

Roberta Gandolfi

CULTURA DELLE DONNE E RICERCA TEATRALE
AGLI INIZI DEL NOVECENTO. THE PIONEER
PLAYERS DI EDY CRAIG¹

Nella Londra del 1911, quando la campagna suffragista a favore del voto alle donne è al culmine, mentre in campo teatrale

¹ Lo studio che segue approfondisce la ricostruzione storica della vicenda di The Pioneer Players, iniziata in sede di studi dottorali (cfr. R. Gandolfi, *La prima regista. Le sfide di Edith Craig nel tempo del suffragismo e della nuova arte scenica*, tesi di dottorato in Discipline dello Spettacolo, Università di Bologna, VII ciclo, a.a. 1991-92/1993-94). La stesura del saggio è stata resa possibile grazie a finanziamenti attribuiti nel 1995 dalla Society for Theatre Research di Londra, e dal Comune di Firenze in congiunzione con la Società Italiana delle Storiche (in forma di premi al mio *work in progress* su Edy Craig). Fra i colleghi e le istituzioni che con il loro aiuto hanno contribuito alla ricerca, un ringraziamento speciale va a Laura Mariani, alla quale devo la scoperta stessa di Edy Craig. Il corpus documentario che permette l'indagine su The Pioneer Players è conservato in parte presso il Theatre Museum di Londra, e in parte presso l'Ellen Terry Memorial Museum di Smallhythe (d'ora in poi: ETMM), dove si trovano gli «Edith Craig Documents» (d'ora in poi: ECD), il più importante fondo archivistico riguardante la regista. Vi sono, innanzitutto, i resoconti annuali della compagnia, corredati della lista degli iscritti, dell'elenco degli spettacoli allestiti, e di un consuntivo delle entrate e delle uscite. Sono editi privatamente in due volumi, *The Pioneer Players. Annual Reports, Balance Sheets, List of Members, Rules, 1911-12/1914-15*, e *The Pioneer Players. Annual Reports, Balance Sheets, List of Members, Rules, 1915-16/1919-20*. Poi esistono due esaustive raccolte inedite di critiche alle rappresentazioni della compagnia (per una media di venti recensioni per spettacolo) negli anni 1911-14 e 1917-20: *Pioneer Players Scrapbook, 1911-14* (d'ora in poi: PPS 1911-14), Theatre Museum, Londra; e *Pioneer Players Scrapbook, 1917-20* (d'ora in poi: PPS 1917-20), ETMM, Smallhythe. Sempre a Smallhythe è custodito l'«Edith Craig Correspondance File» (d'ora in poi: ECCF), un ampio carteggio indirizzato a Edy Craig che ammonta a circa 700 lettere, molte delle quali riguardano The Pioneer Players. Gli «Edith Craig Documents» comprendono infine locandine, bozzetti di scena, elenchi di trovarobato e libri di regia di varie rappresentazioni di The Pioneer Players, nonché i resoconti dattiloscritti del *casting committee* preposto alla scelta degli interpreti, dal 1913 al 1920. È a partire da questo materiale, per la maggior parte inesplorato (Katharine Gokin ha terminato cinque anni fa la catalogazione del fondo di Edy Craig conservato all'Ellen Terry Memorial Museum, che prima era solo parzialmente accessibile agli studiosi: cfr. K. Cokin, *New Light on Edith Craig*, in «Theatre Notebook», XLV (1991), 3), che è finalmente possibile articolare una storia critica della compagnia.

si registrano vivaci novità², Edy Craig fonda The Pioneer Players con una fiera dichiarazione d'intenti:

Le *play-producing societies* vanno e vengono. Noi vogliamo rimanere. Non ci lasceremo scoraggiare da deprimenti discussioni circa il fatto che ci sia o non ci sia posto per noi. Crediamo che esista sempre lo spazio per un'iniziativa che stimoli il pensiero e rafforzi l'azione del cuore³.

Sono parole preveggenti. La compagnia, diretta e gestita prevalentemente da donne, lavorerà con continuità fino al 1920, guadagnando stima e attenzione sempre maggiori. «Per il rilievo della direzione artistica intrapresa e l'infaticabile attività», scriverà negli anni '30 George Bernard Shaw, «[The Pioneer Players] ha segnato l'avanguardia teatrale più di ogni altro *coterie theatre* dell'epoca⁴. La prospettiva da cui muove la ricerca teatrale del collettivo è quella della soggettività femminile: dalla drammaturgia alla recitazione, dalla regia alla scenografia, The Pioneer Players intende rinnovare e riscrivere il patrimonio vivente del teatro, a partire dal contributo della fiorente cultura delle donne. Ciò non comporta, tuttavia, una scelta separatista, poiché ai lavori della compagnia collaborano teatranti convinti della portata innovativa del pensiero femminista, da Bernard Shaw a Laurence Housman, da Allan Wade ad Harcourt Williams, e The Pioneer Players rivendica il diritto di estendere l'arco degli interessi a tutto campo, senza tracciare ingannevoli steccati fra «maschile» e «femminile».

Laboratorio di *dramaturgie* e di sperimentazione registica, il collettivo porta avanti per nove anni un dialogo serrato con le idee del femminismo e del socialismo, coniugando impegno politico e ricerca artistica. A capo di The Pioneer Players, Edy Craig coltiva e affina la vocazione alla regia. Riscopre i testi drammatici della suora benedettina del X secolo, Rosvita, poi allestisce per prima in Inghilterra Paul Claudel, Nikolaj Evreinov e Susan Glaspell. Guarda ai grandi colleghi contemporanei, da Gordon Craig a Granville Barker, da Copeau a Reinhardt, e mette a punto una cifra stilistica originale: trasforma in elemento di forza la

² È l'anno di pubblicazione di *On the Art of the Theatre* di Gordon Craig; intanto a Dublino l'Abbey Theatre inizia a sperimentare gli *screens* ideati dal regista. Granville Barker sta per mettere in scena al Savoy *Il racconto d'inverno*, prima tappa della sua rivoluzionaria trilogia shakespeariana.

³ «The Pioneer Players, First Annual Report», p. 11, ECD.

⁴ G.B. Shaw, *Introduction*, in *Ellen Terry and Bernard Shaw: a Correspondence*, a cura di Chris St. John, New York, Putnam's, 1932, p. 85.

povertà di mezzi, fa tesoro della semplificazione di costumi e scenografie – che sviluppa in direzione evocativa, anti-naturalista, anche grazie a soluzioni illuministiche d'avanguardia – e realizza una concentrata resa d'ensemble del gioco attorico, firmando spettacoli che si distinguono per l'inusuale vitalità. Utilizza la regia come strumento duttile e flessibile, che illumina dal di dentro la cultura, il patrimonio e le risorse del teatro.

Gli studi teatrali si sono in prevalenza disinteressati alla storia di The Pioneer Players, e la lacuna ha indebolito la conoscenza della scena inglese del nostro secolo e delle sperimentazioni alle origini della civiltà teatrale del Novecento⁵. Il saggio che segue intende contribuire alla necessaria riscoperta della compagnia: non ancora una dettagliata cronistoria, ma piuttosto un quadro che definisca l'ossatura e l'orizzonte di lavoro e sottolinei le problematiche teatrali e culturali sollevate da questo originale teatro femminile; si farà anche ricorso alla ricostruzione in profondità di alcuni spettacoli, a titolo esemplificativo, per illustrare nel concreto le dinamiche artistiche in gioco.

1. La regista, Edy Craig

La regista di The Pioneer Players è la terza, dimenticata, componente di un'emblematica famiglia d'arte. Primogenita di Ellen Terry e sorella maggiore di Gordon Craig, Edy Craig (1869-1947) attraversò insieme a loro il teatro a cavallo fra i due secoli, prima di intraprendere autonomi percorsi artistici che la portarono ad approdare alla regia. Alla base della sua formazione fu un lungo apprendistato attorico a fianco della madre, sulle scene del Lyceum Theatre, il gioiello del teatro tardo-vittoriano,

⁵ Julie Holledge è la prima studiosa ad aver cercato di colmarla, dedicando una quarantina di pagine a The Pioneer Players, all'interno del suo studio sul protagonismo femminile nel teatro eduardiano: una ricostruzione meritoria, vivace e sensibile, ma limitata dallo spazio ristretto a disposizione e dalla carente contestualizzazione rispetto alla nuova arte scenica novecentesca. Cfr. J. Holledge, *Innocent Flowers. Women in Edwardian Theatre*, London, Virago, 1981, pp. 121-166. C'è poi la tesi di dottorato inedita di Laurie Jane Wolf, *Suffragettes of the Edwardian Theatre: Edy Craig and The Pioneer Players*, Los Angeles, Ph.D., University of California, 1989, che però si richiama alla vecchia analisi letteraria del teatro. Il saggio che Christine Dymkowski ha dedicato al debutto di The Pioneer Players, *Entertaining Ideas: Edy Craig and The Pioneer Players* (in *The New Woman and her Sisters. Feminism and Theatre 1850-1914*, a cura di Viv Gardner e Susan Rutherford, London, Harvester, 1992) apre invece un percorso nuovo, che si avvale di una ricca documentazione e di un accorto approccio storiografico.

ma alle soglie del nuovo secolo sia lei che il fratello smisero di recitare⁶. Entrambi decisero di invernare in mestiere gli interessi maturati negli anni dell'adolescenza, quando avevano coltivato una formazione autodidattica e sviluppato un comune immaginario teatrale, che comportava una precoce divisione dei compiti⁷. Così negli anni di trapasso al nuovo secolo Edy si dedicò ad una brillante attività di costumista, della quale furono committenti sia il Lyceum, tramite la madre, sia la Purcell Operatic Society, la compagnia di dilettanti con la quale Gordon mise in scena i suoi primi famosi spettacoli, e ai quali Edy contribuì anche con alcune idee di rilievo.

Nello stesso periodo ella iniziò un altro cammino, indipendente dai legami familiari: si avvicinò al «New Drama» di Ibsen e Shaw, che tematizzavano nelle loro opere la questione della «Donna Nuova», e partecipò ai lavori di The Stage Society, un'importante impresa teatrale politicamente legata al movimento fabiano. Questo percorso giunse a un suo apice all'incrocio col movimento suffragista che fiorì nell'Inghilterra eduardiana.

Fra il 1906 e il 1914, la campagna per il diritto di voto alle donne acquistò le dimensioni di un grande movimento di massa, raggiungendo un'inedita centralità politica e sociale. Le artiste diedero un notevole apporto alla lotta femminista, concorsero a inventare originali strategie di mobilitazione politica e a creare e diffondere il nuovo orizzonte culturale e simbolico proposto dal movimento delle donne. Le professioniste dello spettacolo inventarono un teatro di propaganda: fenomeno di ampie dimensioni, che per forme drammaturgiche e modalità allestitivo precorre i teatri *agitprop*, e che segna uno dei momenti più alti di impegno politico degli attori nella civiltà teatrale del XX secolo⁸. In que-

⁶ L'abbandono del Lyceum Theatre non implicò però, soprattutto per Edy, un rifiuto della tradizione teatrale ottocentesca. È anzi possibile ipotizzare che proprio la qualità pre-registica dell'arte di Irving e Terry spinse lei e il fratello oltre la professione attorica; il loro percorso chiede cioè di essere inquadrato in una prospettiva nuova, dove si guardi all'arte del grande attore come «punto di fuga» verso la nascita della regia. Concordo a questo proposito con l'ipotesi avanzata da Mirella Schino in «Teatro e Storia» (X/1995, 17), *Controattore e attore-norma. Una proposta di continuità*.

⁷ L'intenso scambio di idee, progetti e visioni teatrali fra fratello e sorella negli anni dell'adolescenza è testimoniato da un carteggio inedito di proprietà di Edward, figlio di Gordon (collezione «Edward Gordon Craig», presso l'archivio privato di Edward Craig, Aylesbury, Inghilterra). Le lettere mostrano che Edy coltivava fin da ragazza l'interesse per i costumi, mentre il giovane Gordon disegnava bozzetti di scena e progettava allestimenti scenografici. Per un approfondimento rimando alla prima parte della mia tesi di dottorato, cit.

⁸ A partire dallo studio cit. di J. Holledge, il teatro militante delle attrici

gli anni Edy ebbe modo di proiettare la difficile battaglia per la propria indipendenza creativa entro un più vasto orizzonte ideologico e culturale. L'impegno nella creazione del teatro suffragista la portò a destrutturare il proprio mestiere teatrale, e ad articolare su nuove basi le sue competenze di attrice, costumista, scenografa, *stage manager*. Così ella approdò all'arte generale della regia; e non è certo un caso che la prima donna regista (poiché tale è da considerarsi Edy Craig) agisse nel paese segnato dal più forte movimento politico a favore dell'emancipazione femminile.

2. Le radici di *The Pioneer Players*. Appartenenze e orizzonti

La fondazione di *The Pioneer Players*, nel 1911, rappresenta non solo un momento di crescita, ma anche un salto qualitativo e di intenti rispetto all'attività condotta fino a quel momento da Edy Craig nell'ambito dell'Actresses Franchise League (la Lega delle attrici per il diritto al suffragio femminile che organizzava e gestiva la richiesta di spettacoli di propaganda). *The Pioneer Players* nasce durante una fortunata fase di espansione del teatro suffragista; la sua presenza permette di allargare e differenziare l'offerta delle rappresentazioni militanti. Ma mentre l'Actresses Franchise League finalizza la propria attività teatrale esclusivamente a favore della campagna politica, Edy Craig nel fondare la nuova compagnia muove da un'istanza complementare, e lancia la sua sfida all'interno del mondo dello spettacolo: intende proporre le utopie e le tematiche femministe come cultura teatrale.

Il collettivo è autonomo politicamente, ma è possibile rintracciarne le radici ideologiche in quell'area trasversale del movimento delle donne eduardiano che Sandra Stanley Holton ha denominato «suffragismo democratico», indicandone la caratteristica principale nel fatto di accordare la domanda del voto femmi-

eduardiane è stato oggetto di un'attiva riscoperta da parte della storiografia teatrale inglese, con la pubblicazione di contributi antologici e critici. Per una bibliografia essenziale, si vedano tre raccolte antologiche di testi drammatici suffragisti, *How the Vote Was Won and other Suffrage Plays*, a cura di Carol Hayman e Carol e Dale Spender, London, Methuen, 1985; *Sketches from the Actresses Franchise League*, a cura di V. Gardner, Nottingham, Nottingham Drama Texts, 1985; *New Women Plays*, a cura di Linda Fitzsimmons e Viv Gardner, London, Methuen, 1991; e l'opera recente di Sheila Stowell, *A Stage of their Own. Feminist Playwrights in the Suffrage Era*, Manchester, Manchester University Press, 1992.

nile con la rivendicazione del suffragio universale⁹. Nella capacità di coniugare istanze femministe e socialiste risiede un elemento di saldezza, che permette a The Pioneer Players di continuare l'attività anche oltre l'eclissi del movimento suffragista, che avverrà allo scoppio della Grande Guerra.

La compagnia inizia l'attività con 375 soci, un *budget* di 585 sterline, una minima copertura finanziaria. Si configura come piccola *play-producing society*, cioè come associazione privata che non ha l'obbligo di vincolare il repertorio all'approvazione della censura, e che si autofinanzia grazie alle quote di iscrizione annuale e alla vendita dei biglietti per gli spettacoli. Gli obiettivi espressi nello statuto chiariscono subito il carattere militante del collettivo:

a) Allestire testi drammatici che trattino delle questioni attualmente più discusse.

b) Prestare assistenza ad associazioni politiche, sociali, o di altro tipo, proponendo spettacoli che possano loro servire per la raccolta di fondi; e assumersi eventualmente l'impegno di allestire rappresentazioni con attori professionisti o dilettanti a beneficio di tali associazioni¹⁰.

Dunque questo teatro non relega la passione ideologica nel messaggio dei testi drammatici (a differenza di The Stage Society, che è sostanzialmente un teatro d'arte di simpatie socialiste). Le promotrici e i promotori vogliono incentivare il valore d'uso del teatro a favore dei movimenti radicali, e affiancano alle *subscription performances* (gli spettacoli riservati ai soci, che costituiscono il programma più propriamente «artistico») interventi teatrali a fini educativi e di propaganda. Il profilo del collettivo evoca un'identità di confine fra teatro politico e teatro d'arte. Più precisamente, la scommessa di Edy Craig è quella di creare un teatro «a due facce», capace di parlare contemporaneamente dentro e fuori l'ambiente teatrale, di muoversi con fluidità entro «i vasi sanguigni» che collegano teatro e società.

⁹ «C'era bisogno di acume politico e di un'ampia visione delle cose, e questi contributi vennero in gran parte dalle suffragiste democratiche. Loro scopo era alleare la loro causa con altri, più generali movimenti per un cambiamento sociale radicale, e dare espressione al convincimento che la subordinazione femminile fosse intrecciata ad altre strutture di disuguaglianza sociale. Esse strinsero un'alleanza con la nuova forza radicale del periodo, il partito laburista». Sandra Stanley Holton, *Feminism and Democracy. Women's Suffrage and Reform Politics in Britain, 1900-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 5.

¹⁰ *Rules of the Society*, in *The Pioneer Players. Annual Reports, Balance Sheets, List of Members, Rules, 1911-12*, cit., p. 3.

Nel fondare The Pioneer Players, Edy Craig mostra grande tempestività storica. Questa esperienza di democrazia teatrale sorge nel cuore della maggior potenza imperialista, mentre tutti gli stati europei sono attraversati da tensioni e fermenti dal basso che non è più possibile arginare, nonostante il grandioso slancio espansionistico del vecchio continente. Il movimento critico coinvolge anche il teatro, e in Francia, in Germania, in Russia, ai confini delle scene borghesi, nuove forze premono per una ridefinizione radicale dei rapporti fra teatro e società, si impegnano a democratizzare l'arte della scena, progettano e sognano teatri popolari. In questo quadro, anche per l'emblematicità della collocazione geo-politica, The Pioneer Players è da considerarsi come laboratorio all'avanguardia nella ricerca di un'arte d'intervento, che mira a una rifondazione del teatro e cerca le proprie ragioni sulla frontiera fra etica e politica.

La gestione della compagnia è affidata ad un comitato direttivo di 20 persone, da eleggersi annualmente fra i soci. Di stagione in stagione l'avvicendamento all'interno del comitato è discreto, ma è possibile identificare un ristretto nucleo, tutto femminile, che garantisce attraverso gli anni la continuità del progetto. Ne fanno parte, oltre ad Edy Craig, che è nominata «Hon. Managing Director» – ed è importante rilevare che The Pioneer Players è l'unica *play-producing society* del periodo a nascere ed aggregarsi intorno a un(a) regista – anche Chris St. John, *dramaturg* e critica musicale, Gabrielle Enthoven, appassionata cultrice di teatro, e infine la madre di Edy, Ellen Terry, che riveste il ruolo di presidente della compagnia per tutte le nove stagioni.

Soffermiamoci un attimo su questo quartetto, perché la sua composizione è rivelatrice. Edy Craig e Chris St. John reggono il timone di The Pioneer Players per quanto riguarda la ricerca artistica e il progetto culturale. Le scelte di St. John in campo di repertorio, da Rosvita a Heijermans, da Evreinov a Claudel, le sue tempestive traduzioni e teatralizzazioni sono fondamentali per l'affermazione del collettivo tanto quanto la sperimentazione registica di Edy Craig¹¹. È grazie all'intelligenza artistica delle due donne che The Pioneer Players arriva a scuotere l'arroccamento insulare del teatro inglese e a provocarlo al confronto con la civiltà teatrale del XX secolo. Ellen Terry e Gabrielle Enthoven, d'altro canto, garantiscono al collettivo un supporto presti-

¹¹ Intellettuale di vasta cultura e dalla *verve* tagliente e polemica, Chris St. John (pseudonimo di Christabel Marshall) è la compagna di vita di Edy Craig. Dopo aver seguito corsi di laurea in campo umanistico all'Università di

gioso¹². La più grande attrice inglese e la progressista d'ambiente aristocratico, benefattrice delle arti, aprono le porte della compagnia agli ambienti dell'élite sociale e culturale, assicurano l'interesse della stampa, e sostengono anche finanziariamente l'impresa in alcuni momenti critici (quando le sottoscrizioni dei soci non bastano a coprire le spese). Grazie a loro troviamo fra le socie e i soci del collettivo, oltre agli artisti del teatro di ricerca e alle suffragiste impegnate nei sindacati e nella militanza politica, l'élite londinese dell'aristocrazia illuminata.

Alla base di questa inedita alleanza sono il femminismo eduardiano, con la sua composizione interclassista, e il teatro delle attrici, o meglio, *il teatro di Ellen e Edy*, un teatro che trasforma in elemento di forza l'intesa di due diverse generazioni artistiche, un teatro che si apre al Novecento con, e non contro, la tradizione attorica¹³.

The Pioneer Players non è dunque soltanto un'organizzazione artistica, ma un costrutto ideologico: di qui l'interesse dello studio sul piano teorico. Non si tratta semplicemente di affiancare nuovi risultati, per quanto rilevanti, alla lista delle sperimenta-

Oxford (senza tuttavia poter conseguire la laurea, allora ancora preclusa alle donne), si era trasferita a Londra iniziando una carriera come critica musicale. A partire dal 1903 era diventata segretaria e consulente letteraria di Ellen Terry, che grazie al suo stimolo e al suo aiuto compose la propria autobiografia, *The Story of my Life* (1908), e le *Four Lectures on Shakespeare* (edite postume nel 1932). Nello stesso periodo, utilizzando l'ottima conoscenza delle lingue straniere, Chris St. John aveva cominciato un'attività di traduzione e adattamento drammaturgico che la portò a lavorare per The Stage Society e più tardi per The Pioneer Players.

¹² Vicinissima ad Ellen Terry e ad Edy Craig fin dai tempi del Lyceum Theatre, Gabrielle Enthoven (1868-1950) ha svolto un ruolo prezioso a beneficio dell'arte teatrale, con la raccolta di una rilevante collezione sulla scena londinese a cavallo fra Otto e Novecento, a partire dalla quale nel secondo dopoguerra viene aperto il Theatre Museum. Enthoven era amica di Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse (fu lei ad organizzare l'ultima *tournee* inglese della grande attrice italiana, nel 1923), ma l'impegno costante a favore di The Pioneer Players, peraltro dimenticato, costituì senz'altro il suo contributo di maggiore entità al teatro attivo.

¹³ Madre e figlia furono sempre molto legate, non solo affettivamente ma artisticamente. Dal 1904 al 1907, prima di fondare The Pioneer Players, Edy Craig era stata *stage manager* della compagnia di giro di Ellen Terry. In quegli anni la loro relazione professionale aveva iniziato ad acquistare un segno nuovo rispetto al periodo del Lyceum. Edy aveva esercitato con sicurezza inusuale il ruolo di direttrice di scena e capocomico, e la madre le aveva riconosciuto autorità artistica, accettando di misurarsi con opere distanti dal suo repertorio tradizionale, come *The Good Hope* di Heijermans. Le due donne si erano avvicinate insieme al movimento suffragista, del quale anche Ellen fu attiva sostenitrice. La loro alleanza professionale invita a riflettere sul rapporto fra tradi-

zioni novecentesche, ma di comprendere che la natura ideologica del collettivo costituisce l'elemento di scommessa e di resistenza attiva che ne permette l'affermazione in uno dei decenni più turbolenti del secolo, e che porta all'*inventio* di una regia comparabile, per la sua spinta progettuale, a quella dei grandi maestri della civiltà teatrale del Novecento.

L'8 maggio 1911 le Pioneer Players debuttano al Kingsway Theatre dell'*actress-manager* femminista Lena Ashwell con tre nuovi atti unici: una commedia romantica di Cicely Hamilton, *Jack and Jill and a Friend*, che ironizza sulle convenzioni che regolano i rapporti fra i sessi; un dramma militante di Margaret Wynne Nevinston, *In the Workhouse*, che denuncia la condizione delle donne negli asili per i poveri; e un'opera auto-referenziale sul potere e il potenziale del teatro, *The First Actress* di Chris St. John¹⁴.

Davanti ad un'affollatissima platea («file e file di donne [...] luminose, felici, piene di vita e gioioso ottimismo»: così la cronista del settimanale socialista «The Clarion»¹⁵) The Pioneer Players sottolinea la priorità delle attrici, con la loro lunga tradizione di professionismo, nell'aprire al proprio sesso carriere e ambiti lavorativi prima esclusivamente maschili. Lena Ashwell, che recita la parte di un'«attrice di oggi» nell'ultima delle tre *pièces* della *matinée*, *The First Actress*, si rivolge in scena a Margaret Huges, la prima attrice inglese a calcare le scene, per confortarla nel suo difficile esordio:

Quando nascerò, cara Peg, la gente non si ricorderà neanche più che in passato il palcoscenico ci era precluso. Rideranno all'idea che il lavoro dell'attore una volta fosse visto come esclusivo dominio maschile - e stenteranno a credere che l'attrice pioniera fu accolta con tanto risentimento. Eppure saranno ancora intenti a decidere quali attività convengono al nostro sesso. Si continuerà a sentenziare «questo all'uomo», «quest'altro alla donna», come se non avessimo mai insegnato loro una lezione¹⁶.

È, questo, un chiaro manifesto progettuale. Le «attrici asso-

ziona e innovazione teatrale a cavallo fra i due secoli, mettendo in luce una modalità «altra» (femminile) di approdo alla regia, nel solco della tradizione del grande attore.

¹⁴ La definizione dei tre lavori è ripresa da C. Dymkowski, in *Entertaining Ideas...*, cit.

¹⁵ *Stageland. Pioneer Players*, in «The Clarion», s.d. (PPS 1911-14, p. 21).

¹⁶ C. St. John, *The First Actress*, London, Utopia Press, 1911, p. 21 (ECD).

ciate»¹⁷ intendono ridefinire i confini dell'arte e della cultura attraverso una pratica sovvertitrice di protagonismo femminile. Il programma è sorretto da una politica di attiva collaborazione fra attrici, drammaturghe e *manageresses*, che ha carattere anti-economico, perché segue regole opposte a quelle del mercato teatrale. Così attrici famose come Ellen Terry, Nancy Price, Gertrude Kingston e Lena Ashwell interpretano opere di scrittrici poco conosciute, e viceversa testi teatrali di richiamo (come quelli di Shaw, di Claudel, del premio Nobel Echegaray) vengono usati quali trampolino di lancio per il debutto di giovani interpreti. Questa strategia garantisce a The Pioneer Players visibilità e risonanza: 42 testate, comprese alcune straniere, recensiscono la prima *matinée*, e la media delle critiche rimane più o meno costante per tutto il decennio. Gli spettacoli, poi, usufruiscono di un doppio circuito, perché, dopo il debutto riservato ai soci, molti vengono inseriti nel repertorio di propaganda che The Pioneer Players propone a circoli femministi e socialisti, e che gode di una certa fortuna soprattutto nei primi tre anni di attività, quando è più viva la domanda di rappresentazioni militanti.

La struttura snella e agile del collettivo è condizione della pluralità e ricchezza delle proposte; The Pioneer Players individua una specifica modalità d'azione nel flessibile susseguirsi di spettacoli interessanti e tempestivi, una parte dei quali, in prevalenza atti unici, si basa su drammi composti ad hoc per la compagnia. Presenta circa quattro *subscription performances* per stagione (ma l'attività è più intensa negli anni che precedono la prima guerra mondiale, sia per la disponibilità finanziaria, relativamente più alta, sia perché viene privilegiata una politica d'intervento, mentre in seguito prevale l'attenzione per l'esito artistico delle messinscene), per un totale di 65 drammi, quasi tutti allestiti in prima nazionale. Di questi, 24 sono scritti da donne, e il numero aumenta considerando che 11 delle traduzioni e teatralizzazioni (su un totale di 19) sono a firma femminile¹⁸. Tutte le

¹⁷ Ricorro a questa formula per sottolineare il carattere innovativo della compagnia. The Pioneer Players non va vista come lo sviluppo societario della vecchia impresa teatrale (per questo non faccio ricorso al termine «società», che pure, letteralmente, sembrerebbe la traduzione più appropriata di *play-producing society*), perché adotta una formula sperimentale, che prevede l'attore come socio attivo.

¹⁸ La sola Chris St. John è traduttrice per The Pioneer Players di tre drammi di Heijermans, uno di Evreinov, un altro di Saint-Georges de Bouhélier, e di *Paphnutius* di Rosvita. Constance Hutton, poi, traduce in inglese *Mese Mariano* di Salvatore Di Giacomo, mentre a D'Este Scott si deve la teatralizzazione del romanzo di Kaufmann, *Daughters of Ishmael*, e a Edith Lyttleton la traduzione in inglese di *Deux Pierrot* di Rostand.

opere allestite, poi, presentano ruoli femminili di primo piano, così da offrire uno spazio privilegiato all'esercizio artistico delle attrici.

Questa sintetica presentazione intendeva rilevare l'insolita natura di The Pioneer Players. L'analisi sarà ora diretta a evidenziare l'impegno più strettamente femminista della compagnia, quello volto alla valorizzazione della drammaturgia e del patrimonio attorico delle donne, e alla teatralizzazione di tematiche riguardanti la condizione femminile. Con l'avvertenza che si tratterà di un quadro parziale, poiché la vicenda del collettivo è più ampia e ha più anime di quella qui prospettata. Sarà possibile sfiorare solo a margine la «vocazione europeista» di The Pioneer Players, che si definisce a partire dal 1914, e che costituisce una interessante risposta artistica alla Grande Guerra: le messinscene di Claudel, Andreev ed Evreinov indirizzano sempre più l'arte di Edy Craig verso uno stile anti-naturalista, e fanno di lei la regista di punta della scena inglese, proprio mentre Granville Barker si ritira dalle scene. Fra questa linea di repertorio e quella più propriamente «al femminile» non c'è però dicotomia né dissociazione; nella fase di fertile e disordinata apertura culturale che caratterizza l'inizio del Novecento, l'ancoraggio femminista del collettivo vale come trampolino di lancio verso territori inesplorati dal teatro. Per questo l'arte femminista di The Pioneer Players è arte tout-court, arte di rinnovamento che porta ad espandere i confini del teatro in direzioni multiple.

Lo studio intende anche mettere in luce lo stile e l'estetica di Edy Craig, la sua sapienza teatrale; ecco perché a momenti di narrazione sintetica si alternano ricostruzioni di spettacoli, che tendono a mettere a fuoco il segreto di questa regia.

3. *Questione femminile e «dramaturgie»*

È stato scritto che i maestri della Regia erano mossi «dalla necessità ecologica di aprire l'area del repertorio alla "teatralizzazione", alla drammaturgia derivata da altre sorgenti»¹⁹. I drammi di denuncia allestiti da Edy Craig per The Pioneer Players sono un chiaro esempio in questo senso. La regista stimola simpatizzanti e collaboratrici ad un'attiva operazione di *dramaturgie*, che attinge alla letteratura e al dibattito sociologico e politico.

¹⁹ Claudio Meldolesi, *Le nozze del teatro in vita con la drammaturgia di Kafka*, in «Teatro e Storia», X (1995), 17, p. 205.

Sofferiamoci almeno su due spettacoli significativi, il già citato *In the Workhouse* di Margaret Wynne Nevinson, allestito in occasione del debutto, e *The Thumbscrew* di Edith Lyttleton, messo in scena la stagione seguente.

L'autrice del primo testo, che svolgeva attività di assistente sociale negli asili per i poveri, pubblicava ogni settimana su «Westminster Gazette» brevi racconti di denuncia in presa diretta, illustranti casi umani incontrati sul lavoro. Uno di essi, *Detained by Marital Authority*, attrasse l'attenzione di Edy Craig, che chiese a Nevinson di drammatizzare la storia²⁰. Vi si narra di una donna che, benché in grado di mantenersi da sola (potrebbe lavorare nella sartoria della sorella), è ospite forzata della *workhouse*: la legislazione di tutela maritale prevede che ella possa uscire solo dietro consenso del marito, anch'egli ospite dell'asilo, ma questi nega l'autorizzazione. Nella breve trasposizione teatrale, la vicenda si chiarisce attraverso il dialogo fra sette donne alloggiate nella *workhouse*, in maggioranza madri di figli illegittimi. Edy Craig firma una regia vivace, e caratterizza i personaggi senza rinunciare a qualche tocco di divertimento, seguendo le indicazioni naturalistiche dell'autrice, che presenta le protagoniste come «una donna di provincia dalla faccia rossa», «una quarantenne sottile e sciupata», «una ragazza handicappata», «una donna di mezza età ubriaca e volgare», «una bella donna voluttuosa di circa 30 anni», «una rispettabile signora di mezza età»²¹. Il linguaggio crudo e diretto delle protagoniste e il tematò dei figli illegittimi (con le donne che cullano i loro bambini in scena), suscitano grande scalpore. «Un gratuito svelamento di un sordido aspetto della vita delle donne povere», protesta «Lady»²²; ma giornali di maggior sensibilità sociale scrivono che «la signora Nevinson è riuscita a ritrarre in maniera convincente le condizioni critiche della donna causate dall'ingiusta legislazione in vigore»²³.

Lo spettacolo ottiene grande risonanza, e viene immediatamente incluso nel repertorio di propaganda di The Pioneer Players. L'anno seguente, nel 1912, il governo inglese modifica la legge di tutela maritale. «Ciò che *Justice* di Galsworthy era riu-

²⁰ Lo racconta Margaret Nevinson nell'autobiografia, *Life's Fitful Fever*, London, A. e C. Black, 1926, p. 224.

²¹ Margaret Wynne Nevinson, *In the Workhouse*, London, International Suffrage Shop, 1911, p. 3.

²² *Miss Ellen Terry Returns*, in «Lady», 18 mag. 1911 (PPS 1911-14, p. 16).

²³ *The Pioneer Players. Three New Progressive Plays*, in «Christian Commonwealth», 17 mag. 1911 (PPS 1911-14, p. 17).

scito a fare per il tema della detenzione in cella d'isolamento, *In the Workhouse* lo ottiene per la detenzione forzata delle mogli negli asili per i poveri», osserva Sheila Stowell nel suo studio sulle drammaturghe eduardiane²⁴. La pièce naturalista di Nevinson è insomma un ottimo esempio dello specifico potenziale del teatro come strumento di propaganda.

The Thumbscrew della drammaturga socialista Edith Lyttleton, che viene presentato da The Pioneer Players il 15 dicembre del 1912 al Little Theatre, tratta invece del lavoro nero svolto a domicilio da donne e bambini, e dell'impossibilità da parte delle lavoratrici di contrattare una paga minima, data l'inesistenza di una rete sindacale. Il fenomeno era oggetto di investigazione e denuncia da parte delle donne attive nelle Trade Unions e nel partito laburista (nel 1907 Clementina Black, che ritroviamo fra le socie di The Pioneer Players, aveva scritto un libro bianco sull'argomento, intitolato *Sweated Industry and The Minimum Wage*); Lyttleton fa del tema un soggetto di drammatizzazione, e nel suo breve atto unico ritrae la miseria cui vengono ridotte le famiglie dipendenti dal lavoro a domicilio. *The Thumbscrew* si svolge in un povero interno, dove vivono una vedova e i suoi quattro figli, tre dei quali sono ragazzini in età scolare che, appena rientrati da scuola, sono costretti al lavoro fino a tarda notte: confezionano cartoncini di allacciature a gancio, poi venduti nelle mercerie. Edy Craig allestisce prontamente il dramma a pochi mesi dalla pubblicazione²⁵, ricavandone un ritratto d'ambiente a tinte crude che infastidisce particolarmente i critici: «è difficile credere che esistano tante donne che lavorano a tali orari per stipendi simili», commenta ad esempio il «Daily Herald»²⁶. Ma Edith Lyttleton e Edy Craig si erano ben documentate prima di mettere in scena lo spettacolo. Fra le pagine del libro di regia di *The Thumbscrew* c'è una lettera indirizzata alla Lyttleton dalla «National Anti-Sweating League to Secure a Minimum Wage» («Lega nazionale contro il lavoro nero e per garantire una paga minima»), che descrive nei dettagli il modo in cui si svolge il confezionamento delle allacciature a gancio²⁷. Vi è acclusa una commovente fotografia, un ritratto di donne e bambini al lavoro in un interno, che fornisce ad Edy Craig qualche spunto per la

²⁴ Sheila Stowell, *A Stage of Their Own*, cit., p. 52.

²⁵ *The Thumbscrew* viene pubblicato nella rivista «The Nineteenth Century and After» nel maggio del 1911.

²⁶ *Three Fresh Plays*, in «Daily Herald», 17 dic. 1912 (PPS 1911-14, p. 63).

²⁷ Jas J. Malleson (segretario della Lega) a Edith Lyttleton, lettera su carta intestata del 3 dicembre 1912, ECD.

messinscena. Alla radice della sua abilità nella riproduzione naturalista di quadri d'ambiente (alla maniera di Antoine) sta la sua antica passione di costumista per la «fedeltà archeologica», com'era chiamata la ricreazione corretta di costumi e scenografie nei melodrammi storici del tardo teatro ottocentesco.

Davanti a questi ed altri drammi allestiti da The Pioneer Players, la critica conservatrice avanza l'accusa che la materia in esame sarebbe stata più adatta per *pamphlets* di denuncia. Ma Edy Craig ritiene che allestire testi di propaganda sia un merito, non un limite:

«Finora ci siamo prevalentemente concentrate su testi drammatici di propaganda, che trattano di ingiustizie alle quali bisognerebbe porre rimedio», dichiara nel 1913 al giornalista di «Daily News and Leader». «I nostri spettacoli sostituiscono gli opuscoli di denuncia. Di regola il pubblico non legge i *pamphlets*, ma viene volentieri a vedere i nostri lavori, che sono più efficaci e ottengono più facilmente risonanza pubblica. C'è gente che arriva apposta da Birmingham e da altre lontane città di provincia»²⁸.

Il chiaro progetto ideologico a monte di questa regia stimola quindi l'invenzione di un repertorio ad hoc, così come succede in altri momenti di rilievo del teatro del Novecento: si pensi ai teatri *agitprop* della Repubblica di Weimar e dell'Ottobre sovietico, e a certi indirizzi della seconda avanguardia degli anni '60.

4. Il patrimonio teatrale rivisitato

Le artiste associate non utilizzano la *dramaturgie* soltanto per portare in scena le questioni salienti del periodo: ne fanno metodo di lavoro più generale, atto ad esprimere a tutto campo la loro ri-teatralizzazione della scena al femminile. La stessa formula compositiva viene utilizzata per creare spettacoli che rivisitano creativamente la storia del teatro. Voglio ricordarne almeno due, che nella loro diversità hanno però un interessante dato comune, poiché entrambi anticipano filoni centrali della storiografia teatrale femminista di area anglosassone, dagli anni '70 in avanti. Si tratta di una conferenza-spettacolo di Ellen Terry, *Shakespeare's Triumphant Women*, e di uno dei drammi sacri di Rosvita, *Paphnutius*, che The Pioneer Players ha il merito di allestire e proporre per la prima volta ad un pubblico teatrale contemporaneo.

²⁸ *Is Shakespeare a Mad Doctor?*, in «Daily News and Leader», 7 mar. 1913 (PPS 1911-14, p. 70).

Le *Shakespearean Lectures* (quattro conferenze-spettacolo che alternano parti di lettura e commento a passaggi recitati) costituiscono il pezzo forte del repertorio dell'ultima Ellen Terry, la sua visione d'attrice dell'universo shakespeariano. Grazie ad esse l'anziana artista, che per problemi di memoria non può più recitare se non in parti minori, trova il modo di proporsi ancora in scena da protagonista, e negli anni che vanno dal 1909 al 1921 continua le *tournées* internazionali negli Stati Uniti e in Australia. La lettura riguardante le «donne vittoriose» di Shakespeare debutta per The Pioneer Players l'11 giugno del 1911 al Garrick Theatre, e costituisce uno degli spettacoli di maggior richiamo della prima stagione della compagnia²⁹. Pur senza entrare nel merito dell'analisi di Ellen Terry sui personaggi femminili shakespeariani, possiamo sottolineare che il suo discorso presenta forti analogie con l'assai più recente esegetica shakespeariana a indirizzo femminista. Terry argomenta che, nel disegnare eroine audaci e battagliere, spiritose e colte, quali Beatrice, Portia e Rosalinda, Shakespeare si fosse ispirato alle donne del suo tempo³⁰, e suggerisce che il drammaturgo avesse «simpatie femministe», esattamente come ha poi sostenuto, con dovizia di analisi e ragionamenti, la prima generazione militante delle studiose di teatro³¹.

Le *Shakespearean Lectures* sono l'originale risultato di una collaborazione a tre fra Ellen, Edy e Chris. Quest'ultima ha raccontato il suo contributo di *dramaturg* al processo creativo:

Ellen Terry parlava, tenendo accanto a sé l'edizione di Shakespeare per i tipi Globe [...] e io prendevo appunti. [...] Giocavo spesso la parte dell'avvocato del diavolo: contestavo le teorie di Ellen Terry, e così facendo riuscivo a farmi raccontare come ci era arrivata. [...] A partire dal rozzo canovaccio basato sugli appunti, cercavo poi di costruire qualcosa che si avvicinasse il più possibile a una conferenza³².

A trasformare le conferenze in eventi spettacolari contribuì

²⁹ Questi i titoli delle altre conferenze-spettacolo: *Shakespeare's Pathetic Women*, *The Children in Shakespeare's Plays*, e *The Letters in Shakespeare's Plays*. Tutte e quattro sono state pubblicate postume, a cura di Chris St. John: Ellen Terry, *Four Lectures on Shakespeare*, London, Hopkinson, 1932.

³⁰ Ellen Terry, *Four Lectures...*, cit., p. 81.

³¹ Cfr. Juliet Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, London, Macmillan, 1975, e l'antologia *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, a cura di C.R.S. Lenz, Urbana-Chicago, Un. of Illinois Press, 1980. Su questo filone di studi si veda il paragrafo «Feminism and Shakespeare» nella recente panoramica di Elaine Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre*, London e New York, Routledge, 1995, pp. 19-23.

³² C. St. John, *Introduction*, in E. Terry, *Four Lectures...*, cit., pp. 10-11.

Edy Craig, mettendo a frutto l'esperienza di «apparatrice» acquisita durante gli appuntamenti suffragisti³³. «Ellen Terry, vestita in un abito classico di morbido grigio, si stagliava davanti a grappoli di fiori contro uno sfondo di velluto verde opaco, e l'immagine che si veniva a creare era altrettanto squisita del suo discorso», scrisse «Lady» recensendo la *matinée* delle Pioneer Players³⁴. Edy creò insomma un'atmosfera di gusto pre-raffaellita intorno all'evento, e a questo scopo invitò anche ad esibirsi in apertura un trio di musiciste che suonavano l'arpicordo e altri strumenti antichi, interpreti di un suggestivo e raffinato repertorio di vecchie canzoni e danze inglesi, che si concludeva con un brano di Haydn.

La più significativa riscoperta cui giunge The Pioneer Players tramite la rilettura del patrimonio teatrale riguarda l'opera di Rosvita, la monaca benedettina del X secolo che fu la prima autrice drammatica del medioevo europeo. *Paphnutius*, rappresentato per la regia di Edy Craig e la traduzione in inglese di Chris St. John al Savoy di Granville Barker, l'11 e il 12 gennaio del 1914, è uno dei migliori spettacoli della compagnia, frutto di un notevole impegno artistico ed economico³⁵. Per questo vale la pena di offrirne una ricostruzione accurata.

Lo spettacolo, cui segue la prima pubblicazione in inglese dei drammi teatrali di Rosvita a cura di Chris St. John³⁶, dà un impulso fondamentale alla conoscenza della drammaturga, aprendo la strada ad allestimenti e studi in tutta Europa³⁷.

³³ A capo delle artiste del Suffrage Atelier, un laboratorio femminista di grafiche, pittrici e artigiane, Edy Craig aveva curato le coreografie di grandi manifestazioni e feste suffragiste. Per la «Green, White and Gold Fair» del 1909 aveva ideato un apparato allestitivo di impronta rinascimentale, che coinvolgeva sia gli spazi che le persone: le promotrici indossavano abiti d'epoca, ed Ellen Terry presenziava all'apertura della festa nel costume di una nobildonna del Rinascimento. Edy aveva ereditato dalla madre la raffinata sensibilità per le arti figurative e la predilezione per l'estetica pre-raffaellita. L'impegno di Edy Craig come artista visiva è ricordato da Lisa Tickner nel suo studio brillante sulla spettacolarizzazione della campagna suffragista, *The Spectacle of Women. Imagery of the Suffrage Campaign, 1907-1914*, London, Chatto & Windus, 1987.

³⁴ *Concerts and Entertainments*, in «Lady», 15 giu. 1911 (PPS 1911-14, p. 26).

³⁵ Il costo dell'allestimento ammonta a 102 sterline, un prezzo assai contenuto rispetto a quelli degli spettacoli del West End, ma il più alto sostenuto dalla compagnia nei primi tre anni di attività.

³⁶ *The Plays of Roswitha*, a cura di Chris St. John, London, Chatto & Windus, 1923. Il volume è corredato di un'ampia introduzione e di preziosi consigli sulla messinscena dei drammi («Note on the Acting of the Plays») che si ispirano allo spettacolo di The Pioneer Players del 1914.

³⁷ L'interesse verso la figura di Rosvita era già vivo verso la fine dell'800,

Chris St. John aveva scoperto Rosvita durante la stesura di un *pageant* sulla storia del teatro, e ne era rimasta affascinata, trovandovi una consonanza ideale con la propria sensibilità cattolica³⁸, nonché un appropriato terreno d'indagine per la ricerca teatrale in chiave femminista. Tra i brevi drammi edificanti della monaca sassone la colpirono in particolare *Paphnutius* e *Abraham*, storie di conversione e penitenza di due prostitute, per l'attualità tematica rispetto alla campagna suffragista contro la prostituzione. Come *dramaturg*, poi, colse l'interesse dei drammi di Rosvita dal punto di vista teatrale, la libertà di sperimentazione registica che essi potevano offrire, data la rarefazione delle indicazioni didascaliche e l'assoluta mancanza di qualsiasi tradizione relativa all'allestimento; con la sua traduzione dal latino fornì così ad Edy Craig un eccellente campo di esercizio registico³⁹.

Vediamo come, nel mettere in scena *Paphnutius*, Edy Craig bilanci con intelligenza fedeltà al testo e libertà interpretativa, secondo un riuscito lavoro di drammaturgia registica. «Rosvita»,

basti ricordare il romanzo di Anatole France ispirato a *Paphnutius*, *Thais*. Ma The Pioneer Players è il primo complesso attorico ad attuarne, in Europa, la riscoperta scenica, stimolando altre messinscena novecentesche: nel 1926 viene fondato a Londra un club teatrale intitolato a Rosvita, mentre a partire dallo stesso anno ha inizio a Gandersheim, paese d'origine della drammaturga, un festival annuale di rappresentazioni in suo onore. Nella seconda metà del secolo non pochi lavori del teatro di ricerca si sono ispirati a Rosvita, fra i quali *Rosie träumt* del drammaturgo tedesco Peter Hacks, allestito nel 1975 a Berlino Est (cfr. Emanuela Franco, *I drammi di Rosvita e «Rosie träumt» di P. Hacks*, in «Studi Medievali», 26, 1985) e il recente *Rosvita* di Ravenna Teatro, per l'interpretazione e la regia di Ermanna Montanari, spettacolo composto a partire da un libero montaggio dei testi della monaca tedesca. Le storiche del teatro e della letteratura, d'altra parte, hanno scoperto in Rosvita l'iniziatrice di una tradizione drammaturgica femminile: cfr. Rosamond Gilder, *Enter the Actress: The First Women in the Theatre*, London, Harrap, 1931; M. Butler, *Hrotsvitha: The Theatricality of her Plays*, New York, Philosophical Library, 1960; Sue-Ellen Case, *Re-Viewing Hrotsvit*, in «Theatre Journal», 35 (1983); K.M. Wilson (a cura di), *Medieval Women Writers*, Manchester, Manchester Un. Press, 1984.

³⁸ St. John si era convertita al cattolicesimo nel 1911, a seguito di un profondo travaglio spirituale testimoniato nella sua autobiografia romanzata, *Hungerheart, the Story of a Soul*, London, Methuen, 1915.

³⁹ St. John mise a punto la versione inglese evidenziando la ricchezza performativa dell'opera. Nel programma di sala scrisse che si era prefissa la fedeltà al testo latino, tenendo però anche a mente la massima di Edward Fitzgerald: «Meglio un cane vivo, che un leone morto – perlomeno nei lavori di traduzione» (C. St. John, *A Note on Hrotsvitha*, programma di sala di *Paphnutius*, ECD). La sua traduzione, a giudizio delle critiche, è «misurata» nella resa del dialogo, e «riesce intelligentemente a colmare l'abisso di tempo, tanto da renderlo quasi impercettibile» (cfr. «Era», 14 gen. 1914, e «Athenaeum», 17 gen. 1914, in PPS 1911-14, pp. 80 e 87).

ha scritto Silvio D'Amico, «adotta già la tecnica che diventerà caratteristica di tutto il dramma medievale, e dei suoi derivati: quella dei continui mutamenti di scena»⁴⁰. È il dato strutturale più interessante dei suoi drammi, e la regista lo evidenzia e ne fa un'idea guida dello spettacolo, progettando di articolare la messinscena in tre diversi luoghi deputati; si procura l'agibilità di uno spazio polivalente, il King's Hall di Covent Garden, e predispone di ricorrere al ring (normalmente utilizzato per incontri di boxe) per i quadri del deserto in cui vivono gli eremiti, mentre il palcoscenico servirà per le scene del bordello cittadino, e nel corridoio che attraversa l'auditorium si svolgeranno le scene di strada con gli spostamenti dei personaggi e dei cori⁴¹.

Il progetto si ispira alle convenzioni del teatro medievale per rompere con la scena all'italiana e recuperare l'idea dello spettacolo itinerante, in sintonia con la narrazione di tipo paratattico.

Purtroppo, causa un incidente dell'ultima ora che rende lo spazio inagibile, Edy è costretta a modificare l'impianto dell'allestimento per adattarlo allo spazio scenico del Savoy Theatre, che Granville Barker e Lillah Mc Carthy le mettono tempestivamente a disposizione⁴². La regista riesce comunque a mantenere distinti i luoghi deputati, senza sprecare la sua principale intuizione: la necessità di irrobustire e concentrare il disegno drammatico di *Paphnutius*, dando traduzione visiva al motivo conflittuale di fondo, il contrasto fra realtà terrena e dimensione spirituale.

Così la sua soluzione scenografica contrappone, all'austera semplicità del deserto, la ricchezza mondana e cittadina della casa di Thais. Il deserto è ricreato con pochi tratti impressionistici – sacchi di iuta ai lati della scena evocano le dune di sabbia della Tebaide, e gli eremiti, abbigliati con logori abiti grezzi ed intenti ad intrecciare cesti di giunco, si radunano ai piedi di una rustica croce cristiana ad ascoltare le prediche del loro maestro⁴³.

⁴⁰ S. D'Amico, *Storia del teatro drammatico* (1950), Milano, Garzanti, 1970, I, p. 182.

⁴¹ Il progetto per l'utilizzo dello spazio scenico del King's Hall è descritto da Chris St. John, *Hroswitha – Nun and Dramatist*, in «Universe», 2 gen. 1914 (PPS 1911-14, p. 80).

⁴² Questa la nuova ambientazione: i quadri del deserto (per i quali si era pensato all'utilizzo di uno spazio circolare) vengono compressi sul proscenio; le scene del bordello si svolgono su una pedana rialzata, collocata nella fascia posteriore del palcoscenico, mentre le processioni cantate degli eremiti e delle suore hanno luogo nel corridoio fra il proscenio e la prima fila di sedie (cfr. *Paphnutius*, in «Era», 14 gen. 1914, e *Paphnutius*, in «Manchester Guardian», 12 gen. 1914, PPS 1911-14, p. 81).

⁴³ Il lavoro ai cesti è un'invenzione della regista, Rosvita non ne fa cenno nel testo.

– mentre la scenografia esoticheggiante della casa di Thais è tutta giocata su un'idea di profusione e di abbondanza. Nelle fantasiosa coreografia, dove danzatrici avvolte in veli sottili spargono intorno petali di rosa, mentre schiavi neri accendono bastoni d'incenso il cui profumo invade il teatro, i critici scorgono ascendenze di Beardsley e di Bakst⁴⁴, e parlano di «immagini drammaticamente contrastanti fra la vita della carne e quella dello spirito»⁴⁵. Edy lavora sul testo di Rosvita come se si trattasse di un libretto d'opera, che chiede di essere accompagnato da una partitura musicale. Allarga il complesso attorico ad includervi un coro di 34 elementi che esegue ricchi interludi cantati (sei antifone e un salmo gregoriano)⁴⁶. Il coro viene integrato al gruppo degli attori, e così le voci femminili accompagnano in veste di monache la badessa del convento (interpretata da Ellen Terry) che accoglie Thais penitente, mentre i coristi vengono presentati come discepoli degli eremiti Paphnutius ed Antonius; i canti vengono inseriti dove esiste lo spazio per una loro giustificazione narrativa, non fungono, cioè, da mera cornice della rappresentazione. Edy propone insomma una soluzione interessante al «problema del coro», una delle questioni di messinscena più complesse affrontate dalla giovane regia eduardiana; vi si era cimentato a più riprese Granville Barker nei suoi allestimenti della drammaturgia classica, senza mai arrivare a risultati interamente soddisfacenti⁴⁷. Il coro permette inoltre alla regista di creare ampie e decorative scenografie viventi, che sostituiscono il ricorso ad apparati scenografici ricchi ed elaborati: una soluzione già adottata con successo per altre sue regie precedenti *The Pioneer Players*⁴⁸.

La regista ricerca atmosfere al contempo spirituali e incisive.

⁴⁴ Cfr. la recensione del «Manchester Guardian», cit.

⁴⁵ *Hroswitha's Paphnutius*, in «Pall Mall Gazette», 12 gen. 1914 (PPS 1911-14, p. 79).

⁴⁶ Il repertorio musicale è frutto di un'accurata ricerca sui manoscritti medievali compiuta da Chris St. John (che, come si ricorderà, è critica musicale di professione), con l'aiuto di un anonimo monaco – o monaca – dell'ordine benedettino (cfr. C. St. John, *Hroswitha*, cit.). È eseguito in scena dal coro di Bellew and Stock: 21 voci femminili e 13 maschili, dirette da Vernon Grant.

⁴⁷ Cfr. Dennis Kennedy, *Granville Barker and the Dream of Theatre*, Cambridge, Cambridge Un. Press, 1989.

⁴⁸ Da ricordare in particolare il finale del *Pageant of Great Women*, lo spettacolo più famoso del suffragismo inglese, che era stato ideato da Edy Craig e Cicely Hamilton nel 1909. Le 64 donne famose che erano protagoniste dello spettacolo, con indosso costumi ricchi e elaborati, formavano un ampio e imponente semicerchio intorno alla figura allegorica di Giustizia, del quale i giornali segnalavano con ammirazione la resa scenografica.

Perciò chiede agli interpreti principali di *Paphnutius*, Harcourt Williams e Miriam Lewes, concentrazione e vigore. Il critico di «Nation» avanza qualche dubbio circa l'elocuzione degli attori:

Ci domandiamo se le Pioneer Players, encomiabilmente semplici nella scenografia e nella solenne musica in canto piano, siano state altrettanto sagge a pronunciare le battute con una moderna intensità emotiva. Avremmo preferito uno stile istrionico che esprimesse lo stesso fervore infantile, privo di passione, delle voci di ragazzi quando cantano⁴⁹.

È un'obiezione interessante, ma Edy desidera evidentemente oltrepassare il pittorico ritualismo da lei già usato in precedenti regie, e chiede agli attori una «moderna intensità emotiva» per evolvere verso uno stile più espressivo e vivace. «Il suo dono maggiore non è soltanto la creazione dell'immagine, ma la sua vitalità», scriverà di lei pochi anni dopo J.T. Grein, in un ritratto pubblicato dall'«Illustrated London News»⁵⁰.

Mentre cerca nel dramma medievale l'aura perduta del teatro, la sua sacralità, Edy aspira a distillarne un'atmosfera viva e teatralmente plausibile, assorta e suggestiva. La riscrittura del patrimonio teatrale la predispone ad altre scoperte e, lungo la strada aperta con Rosvita, lei e Chris St. John incontreranno Claudel.

La regia di Edy Craig per *Paphnutius* chiede di essere intesa sullo sfondo delle eclettiche ricerche dei registi europei d'anteguerra, rispetto alle quali presenta sia convergenze che originalità. I tratti impressionistici delle scenografie, l'armonia delle immagini, il ricorso a pochi oggetti decorativi, sono elementi organici alla matrice figurativa della regista, e contemporaneamente possono richiamare certe atmosfere create da Jacques Rouché, il regista francese che dal 1910 al 1913 dirige il Théâtre des Arts in nome di una concezione dell'evento spettacolare come «affresco in movimento»⁵¹. Ma il riferimento più appropriato per le migliori regie di Edy Craig antecedenti la prima guerra mondiale (*Paphnutius*, il *Pageant of Great Women* di Cicely Hamilton, *Suor Bea-*

⁴⁹ *The Legend of Thais*, in «Nation», s.d. (PPS 1911-14, p. 79).

⁵⁰ J.T. Grein, *The Pioneers*, ora Id., *The World of the Theatre 1921*, London, Hopkinson, 1922, p. 58.

⁵¹ A questo proposito sarà bene accennare a convergenze anche più concrete: poco prima della messinscena di *Paphnutius*, Chris St. John aveva tradotto per la Stage Society la versione teatrale dei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij, nella riduzione francese di Copeau e Croué, che proprio il Théâtre des Arts aveva allestito nel 1912.

trice di Maeterlinck), è alla stagione modernista della regia europea, dagli spettacoli tedeschi di Fuchs a quelli di Mejerchol'd al teatro della Komissarževskaja. La semplificazione della scenografia, l'uso del palcoscenico in larghezza e non in profondità, la staticità dei personaggi, le composizioni corali, il carattere liturgico delle rappresentazioni, sono aspetti ricorrenti di queste regie⁵².

Tratto davvero originale del lavoro di Edy Craig è poi la sua personalissima estetica del povero e del «rozzo». Cifra unificante del *décor* di *Paphnutius* è il ricorso privilegiato al legno, alla juta, alla paglia: i cesti intrecciati dagli anacoreti, i loro costumi, la capanna dove viene rinchiusa Thais⁵³.

Dell'estetica «povera» di Edy ha scritto Sybil Thorndike:

Per quanto riguarda i costumi e la scenografia, Edy era al polo opposto degli altri moderni registi. Non mi ricordo che abbia mai voluto modelli nuovi – rovistava in mezzo a vecchie cianfrusaglie nei cesti dei costumi – pescava un po' di qua e un po' di là, e improvvisamente ne risultava qualcosa di compiuto. Stesso discorso per quanto riguarda scenografia e oggetti di scena: ricorreva letteralmente a ogni sorta di capi – fodere, vecchie tende e tappezzeria – atti a trasformarsi in qualcosa di completamente diverso. [...] [Mi disse una volta]: «Sybil, non indossare mai in scena un costume appena pulito, elimina tutto lo splendore – ciò che è già stato indossato emana invece un diverso fascino»⁵⁴.

Edy dunque dà profondità ai suoi spettacoli creando costumi e oggetti di scena che rechino l'impronta tangibile del «vissuto», del tempo. Per questa via raggiunge una poesia spontanea e fluida, pregna di futuro.

5. Le artiste associate di fronte alla guerra

Lo scoppio della Grande Guerra ha conseguenze gravi per il teatro di cultura, che cede il passo a un repertorio d'evasione

⁵² Sul modernismo negli spettacoli dei primi maestri della regia, cfr. P. Jelavich, *Munich and theatrical Modernism. Politics Playwriting and Performance, 1890-1914*, London, Harvard Un. Press, 1985, e N. Worral, *Modernism to Realism on the Soviet Stage. Tairov, Vakhtangov and Khlopkov*, Cambridge, Cambridge Un. Press, 1989.

⁵³ Vanno segnalate alcune affinità con *The Masque of Love* e *Bethlehem*, gli spettacoli per la regia di Gordon Craig, dei quali Edy era stata costumista; già allora aveva utilizzato materiali poveri, quali la tela di sacco, al servizio di un *décor* essenziale che stimolava l'immaginazione.

⁵⁴ S. Thorndike, *A Festival in the Barn Theatre - 1947*, in E. Adlar (a cura di), *Edy. Recollections of Edith Craig*, London, Muller, 1949, p. 81.

dove predominano farse e varietà, mentre molte imprese teatrali che si muovevano ai margini del circuito commerciale sono costrette alla chiusura (a Manchester ad esempio si interrompe il Gaiety di Annie Horniman). Delle *play-producing societies* londinesi, le uniche a continuare l'attività sono The Stage Society e The Pioneer Players: un'eccezione sorprendente, quella delle artiste associate, se si tiene conto che, oltre a far fronte a problemi organizzativi ed economici (dal calo degli iscritti e dei fondi a disposizione, all'aumento dei costi di produzione in tempo di guerra e alla diminuzione degli attori disponibili), esse devono misurarsi con l'improvvisa smobilitazione della campagna suffragista, con la frantumazione di quell'arcipelago ideologico e culturale da cui provenivano buona parte dei soci e delle drammaturghe della compagnia. Le correnti femministe e socialiste inglesi sono in larga maggioranza a favore dell'intervento in guerra, e le *leaders* del suffragismo si pronunciano immediatamente per una tregua nella lotta fra i sessi (che proprio prima della guerra aveva raggiunto punte di massima intensità), in nome dell'impegno comune a difesa della patria e delle istituzioni democratiche⁵⁵. L'Actresses Franchise League abbandona l'attività teatrale di propaganda e riconverte la propria struttura a favore dell'organizzazione di intrattenimenti per le truppe⁵⁶.

Molte e molti artisti militanti nei movimenti radicali eduardiani sono soppraffatti dall'orrore e dalla violenza della guerra, e non vedono altra strada eticamente giustificabile che quella di riconvertire generosamente il loro impegno in imprese di tipo umanitario; è la scelta di Cicely Hamilton, una delle drammaturghe di punta del periodo, socia attiva di The Pioneer Players (aveva composto due drammi per la compagnia e faceva parte

⁵⁵ Emmeline Pankhurst, *leader* dell'ala estrema del movimento, annuncia la sospensione di tutte le azioni militanti, e pochi giorni dopo la dichiarazione della guerra le suffragette prigioniere vengono rilasciate. Millicent Fawcett, che dirige la più grande associazione suffragista, prende posizione su «Common Cause» il 14 agosto 1914, lanciando un appello influente: «Donne, il vostro paese ha bisogno di voi. Mostriamoci degne del diritto di cittadinanza». In nome del nazionalismo molte suffragiste mettono cioè tra parentesi l'arco delle rivendicazioni legate alla «questione femminile»: «Punta di diamante del patriottismo femminile, esse ambiscono al ruolo di propagatrici di ardimento e sostenitrici attive della causa nazionale, identificata con il Diritto o la Civiltà». Françoise Thébaud, *La Grande guerra: età della donna o trionfo delle differenze sessuali?*, in Ead. (a cura di), *Storia delle Donne: il Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1992 (pp. 65-66), saggio al quale rimando anche per l'esauritiva bibliografia in lingua inglese e francese su movimenti delle donne, femminismo e prima guerra mondiale.

⁵⁶ Cfr. J. Holledge, *Innocent Flowers*, cit., pp. 97-101.

del comitato esecutivo) che abbandona il teatro per recarsi a lavorare in Francia come infermiera volontaria.

Ma le promotrici di The Pioneer Players si orientano a larga maggioranza verso una diversa presa di posizione, e scelgono di non abdicare al loro impegno artistico. Si tratta di una decisione tutt'altro che scontata (e infatti la stagione del '14-'15 apre in ritardo, dopo lunghe discussioni sull'opportunità di proseguire)⁵⁷, ma la tensione etica verso la libertà e la conoscenza che ha guidato la loro ricerca artistica aiuta le artiste associate a difendere la necessità dell'arte. Il limpido appello formulato in questo senso nel 1917 è da considerarsi come un punto d'arrivo, l'elaborazione di un nuovo orientamento dopo la caduta verticale della mobilitazione femminista, e insieme una risposta alle implicazioni di carattere etico e culturale poste dalla guerra⁵⁸. Esso è anche il segno di un ripensamento che porta il collettivo a riformulare gli obiettivi, i metodi di lavoro e la strategia di repertorio. Se prima ci si proponeva di allestire testi drammatici che trattavano «delle questioni attualmente più discusse», ora lo stesso punto dello statuto viene modificato come segue: «Allestire opere che siano sincere manifestazioni dello spirito drammatico, anche se si trovano ai margini del teatro commerciale»⁵⁹.

In concreto, The Pioneer Players identifica una nuova direzione di marcia in quella che potremmo definire la «vocazione europeista»: a partire dalla quarta stagione (1914-15), il repertorio si caratterizza infatti per l'apertura alla drammaturgia contemporanea francese e russa, a segnalare uno scambio ideale fra culture e civiltà, verso comuni valori di arte e vita. Si decide di ridurre a tre (massimo quattro) il numero delle *subscription performances*, ma anche di aumentare il tempo dedicato alle prove; il risultato è un decisivo salto di qualità, che porta alla definitiva affermazione della compagnia.

Interessa per ora commentare il nuovo indirizzo di The Pioneer Players rispettando il taglio di questo contributo, che mira a focalizzare l'incrocio fra ricerca teatrale e cultura delle donne. Si può allora osservare che l'esplorazione al femminile

⁵⁷ Cfr. «The Pioneer Players. Fourth Annual Report, 1914-15», pp. 8-9.

⁵⁸ Nel resoconto annuale del 1916-17 The Pioneer Players fa appello, per la sopravvivenza dell'associazione, «a tutte quelle persone che credono che l'arte sia necessaria alla vita nella sua interezza, che esista un'arte del teatro, e che tutti gli esperimenti di valore che vi vengono intrapresi dovrebbero essere gelosamente protetti, poiché sono piante rare, che crescono lentamente, e che vengono difficilmente coltivate in questo paese» (corsivo mio) («The Pioneer Players. Sixth Annual Report, 1916-17», p. 12).

⁵⁹ «The Pioneer Players. Fifth Annual Report, 1915-16», p. 5.

non viene interrotta (come sembrerebbe esaminando il repertorio, e rintracciandovi una notevole riduzione di opere di drammaturge)⁶⁰, ma piuttosto rielaborata in altra dimensione: l'accento si sposta infatti verso il rafforzamento dell'arte delle attrici. A riprova, prendiamo in considerazione nel suo insieme la stagione del 1916-17, una delle migliori della compagnia, quella che merita l'approvazione congiunta di due grandi critici teatrali, l'anziano William Archer, il campione del realismo, e il giovane Desmond Mac Carthy, il brillante intellettuale del circolo di Bloomsbury⁶¹. Nel corso di questa stagione, oltre ad una interessante *triple bill* di fede pacifista, con la quale la compagnia continua l'impegno militante⁶², vengono presentate in prima nazionale tre opere di sicuro valore drammatico: *The Cleansing Stain* (*Macchia che pulisce*) di Echegaray, *The Hired Girl* (*La serva*) di Heijermans, e *The Tidings Brought to Mary* (*L'annuncio fatto a Maria*) di Claudel⁶³. Esistono certamente criteri di scelta specifici per ognuno dei tre drammi: *The Cleansing Stain* è l'occasione di un omaggio al drammaturgo spagnolo da poco scomparso, mentre l'allestimento di Heijermans si spiega con la predilezione di Edy Craig e Chris St. John per le opere di impegno sociale dello scrittore socialista⁶⁴; la messinscena di *The Tidings Brought to Mary* è la seconda tappa dell'esplorazione di The Pioneer Players

⁶⁰ La riduzione è da attribuirsi alla battuta d'arresto cui è soggetta la produzione militante delle scrittrici inglesi durante la prima guerra mondiale.

⁶¹ Desmond Mac Carthy apre la sua elogiata recensione di *The Tidings Brought to Mary* (*L'annonce faite à Marie*) di Claudel, osservando che a The Pioneer Players si deve «una stagione di estremo interesse, un reale contributo alla vivibilità di Londra». Pure le critiche di Archer agli spettacoli di The Pioneer Players nel corso di questa stagione hanno un accento decisamente positivo, ed egli presenzia anche alla prima *subscription performance*, dedicata al premio Nobel Echegaray, con un discorso di apertura in onore del drammaturgo.

⁶² Il 13 maggio 1917 The Pioneer Players presenta al Kingsway due brevi «plays of ideas» sulla guerra: *Luck of War* composto dalla pittrice e drammaturga Gwen John, e *The Quitter* dell'americano Sewell Collins. L'ultimo spettacolo in programma è la teatralizzazione di una ballata tradizionale, *Death and the Lady*, a firma di Christopher Lowter e della stessa Edy Craig. In questa pantomima simbolica traspare un'ossessione di morte rintracciabile anche in altri allestimenti di The Pioneer Players negli anni di guerra, da *A Merry Death* di Evreinov, a *The Dear Departing* (*Linbov k Bliksneli*) di Andreev, e a *Kanawa* del giapponese Thoraiko Kohri.

⁶³ Questi, nell'ordine, teatri e date delle rappresentazioni: Queen, 4 feb. 1917; St. Martin, 25 mar. 1917; Strand, 20 giu. 1917.

⁶⁴ Del drammaturgo olandese The Pioneer Players aveva già allestito *The Good Hope* il 3 novembre 1912, mentre il 1° giugno 1919, nel corso della penultima stagione, metterà in scena *The Rising Sun*, sempre nella traduzione di C. St. John.

dentro all'universo claudeliano⁶⁵. Ad accomunare queste opere, però, è la centralità dei personaggi femminili, poiché la loro dinamica drammatica si impenna in tutti e tre i casi su un conflitto fra due donne: la rivalità passionale fra una popolana e una borghese (Echegaray), l'oppressione di classe di una padrona sulla sua vendicativa domestica (Heijermans), e i destini incrociati di Mara e Violaine, le due sorelle protagoniste del dramma religioso di Claudel. Insomma questi testi si offrono come campo di esercizio ideale dell'arte attorica al femminile, e stimolano oltretutto al confronto con generi e stili diversi – dal vigoroso melodramma di Echegaray, al meticoloso naturalismo di Heijermans, al «realismo simbolico» del cattolico Claudel – che costituiscono altrettante sfide registiche per Edy Craig.

Che la regista curi con attenzione le prove attoriche è confermato dalle recensioni, che dispensano alle attrici lodi al di fuori dall'ordinario. William Archer si complimenta con le brillanti interpreti di *The Cleansing Stain*⁶⁶; e Sydney Fairbrother, che impersona la serva di *The Hired Girl* (è un'attrice affermata, che si era distinta alle stagioni del Court Theatre gestito da Vedrenne e Granville Barker), e della quale i critici ammirano «il brillante ritratto di prepotente brutalità, volgare malignità, e invidia a lungo trattenuta»⁶⁷, spedisce a Edy Craig una lettera di sentiti ringraziamenti per l'opportunità di aver recitato con la sua guida, della quale, scrive «ho apprezzato ogni minuto»⁶⁸. Non è che una delle tante lettere di riconoscenza che la regista riceve in questi anni dalle attrici che dirige, e dalle autrici e autori drammatici di cui inscena i testi.

Un accenno a parte merita poi la lunga rappresentazione integrale di *The Tidings Brought to Mary*, che attira a teatro un pubblico illustre (fra gli altri anche William Butler Yeats) suscitando opinioni contrastanti e accesi entusiasmi, in particolare per il momento *clou* del dramma, quando la lebbrosa Violaine, la notte di Natale, riporta miracolosamente in vita il figlio morto della sorella (atto III, seconda scena). William Archer, che pure

⁶⁵ Esplorazione iniziata con la messinscena di *Exchange* il 2 mag. 1915, e conclusasi con *The Hostage* il 23 mar. 1919.

⁶⁶ «The Pioneer Players si è felicemente assicurata la partecipazione di Mona Limerick e Hilda Moore, che erano straordinariamente idonee alle due parti principali. Miss Limerick ha interpretato in modo davvero originale e memorabile l'insinuante egoismo felino e la mancanza di scrupoli di Enriquetta, mentre Miss Moore ha dato forza e passione alla figura tragica di Matilde». William Archer, *Pioneer Players*, in «Star», 5 feb. 1917.

⁶⁷ *The Hired Girl*, in «Stage», 29 mar. 1917, p. 16.

⁶⁸ 27 marzo 1917, lettera n. 3227, ECCF.

prova un senso di estraneità di fronte alle predilezioni claudeliane della compagnia («mi sembrava di assistere non a un dramma, ma al rito di una strana religione», commenta su «Star»⁶⁹), è spinto a chiarire alla regista:

Cara Miss Craig, sono disgustato nel vedere che quei disgraziati di «Star» hanno tagliato la mia critica allo spettacolo di ieri sera, escludendone il passaggio in cui commentavo la sua regia. La scena della grotta è una delle più belle e ingegnose che io abbia mai visto a teatro⁷⁰.

E Desmond Mac Carthy descrive dettagliatamente questo quadro «estremamente bello» in un passaggio del quale riporto almeno l'apertura, a testimoniare il fascino emanato dall'espressività delle interpreti (Mona Limerick nella parte di Mara, e la sconosciuta Hazel Jones in quella di Violaine):

Violaine è seduta; Mara è rannicchiata ai suoi piedi. «Sei una santa; ridammi mio figlio». Violaine inorridisce: «Non sono una santa. Chiedendomi questo, tu giudichi il Signore». Mara implora, prega, impreca e bestemmia. È un'onda di cieca passione umana, che si solleva e poi crolla, si solleva e crolla con violenza. Allora la lebbrosa prende il corpo del bambino sotto il suo mantello. Chiede a sua sorella (poiché ha perso la vista) di leggerle l'uffizio del giorno. Mara, ora quieta, comincia a leggerle il Vangelo e passi dei Profeti accanto al braciere che illumina entrambe le figure.

Le due donne sono al buio; fuori scena si odono «voci invisibili»; poi, lentamente, la scena viene illuminata a giorno. Edy realizza il miracolo claudeliano facendo leva, oltre che sull'interpretazione attorica di sentita immedesimazione, su di una scenografia «povera», simbolica e suggestiva, genialmente illuminata (questo l'elenco degli oggetti di scena nella *list of props* acclusa al libro di regia: «un cumulo di neve con croce sopra, alti gradini e un praticabile, braciere, torcia, libri»; e, fuori scena: «due insiemi di campane, trombe») che ricorda ad alcuni critici le regie inglesi di Gordon Craig per l'efficace semplicità⁷¹.

Poiché non è possibile affrontare qui di seguito la ricostruzione in dettaglio di *The Tidings brought to Mary* – moltissime sarebbero le cose da dire, dalla qualità pittorica del Medioevo di convenzione creato dalla regista, all'efficacia dello spettacolo nel

⁶⁹ William Archer, *Pioneer Players*, in «Star», 11 giugno 1917.

⁷⁰ William Archer a Edy Craig, 11 giugno 1917, lettera n. 3008, ECCF.

⁷¹ Cfr. le recensioni di «Sketch», 10 giu. 1917 (PPS 1917-20), e di «Stage», 14 giu. 1917, p. 17.

convincere finalmente i giornali londinesi (dal «Times» all'«Observer», nonostante la riserva di Archer) che l'opera teatrale di Claudel ha valore drammatico, non soltanto poetico – ci si limiterà a qualche commento di carattere generale sulla qualità del lavoro di Edy con le interpreti.

Teatro delle attrici, The Pioneer Players ricerca una continuità rispetto alla tradizione attorica ottocentesca, della quale si vuole erede per l'attenta costruzione del personaggio e la perizia nell'espressione delle emozioni. Edy pare muoversi sulla linea di demarcazione fra l'evocazione della cultura attorica tardo-ottocentesca, privata però dell'alone declamatorio ed enfatico, ed una espressività di taglio più moderno, ma differente dallo stilizzato perfezionismo del teatro inglese di primo Novecento, e di carattere decisamente immaginativo.

Ottimo esempio di questa «reinvenzione della tradizione» in campo attorico si ha nell'ultimo spettacolo di The Pioneer Players interpretato da Sybil Thorndike, *The Verge* di Susan Glaspell, l'analisi del quale permette di avanzare alcune considerazioni conclusive sul lavoro della compagnia.

6. L'affinità elettiva con la drammaturgia di Susan Glaspell⁷²

Come Edy Craig, anche l'americana Susan Glaspell è una protagonista dimenticata del teatro del Novecento, anche se nell'ultimo decennio la ristampa in antologia dei suoi lavori e una rinnovata attenzione critica stanno ristabilendo la centralità della sua produzione drammatica⁷³. L'opera teatrale di Susan Glaspell (quattro drammi in tre atti e una decina di atti unici), declina

⁷² Attrice, regista e scrittrice drammatica, Susan Glaspell (1882-1948) aveva fondato in Massachusetts, insieme al marito George Cram Cook, i Provincetown Players, un teatro di drammaturghi che agiva su basi amatoriali. Al pari di The Pioneer Players, la compagnia di Glaspell e Cook nacque da un'insoddisfazione verso il teatro esistente, e dal progetto di una rinascita del teatro a partire da un lavoro laboratoriale. Fra il 1915 e il 1922 rappresentò 16 opere di Eugene O'Neill e 11 della stessa Glaspell, contribuendo all'affermazione e al successo di entrambi: i critici dell'epoca salutavano in loro gli autori di un nuovo teatro americano, ricco di dignità culturale e improntato ad una prospettiva etica.

⁷³ Cfr. *Plays by Susan Glaspell*, a cura di C.W.E. Bigsby, Cambridge, Cambridge Un. Press, 1987; C. Dymkowski, *On the Edge: The Plays of Susan Glaspell*, in «Modern Drama», n. 31 (1988); B. Ozieblo, *Rebellion and Rejection: The Plays of Susan Glaspell*, in *Modern American Drama: The Female Canon*, a cura di J. Schlueter, London-Toronto, Associated Un. Press, 1990; Elaine Aston, «Meeting the Outside»: the Theatre of Susan Glaspell, in *Difference in View: The Female Canon*, a cura di G. Griffin, London, Palmer, 1994.

una visione etica e filosofica che fa dei margini della vita il centro dell'esperienza umana, «il confine tagliente che segna la differenza fra mera esistenza e vita reale»⁷⁴.

A The Pioneer Players si devono le prime rappresentazioni europee dei drammi migliori di Susan Glaspell: il breve *Trifles*, un atto unico costruito con sapienza teatrale e di indubbia originalità tematica; e il dramma in tre atti *The Verge*, l'opera più sconcertante e audace della drammaturga, che la compagnia mette in scena a chiusura e testamento del proprio lavoro. Nei due drammi Edy scopre un uso accorto dello spazio teatrale, e la capacità di porre in risalto le relazioni fra i sessi in termini di dinamiche spaziali e scelte scenografiche⁷⁵. Il confronto con la drammaturgia di Susan Glaspell è un risultato alto del progetto di The Pioneer Players, della ricerca volta a proporre le utopie e le tematiche femministe come cultura teatrale, perché *Trifles* e *The Verge* offrono spunti teatralmente innovativi non solo tematicamente, ma anche strutturalmente, per ciò che concerne una semiotica dello spazio scenico.

Entrambi i drammi si svolgono in ambienti di evidente valenza simbolica come luoghi della «specificità», o «differenza» femminile, ed essi vengono sempre definiti rispetto a un «fuori scena» connotato come luogo del maschile. *Trifles* è ambientato in una cucina, spazio della femminilità oppressa, delle «sciocchezze», del «quotidiano»; *The Verge*, che vede a protagonista una donna ribelle, dilata invece l'interno del dramma borghese verso le sue zone di soglia, di margine: la serra dove Claire conduce i suoi esperimenti botanici (e dove ha dirottato tutto il riscaldamento della casa, suscitando le proteste maschili), e la torre sbilenca dove ella si rifugia in cerca di solitudine.

Trifles viene rappresentato nel 1919, durante la penultima stagione di The Pioneer Players. La compagnia, che era riuscita a non soccombere alla guerra, e si era anzi distinta proprio in que-

⁷⁴ C. Dymkowski, *On the Edge...*, cit., p. 91. La studiosa chiarisce che al centro dei drammi di Glaspell «è la preoccupazione di rispondere alle potenzialità della vita oltrepassando i confini delle convenzioni, della sicurezza, e dell'agio, verso nuove e inesplorate possibilità, sia sociali che personali».

⁷⁵ Sullo spazio teatrale come ambiente carico di significanza rispetto alla questione del gender («gender-charged environment»), «naturalmente adatto a rifare il dramma dell'uomo e della donna», cfr. il contributo innovativo di Hanna Scolnicov, *Woman's Theatrical Space*, Cambridge, Cambridge Un. Press, 1994. L'autrice esamina come «la concezione astratta del posto della donna nella società trovi concreta espressione nelle relazioni spaziali materializzate sulla scena, sia quando rappresentate realisticamente dalla scenografia, sia quando indicate tramite il dialogo e i movimenti» (*ibidem*, p. 8).

gli anni per l'eccellenza del lavoro artistico, interrompe invece l'attività a fronte dell'inacidimento culturale della scena inglese del primo dopoguerra, e delle difficoltà provocate dai nuovi assetti del mercato teatrale, che si riorganizza in senso monopolistico⁷⁶. La speranza di poter riprendere in tempi migliori si concretizza nel 1925, ma per una sola rappresentazione, quando The Pioneer Players investe i fondi rimasti nell'allestimento di *The Verge*⁷⁷.

La messinscena è voluta e progettata da Edy Craig e da Sybil Thorndike⁷⁸, che si appassionano all'inquietante e cupo dramma simbolista di Susan Glaspell, suscitando l'indignazione della critica, desiderosa di ottimismo. Il dramma «non esprime nessuna idea comprensibile», e «produce una sensazione di disgusto e nausea, un desiderio di aria fresca e di sane conversazioni», protesta una recensione⁷⁹. C'è però anche chi vede in *The Verge* «la più straordinaria tragedia sulla vita contemporanea che sia stata scritta dopo la morte di Ibsen»⁸⁰, lo spettacolo conquista l'intelligenza londinese, e molti giornali registrano l'entusiasmo dell'eminente platea⁸¹. Sybil Thorndike eccelle nella parte della protagonista, offrendo a spettatrici e spettatori un perturbante ritratto femminile, agli antipodi della rassicurante Santa Giovanna

⁷⁶ L'ultimo resoconto della compagnia informa che la sospensione delle attività è determinata dal fallimento di un progetto di solidarietà fra le *play-producing societies* londinesi, proposto dalla neonata «British Drama League», che prevedeva di unificare gli uffici e le strutture amministrative per contenere le spese e far fronte al mutato assetto produttivo della scena del tempo. Così nell'ottobre del 1920 il comitato esecutivo di The Pioneer Players approva la risoluzione seguente: «Il nome del gruppo sarà mantenuto, e l'attuale comitato esecutivo rimarrà in carica fino a che condizioni più favorevoli permetteranno di riprendere le rappresentazioni» («The Pioneer Players, Appendix Report, 1919-20», p. 32).

⁷⁷ *The Verge* è rappresentato da The Pioneer Players il 29 marzo 1925 al Regent Theatre, di cui sono *actor-managers* Lewis Casson e Sybil Thorndike (entrambi interpreti dello spettacolo), ed è replicato il 6 e 7 aprile successivi.

⁷⁸ Attrice di fine manierismo vocale, straordinaria interprete delle tragedie shakespeariane e greche, Sybil Thorndike era socia di The Pioneer Players e aveva recitato in non pochi allestimenti, che le avevano permesso di mettere in risalto le proprie qualità nella prima fase della carriera artistica (si era distinta in particolare come interprete di *The Hostage* di Claudel). L'apprendistato con Edy Craig era stato fondamentale per la sua formazione.

⁷⁹ *The Verge*, in «Birmingham Post», 1° apr. 1925 (ECD).

⁸⁰ G.J., *At the Theatre*, articolo da testata ignota (ECD).

⁸¹ «Il teatro era pieno di celebrità di ogni tipo, e colpiva soprattutto la presenza massiccia di quella che potremmo chiamare «intelligenza»: così *The Intelligentsia*, in «Daily Mirror», 31 mar. 1925 (ritaglio di giornale, ECD). Cfr. anche le recensioni apparse sul «Liverpool Post» e nell'edizione inglese di «Vogue» (ECD).

shawiana della quale è interprete, nello stesso periodo, in un altro teatro londinese⁸². Questo spettacolo provocatorio e di grande impatto, che scuote l'apatia della scena degli anni '20, è un canto del cigno che conferma la vocazione trasgressiva di *The Pioneer Players*.

«[*The Verge* è] il risultato di una triplice genialità, dell'autrice, della regista e dell'interprete», si legge su un settimanale del tempo⁸³; vediamo allora quali affinità regolano l'incontro delle tre teatranti, e a quali esiti esso conduce.

È stato osservato che Susan Glaspell «mostra la donna come colei che si assume il rischio, la veggente»⁸⁴; e in effetti Claire, la protagonista di *The Verge*, è una «unnatural woman» alla ricerca dell'inesplorato, dell'«oltre»⁸⁵. Sybil Thorndike ne fu affascinata: «Questa donna dice tutto quello che ho sempre desiderato esprimere» scrisse in una veemente lettera⁸⁶ a Edy Craig, che le aveva proposto di allestire *The Verge*.

A partire da questo incontro appassionato, e con la guida sapiente della regista, Sybil Thorndike trasformò la parte di Claire in un pezzo di bravura attorica che ammaliò pubblico e critica. Il commento dell'attrice Sadie Jerome, che scrisse a Edy Craig: «Ho visto i più grandi artisti della mia generazione – francesi, tedeschi, austriaci [...], e non ho mai assistito a niente

⁸² Il paragone fra *Saint Joan* e *The Verge* è richiamato dai critici del tempo: «[In *The Verge*] Sybil Thorndike interpreta il personaggio di una donna che ha un divorzio alle spalle, un secondo matrimonio, e come se non bastasse cerca di sedurre altri due uomini. E questa parte è recitata dalla nostra Santa Giovanna!» si leggeva ad esempio sul «Daily Express» (*Woman Tries to Break Through Life*, 30 marzo 1925, ECD). Eppure Thorndike aveva fortemente desiderato rappresentare entrambi i drammi, che nella loro diversità hanno però un elemento in comune: le protagoniste sono eroine anticonvenzionali, che agiscono sorrette da un afflato mistico e da un idealismo senza cedimenti, a prezzo della pazzia (Claire) o della morte (Giovanna d'Arco).

⁸³ G.J., *At the Theatre*, cit.

⁸⁴ C. Dymkowski, *On the Edge...*, cit., p. 101.

⁸⁵ La definizione di Claire come «unnatural woman» è della sorella di lei, Adelaide: «Una donna che non ama il proprio figlio! Sei una donna innaturale, Claire» (Susan Glaspell, *The Verge*, in Ead., *Plays*, cit., p. 84). L'opera «drammatizza l'espressione di un desiderio femminile verso modelli di vita diversi da quelli maschili, attraverso il ritratto di Claire Archer e dei suoi tentativi di creare nuovi tipi di piante. Lette ad un livello metaforico, le preoccupazioni botaniche di Claire riguardano la sua ricerca per la vita. (Elaine Aston, *The Prisonhouse of Criticism*, in Ead., *Feminism and Theatre*, cit., p. 116).

⁸⁶ Non datata [estate 1924], lettera n. 3704, ECCF. L'attrice è determinata ad interpretare il testo di Glaspell pur essendo perfettamente consapevole delle reazioni alle quali andrà incontro: «Si penserà che [*The Verge*] sia completamente folle. Eppure non vedo l'ora di allestirlo», scrive ancora alla regista nell'ottobre del 1924 (lettera n. 3707, 14 ottobre 1924, ECCF).

di così raffinato», non fa che rispecchiare il tenore generale dei giudizi⁸⁷.

L'interpretazione virtuosa e manieristica dell'attrice ricordò le abilità dei grandi attori del secondo Ottocento («Sybil Thorndike ha saputo risvegliare negli spettatori tutta la scala delle reazioni emotive, portandoli all'entusiasmo», si leggeva sul «Birmingham Post»)⁸⁸, ma la sua arte era al servizio di una drammaturgia innovativa, di chiara marca novecentesca nella tematica, nelle soluzioni spaziali e nella fattura dei dialoghi⁸⁹. Edy inserì la recitazione di Thorndike in un'eccellente trama d'*ensemble* (in scena erano altri esperti attori, da Gertrude Kingston a Lewis Casson), e i recensori testimoniarono ammirati che «i personaggi si controbilanciavano l'uno con l'altro con una precisione che non si vede da tempo sulle scene londinesi»⁹⁰. Cicely Hamilton elogiò la regista sul settimanale «Time and Tide»:

Il lavoro di Edy Craig mi ha più volte ricordato la differenza fra lo «stile», e «uno stile». Molti registi non mirano che a dimostrare la loro abilità; solo l'arte di pochi non ha bisogno di trucchi ed enfasi, perché è indiscutibile e ben proporzionata⁹¹.

La rigorosa e sottile messinscena di Edy Craig arricchì il testo di Susan Glaspell, riuscì ad evitare che l'estremismo della sua tematica suonasse ridicolo, colorandolo invece di una luce cupa ed inquietante, fino all'ultima terribile e «blasfema» scena finale, dove Claire uccide il suo amante, distruggendo con lui l'ipotesi di una possibile compiutezza della ricerca spirituale all'interno della relazione di coppia; di più, di fronte agli sguardi attoniti del marito e di un amico, ella sacrifica il cadavere a «Breath of Life», la

⁸⁷ Sadie Jerome a Edy Craig, lettera n. 3384, 30 marzo 1925, ECCF. Le fanno eco Gertrude Kingston e G.D. Cummins, cfr. le lettere n. 3416 e 3175, ECCF. Si vedano anche le recensioni apparse su «Stage», «Birmingham Post» e «Time and Tide» (ECD).

⁸⁸ *The Verge. Pioneer Players' Final Production*, in «Birmingham Post», 1° aprile 1925 (ECD).

⁸⁹ Il linguaggio ellittico di Claire, la mancanza di punteggiatura e la struttura aperta dei dialoghi rimandano allo stile modernista delle scrittrici anglosassoni degli anni '20. Virginia Woolf salutò in quegli anni l'invenzione della «frase psicologica di genere femminile», notando che essa «è di fibra più elastica della vecchia frase, è capace di estendersi al massimo [...] di abbracciare le forme più vaghe» (Virginia Woolf, *Dorothy Richardson*, in Ead., *Le donne e la scrittura*, Milano, La Tartaruga, 1981, p. 202).

⁹⁰ *The Verge. Pioneer Players Final Production*, cit.

⁹¹ C. Hamilton, *The Theatre. The Verge*, in «Time and Tide», 17 apr. 1925, p. 379. Le virgolette sono nel testo.

pianta che è frutto delle sue lunghe ricerche verso l'alterità, accompagnando l'offerta con una fervente e ipnotica preghiera.

The Verge è certamente un dramma oscuro, dal linguaggio elittico e sconcertante (e non fu soltanto la critica conservatrice ad esprimere qualche riserva in questo senso), ma Edy Craig e Sybil Thorndike possedevano una sicura chiave di lettura che risparmiò loro il rischio di cadere in una messinscena confusa, e al contrario le aiutò a far brillare l'ermetica oscurità dell'opera, arrivando ad un esito sorprendente. È probabile che alla base della loro attrazione per *The Verge* fosse lo spiritualismo di cui si nutrivano la loro cultura femminista: fu questa l'affinità segreta che le rese raffinate esegete teatrali dell'opera glaspelliana⁹².

Gli intrecci delle correnti spiritualiste col femminismo e col radicalismo progressista, che suonano bizzarri alla nostra sensibilità contemporanea, ebbero consistenza forte e sotterranea a cavallo fra Otto e Novecento⁹³. E l'incontro con lo spiritualismo ricompare a più riprese a margine della biografia artistica di Edy Craig. Agli inizi del secolo, ad esempio, aveva frequentato il circolo londinese di Pamela Coleman Smith, dove si incontravano Yeats, Masfield e altri artisti sensibili all'esoterismo. Negli anni del suffragismo era stata molto vicina a Charlotte Despard, la leader della Women's Freedom League, che era socia della società teosofica⁹⁴.

The Verge è per l'appunto intessuto di riferimenti alla dottrina teosofica, come rilevarono, oltre che la regista e l'attrice, coloro che avevano dimestichezza con le culture dell'esoterismo⁹⁵. E proprio grazie alla chiave di lettura della «ricerca mistica»⁹⁶ Edy Craig colse il sottotesto di una parte altrimenti «inverosimile» come quella di Claire, e fu anche in grado di elaborare una

⁹² Le ascendenze mistiche nel lavoro artistico e teatrale di Susan Glaspell e George Cram Cook sono testimoniate per esteso nella biografia che Glaspell dedicò al marito, *The Road to the Temple*, New York, Stokes, 1941.

⁹³ Cfr. Logie Barrow, *Independent Spirits: Spiritualism and English Plebeians 1850-1910*, London, Routledge & Kegan Paul, 1986, e Alex Owen, *The Darkened Room: Women, Power and Spiritualism in Late Victorian England*, London, Virago Press, 1989.

⁹⁴ Nel 1913 Charlotte Despard aveva pubblicato un libro intitolato *Theosophy and The Women's Movement* (London, Theosophical Publishing Society).

⁹⁵ Sadie Jerome scrisse a Edy Craig di aver trovato in *The Verge* «l'idea teosofica della reincarnazione usata in modo sofisticato da un'anima che cerca di far precipitare tutte le esperienze dentro ad un'unica vita, nel tentativo di fuggire a molte [vite]. È sorprendente!» lettera cit.

⁹⁶ L'espressione è di Chris St. John, che in nome della «ricerca mistica» difese su «Drama» l'oscurità di *The Verge* (*Madhouse Drama*, in «Drama», n. 3, giu. 1925, pp. 26-27).

coerente e suggestiva soluzione scenografica, centrata intorno ad un principio di verticalità che metteva in risalto l'opposizione alto-basso, sopra-sotto (l'asse verticale essendo quello della relazione col divino, con l'«oltre»). Nel primo e nel terzo atto Claire emergeva e sprofondava, in un continuo andirivieni, dalla botola della serra, soglia che divideva i magmatici sotterranei della creazione dallo spazio della vita terrena; nel secondo atto, per contrasto, Claire si affacciava dall'alto di una torre sbilenca, di chiara marca espressionista, e il pubblico aveva l'impressione che i personaggi fossero sempre sul punto di precipitare di sotto⁹⁷. Queste soluzioni scenografiche impressero allo spettacolo un moto reale, costantemente in bilico fra la discesa e l'ascensione, che costituì un doppio figurativo al significato profondo del dramma, alla metafora glaspelliana della soglia verso l'alterità.

Fu così che l'ultimo spettacolo di *The Pioneer Players* venne a costituire per le spettatrici e gli spettatori una sorta di esperienza spirituale, e si capisce che l'entusiasmo e l'afflato testimoniati da lettere e recensioni possedessero qualcosa dell'ordine dell'illuminazione.

Ma carattere simile dovettero avere anche le precedenti rappresentazioni claudeliane: insomma, accanto a femminismo e socialismo, indicati all'inizio come le due sorgenti ideologiche che nutrono il lavoro della compagnia, una terza anima è costituita dalla linea della ricerca spirituale, ed essa spiega tutta una parte delle scelte di repertorio, da Rosvita a Claudel a Glaspell.

Per concludere, si può osservare che l'ermetico radicalismo della ricerca femminile espresso nel dramma di Susan Glaspell e messo in scena da Edy Craig sembra essere la «faccia teatrale» della visione del mondo significata dalle scrittrici di lingua inglese degli anni '20, che attraverso un'estetica del separatismo e dell'interiorità palesano la loro estraneità rispetto all'orizzonte culturale del primo dopoguerra. È un rifiuto di unirsi al coro moralista che, in nome del richiamo all'ordine, ricodifica in senso dicotomico e tradizionale il ruolo dei due sessi⁹⁸.

⁹⁷ Per una descrizione della scenografia cfr. le critiche apparse su «Stage» (*The Pioneer Players*, 2 apr. 1925, ECD) e «Evening Standard» (*Over The Verge*, 20 mar. 1925, ECD).

⁹⁸ «La guerra», ha scritto Françoise Thébaud, «per molto tempo ha reintrodotta una divisione netta tra maschile e femminile e ridato vita ai vecchi miti virili. [...] Ben lontani dalle aspirazioni egualitarie e dagli interrogativi sulle identità sessuali della *Belle Époque*, nel pensiero sociale e politico è il trionfo della dicotomia sessuale». F. Thébaud, *La Grande guerra: età della donna o trionfo della differenza sessuale?*, in *Storia delle donne. Il Novecento* (a cura di F. Thébaud), Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 80-81. *The Verge* contiene

Elaine Showalter ha scritto che questa generazione di scrittrici, da Virginia Woolf a Tony Richardson a Olive Schreiner, elaborò un'estetica «secessionista», centrata sul carattere empatico e sensibile della psiche femminile e sul valore della ricerca spirituale e interiore, eleggendo a proprio simbolo preferito «una stanza tutta chiusa e segreta»⁹⁹. Proprio di questo spazio interiore, utero protettivo e generatore, metafora dell'alterità femminile, troviamo una potente visualizzazione teatrale in *The Verge*, nella serra e nella torre gelosamente femminili di Claire, luoghi indecifrabili e incompresi dallo sguardo maschile.

The Verge si allontana sensibilmente dallo stile e dalle tematiche rappresentate nei primi spettacoli di The Pioneer Players. Partite dalla drammaturgia femminista eduardiana, la cui estetica realista si nutre di impegno politico e sociale, le artiste associate concludono il loro percorso con la nuova drammaturgia delle donne degli anni Venti nella versione di Susan Glaspell, immersa nel «flusso di coscienza» modernista, carica di richiami simbolisti ed espressionisti, e rappresentativa dell'«estetica femminile» che accomuna le scrittrici di lingua inglese del periodo (risultato alto e problematico della letteratura delle donne: perché questa generazione, la prima a far esclusivo riferimento ad una tradizione al femminile, «era giunta ad un momento storico»)¹⁰⁰.

The Pioneer Players offre insomma un palcoscenico alla cultura delle donne e la esplora teatralmente con grande creatività, garantendo ad essa sviluppo e continuità per oltre un decennio, e registrandone i mutamenti, i punti di crisi e le svolte nel periodo cruciale che va dalla fase più accesa del suffragismo fino alla conquista del voto, ottenuta subito dopo la Grande Guerra.

vari riferimenti, espliciti ed impliciti, alla Grande guerra e al clima culturale immediatamente successivo. Cfr. ad esempio la battuta di Claire a p. 70 del dramma: «La guerra non ci ha aiutato. Oh, è stata un'opportunità formidabile – ma siamo naufragati più in fretta che potevamo sulle piccole cose tutte ben assestate dalle quali eravamo stati sbalzati fuori». (Circa la visione della guerra nella letteratura femminile del periodo, come potenziale agente di cambiamento sociale e culturale, in senso utopico, cfr. Sandra M. Gilbert, *Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women and the Great War*, in «Signs», VIII, 3, 1983, che osserva a p. 446: «Mentre la cultura patriarcale si autodistrugge, coloro che vi erano subordinate non possono non sentire che il sacrificio inscritto nel "rumore del cielo" può tuttavia far emergere la speranza di un nuovo paradiso e una nuova terra».)

⁹⁹ Elaine Showalter, *Una letteratura tutta per sé. Due secoli di scrittrici inglesi (1800-1900)* (1977), Milano, Salamandra, 1984, p. 26. Questo filone della letteratura femminile, che la studiosa accusa di disimpegno, ha naturalmente il suo fulcro nel famoso scritto di Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*.

¹⁰⁰ E. Showalter, *Una letteratura...*, cit., p. 163, all'interno del capitolo intitolato *L'estetica femminile*.

Teatrografia di The Pioneer Players. Subscription performances

1911-12 Prima stagione

8 maggio, *Kingsway: Cicely Hamilton*, Jack and Jill and a Friend; *Margaret W. Nevinson*, In the Workhouse; *Chris St. John*, The First Actress

11 giugno, *Garrick: Ellen Terry*, Shakespeare's Triumphant Women

26 novembre, *Savoy: Laurence Housman*, Pains and Penalties: the Defence of Queen Caroline

21 aprile, *King's Hall: H. Hamilton Fyfe*, Race Suicide; *Jess Dorynne*, The Surprise of his Life; *Chris St. John*, Macrena

5 maggio, *King's Hall: J. Sackville Martin*, Nellie Lambert; *Chris St. John*, Macrena

12 giugno, *King's Hall: George Bernard Shaw*, Mrs. Warren's Profession

1912-13 Seconda stagione

3 novembre, *King's Hall: Herman Heijermans* (trad. di *Chris St. John*), The Good Hope

15 dicembre, *Little: Hugh de Selincourt*, Beastie; *Harold M. Harwood*, Honour Thy Father; *Edith Lyttleton*, The Thumbscrew

9 febbraio, *Little: Cecily Hamilton*, A Matter of Money

9 marzo, *King's Hall: William Shakespeare*, Hamlet (la messinscena si ispira al saggio di *Louis Calvert*, An Actor's Hamlet)

18 maggio, *Little: Cecil Fisher*, The Great Day; *Hermann Sudermann* (trad. di *Grace Frank*), The Last Visit; *Salvatore Di Giacomo* (trad. di *Costance Hutton*), The Month of Mary (Mese mariano)

1913-14 Terza stagione

30 novembre, *Little: Antonia R. Williams*, The Street; *Norreys Connell*, The King's Wooing

11 gennaio, *Savoy: Rosvita* (trad. di *Chris St. John*), Paphnutius

1 marzo, *King's Hall: A. D'Este Scott* (riduz. da *Reginald W. Kauffman*), Daughters of Ismael

3 maggio, *Ambassador's: Norreys Connell*, The Patience of the Sea

21 giugno, *Little: Chris St. John* (?), (rid. da *Guy de Maupassant*), The Duel; *Margaret Ponsonby*, Idle Women; *Mrs. Herbert Cohen*, The Level Crossing

1914-15 Quarta stagione

7 marzo, *Little: Constance Campbell*, A Dilemma; *Isi Collin*, Sisyphus and the Wandering Jew; *Nikolaj Evreinov* (trad. di *Marie Potapenko e Chris St. John*), The Theatre of the Soul; *Edmond Rostand* (trad. di *Edith Lyttleton*), Two Pierrots

2 maggio, *Little: Paul Claudel* (trad. di *Rowland Thurnam*), Exchange

30 maggio, *Playhouse: Laurence Irving*, Godefroi and Yolande; *The Terrorist; e The Drama as a Factor of Social Progress* (conferenza)

1915-16 Quinta stagione

5 dicembre, *Royalty*: Edward Knoblauch, *Mouse*
 6 febbraio, *Court*: Delphine Gray, *The Conference*; Leonid Andreev
 (trad. di Julius West), *The Dear Departing* (Linbov k Bliksneli); Marjorie
 Patterson, *Pan in Ambush*
 2 aprile, *Savoy*: Gabrielle Enthoven e Edmund Goulding, *Ellen*
 Young; Nikolaj Evreinov (trad. di C. Bechbofer), *A Merry Death*
 28 maggio, *Criterion*: Michael Orme (alias Augusta Grein), *The*
Eternal Snows

1916-17 Sesta stagione

4 febbraio, *Queen's*: José Echegaray (trad. di Marie Gonzalez e Chris-
 topher Sandeman), *The Cleansing Stain*
 25 marzo, *St. Martin*: Herman Heijermans (trad. di Chris St. John),
The Hired Girl; Helena Frank (adatt. da autore yiddish), *Gymnasie*
 13 maggio, *Kingsway*: Edy Craig e Mrs. Christopher Lowther (rid. da
 una ballata tradizionale), E.C. Wilson (mus.), *Death and the Lady*;
 Gwen John, *Luck of War*; Sewell Collins, *The Quitter*
 20 giugno, *Strand*: Paul Claudel (trad. di Louise Morgan Siller), *The*
Tidings Brought to Mary (L'annuncio fatto a Maria)

1917-18 Settima stagione

16 dicembre, *Criterion*: George Bernard Shaw, *The Inca of Perusa-*
lem; W. F. Casey, *Insurrection*; Torahiko Khoru, *Kanawa* (adatt. da un
 testo per marionette di Ushinotoki-Mairi)
 17 febbraio, *Princess*: Pierre Louys e Pierre Frondaie (trad. di C.
 Mitchell), *The Girl and the Puppet* (La Femme et le Pantin)
 14 aprile, *King's Hall*: Giacomo Rovetta, *Romanticismo*
 2 giugno, *King's Hall*: Harold F. Rubinstein, *The Earlier Works of*
Sir Roderick Athelstane

1918-19 Ottava stagione

9 febbraio, *King's Hall*: Christopher Holme, *The Home of Vision*;
 Susan Glaspell, *Trifles*; Miles Malleon (rid. da Čechov), *The Artist*;
 Chris St. John (trad. in italiano di F. Ferraro e P. Ramella), *Nell'Est*
 23 marzo, *Scala*: Paul Claudel (trad. di Pierre Chavannes), *The Hostage*
 1 giugno, *Lyric*: Herman Heijermans (trad. di Chris St. John), *The*
Rising Sun

1919-20 Nona stagione

25 gennaio, *St. Martin*: Anton Čechov (tr. di Julius West), *The Bear*,
On the High Road, *The Wedding* (Una domanda di matrimonio)
 11 aprile, *Strand*: Margaret E.M. Young, *The Higher Court*
 20 giugno, *Kingsway*: Saint Georges de Bouhélier (trad. di Chris St.
 John), *The Children's Carnival*

1925

29 marzo, *Regent*: Susan Glaspell, *The Verge*