinetti, Flippo Tommaso
 p. 135, 136, 137, 139, 139n,
 140, 140n, 141, 142, 142n,
 143n, 150
 Marotti, Ferruccio p. 22n,
 24n, 28n, 31n, 94n, 95n,
 97n, 122n, 124n, 161n, 182,
 182n, 183n
 Martinelli, Tristano p. 67n
 Martoglio, Nino p. 110n, 115
 Mastropasqua, Fernando p. 38n
 Maymone Siniscalchi, Marina
 p. 59n
 Mayol, Félix p. 140

INDICE DEI NOMI

- Meininger p. 22, 27n
 Mejerchol'd, Vsevolod Ėmil'evič
 p. 21n, 22, 24n, 37n, 73, 81n,
 84, 142n, 150n, 173
 Middleton, Thomas p. 121
 Milford, Humbhrey p. 41n
 Molière, Jean-Baptiste Poque-
 lin - p. 63, 156n
 Monk, Meredith p. 43n
 Monnier, Philippe p. 69n
 Mounet Sully, Jean p. 113
 Musco, Angelo p. 103n, 115,
 115n, 123n
 Mussolini, Benito p. 91n, 145,
 181
 Muzio, Antonio p. 67n
 Nathan, George Jean p. 175n
 Newman, Lindsay, Mary p.
 17n, 93n
 Nicodemi, Dario p. 150
 Nicoll, Allardyce p. 150n
 Nietzsche, Friedrich p. 55n
 Nijinski, Vaslav p. 127, 127n
 Nobili, Orazio p. 67n
 Noccioli, Guido p. 94n, 95, 95n,
 97n
 Olivier, Laurence p. 182
 Orecchia, Donatella p. 122n
 Osanai, Kaoru p. 24n, 25n
 Pacci, Carlo p. 112n
 Papini, Giovanni p. 140
 Pasquati, Giulio p. 67n
 Pasquier, Pierre p. 188n
 Pavlova, Anna p. 127
 Pedullà, Gianfranco p. 135n
 Pellesini, Giovanni p. 67n
 Perrucci, Andrea p. 121
 Petito p. 67n
 Petrolini, Ettore p. 14, 18, 75,
 89, 104n, 121, 122, 122n,
 123, 123n, 124n, 133
 Pinero, Arthur Wing p. 150n
 Pirandello, Luigi p. 12, 15,
 110n, 145, 146, 146n, 147,
 147n, 148, 148n, 149, 150,
 150n, 151, 154, 154n, 155,
 177
 Piscator, Erwin p. 84
 Pitoëff, Georges p. 84
 Plassard, Didier p. 59n
 Pollock, John p. 156n
 Pontiero, Giovanni p. 94n
 Prampolini, Enrico p. 142n,
 143, 143n
 Purcell, Henry p. 27n, 28n
 Quesnel, Félix p. 112n
 Ragghianti, Carlo Ludovico p.
 182n
 Reicher, Emanuel p. 53
 Reicher, Eraulein p. 53
 Reinhardt, Edmond p. 171,
 171n, 172
 Reinhardt, Max p. 14, 22, 32n,
 84, 142n, 150n, 161, 166,
 166n, 167, 167n, 168, 169,
 170, 170n, 171, 171n, 172,
 173n, 175n
 Riccoboni (famiglia) p. 67n

INDICE DEI NOMI

- Riccoboni, Luigi p. 67, 68, 68n, 121
- Robey, George p. 121
- Roller, Alfred p. 84
- Romagnesi (famiglia) p.67n
- Rood, Arnold p. 124n, 125n, 126n
- Rose, Enid p. 64n, 97n, 118n, 121n, 124n
- Rossini, Gioacchino p. 64
- Roti, Carlo p. 67n
- Ruffini, Franco p. 126n
- Sacco, Antonio p. 67n
- Salimbeni, Girolamo p. 67n
- Salvini, Tommaso p. 14, 75, 78, 84, 89, 90n, 91, 92, 92n, 95, 100n, 102, 110, 112n,
- Santeramo, Donato p. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 93n, 135n, 177n
- Scala, Flaminio, p. 13, 67n, 68, 121
- Scarpelli, Filiberto p. 112n, 113n
- Scarpetta, Eduardo p. 14, 67n, 75, 89, 104n, 115, 116, 117, 117n, 118, 121, 122, 123n, 133
- Scherillo, Michele p. 121
- Schino, Mirella p. 56n, 125n, 153n
- Schubert, Franz p. 72
- Senelick, Laurence p. 24n, 166n
- Severini, Gino p. 137, 138
- Shakespeare, William p. 36, 37, 38, 38n, 39, 49, 51, 63, 68, 90n, 91n, 114, 114n, 118, 118n, 119, 120, 123, 141, 155, 166, 166n, 173
- Shaw, Bernard p. 12, 32n, 80, 80n, 85, 86, 86n, 117n, 118n, 152, 155, 155n, 156, 156n, 157, 158, 158n, 159n, 167
- Shaw, Martin p. 14, 27, 27n, 28n, 31, 96, 96n, 164
- Sinisi, Silvana p. 143n
- Smith, Anthony Charles H. p. 52n
- Sofia, Gabriele p. 110n
- Sofocle p. 63, 167
- Spence, Edward Fordham, p. 118, 118n, 120, 121
- St. John, Christopher p. 159n
- Stanislavskij, Konstantin Sergeevič p. 14, 21n, 22, 24, 24n, 25, 26, 84, 114, 114n, 142n, 161, 162, 162n, 163n, 164, 164n, 165, 166n, 169, 175n, 182n
- Stern, Ernst p. 171
- Sticotti, Fabio p. 67n
- Strindberg, August p. 95
- Sulerzhitskij, Leopold p. 164n.
- Symons, Arthur p. 49, 50n, 102, 112n
- Tabaria, Giovanni p. 67n
- Taglioni, Giuseppa p. 125

INDICE DEI NOMI

- Tairov, Aleksandr Jakovlevič p. 27n, 55n, 84, 143n, 150, 173
- Talma, François-Joseph p. 78, 78n
- Tanguay, Eva p. 123n
- Taxidou, Olga p. 55n, 124n
- Terry, Ellen p. 14, 28n, 29, 31, 64n, 75, 83, 83n, 85, 85n, 86, 86n, 87, 87n, 88, 88n, 99, 99n, 106, 106n, 112n, 155, 158, 159n
- Tessari, Roberto p. 56n
- Visentini, Tommaso p. 67n
- Vitali, Francesco p. 67n
- Walden, Howard p. 65
- Weaver, William p. 97n
- Weiler, Christel p. 97n
- Whetstone, George p. 121
- Whistler, James p. 137
- Whitman, Walt p. 188, 188n
- Wijdeveld, Hendrikus Th. p. 150, 154
- Wilcox, Herbert p. 181n
- Wilson, Robert p. 81n
- Yeats, William Butler p. 150, 153, 153n, 166n
- Zacconi, Ermete p. 91n, 113
- Zappulla, Enzo p. 110n
- Zappulla Muscarà, Sara p. 110n
- Zola, Émile p. 115n

Finito di stampare
nel mese di aprile 2023
presso Universal Book s.r.l.
Rende (CS)

