

Samantha Marenzi

LE FIGURE DANZANTI IN «THE MASK»

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

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

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

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

La maschera come trasformazione del danzatore in immagine

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Duncan: immagini dalla danza del futuro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le figure migranti della Morris Dance

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le stampe giapponesi: immagini maestre di teatro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I volti del balletto. Un dialogo con la tradizione

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴² *Ibidem.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LE BALLET AU XIX^E SIÈCLE

PAR

ANDRÉ LEVINSON

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

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

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

Sommaire

Avant-propos.

I. Stendhal et Vignano ou le choréodrame.

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

III. Carlo Blasis et l'école milanaise.

Intermède I: Daumier et le ballet dans la caricature.

IV. Marius Petipa et la grandeur du ballet russe.

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

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

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

Intermède III: Les danseuses de Toulouse Lautrec.

Épilogue: «Fin de siècle»

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

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

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

⁵⁰ Prendo in prestito questi due termini da Georges Didi-Huberman che li usa nello scritto *Le paradoxe du phasme*, in *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1, Paris, Les

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

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