

Lorenzo Mango
IN DIALOGO CON LA STORIA
CRAIG, IL DOCUMENTO E LA CULTURA
MATERIALE DEL TEATRO

Fare storia. Un problema di metodo

In una breve nota introduttiva alla pubblicazione sul numero 1 di «The Mask» del 1929 di una parte della *History of the Pantomime* di R. J. Broadbent edita nel 1901¹, Gordon Craig scrive dell'autore:

He is one of those patient and thorough students to whom other students owe gratitude because, instead of repeating and refurbishing what others have already brought within our easy reach, he brings to light for us all little unnoticed or unremembered facts and details about forgotten figures or events, and so adds to the co-ordinated sum of our Theatre's history [...],

specificando, poche righe più avanti, che lo sforzo dello storico consiste

in bringing the unknown to light and giving us a rich page or so as the fruit of serious and concentrated research rather the large volumes which offer little but rearrangements of what we already know².

La collocazione editoriale di queste affermazioni è di relativo se non proprio scarso rilievo. Si tratta di poco più di una nota a

¹ R. J. Broadbent, *History of the Pantomime*, London, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co., 1901.

² J. S. (John Semar, lo pseudonimo che Craig usava come direttore della rivista), *A famous clown by R. J. Broadbent*, «The Mask», XV, 1, January-February-March 1929, p. 3.

marginale e il testo che viene riprodotto riguarda Robert Bradbury – attore attivo sulle scene inglesi tra la fine del Settecento e l’inizio dell’Ottocento nel ruolo di clown, specializzato in arlecchinate pantomimiche e antagonista del più noto Joe Grimaldi, considerato l’inventore del clown moderno – il cui peso storico è quanto meno limitato. Eppure la loro dislocazione minore, quasi un inciso redazionale e non uno scritto con vocazione strategica e progettuale, nulla toglie alla loro importanza, fornendo indizi sull’atteggiamento di Craig nei confronti della storia e, ancor di più, del fare storia, che rappresenta, assieme a quello del teorico rivoluzionario, l’aspetto più peculiare della sua personalità.

Due sono gli elementi che emergono. Anzitutto ripensare il ruolo dello storico: non “raccontare nel raccontato” ma creare le premesse di un racconto nuovo, frutto di ricerche precise, puntuali e documentate, magari circoscritte piuttosto che risolte in ricostruzioni che ambiscono a una scala più ampia ma non sanno definire i contorni di un’autentica storia del teatro, perché mancanti di adeguate informazioni, la gran parte delle quali, sostiene Craig, sono ancora da portare alla luce. Di qui il secondo elemento: la ricerca del dato mancante e degli eventi, delle figure, delle “cose teatrali” dimenticate se non addirittura rimosse. Ricerca che affida al documento, alla traccia sedimentata nelle sue più diverse formulazioni, un ruolo strategico determinante.

Quello del rapporto tra Craig e la storia è un argomento importante, complesso, delicato e ricco di implicazioni diverse che trova in «The Mask» il terreno della sua più ampia e variegata applicazione. A esso Irene Eynat-Confino ha dedicato uno studio che, a oggi, è quello che entra nello specifico nella maniera più pertinente e “monografica”³. Partendo dall’idea che il passato e la tradizione rappresentino per Craig una fonte di ispirazione di primaria importanza e una sorta di ideale luogo di apprendimento, Eynat-Confino pone il problema di Craig come storico. Il titolo del suo saggio è più assertivo di quanto non lo siano le sue argomentazioni, che appa-

³ Irene Eynat-Confino, *Gordon Craig: the Artist as Theatre Historian*, «Theatre History Studies», vol. 11, 1991.

iono assai più dialettiche. La storia è un termine di riferimento imprescindibile ma questo fa solo sfiorare la dimensione dello storico a Craig che, infatti, viene definito un «almost-scholar»⁴, in quanto resta ancorato alla sua natura d'artista che gli impedisce di fare quel salto che lo condurrebbe sull'altra sponda del mondo teatrale, quella dello studio puro.

Si tratta di un'affermazione per molti versi condivisibile, perché Craig ragiona da artista e non negherà mai di farlo, ma corrisponde, poi, a quanto realizza concretamente in «The Mask»? Per restare ancora all'esempio da cui siamo partiti: in che misura Craig ragiona da artista quando introduce e pubblica lo studio su Bradbury? Forse il problema va presentato in una prospettiva diversa: non chiedersi se e quanto Craig resti artista nel relazionarsi alla storia, ma domandarsi come lo fa, seguendo quali principi e ripromettendosi quali obiettivi.

Anche su questo piano del discorso, confrontarsi con quanto scrive Eynat-Confino è un utile atto preliminare. L'autrice distingue nettamente due fasi: una precedente a «The Mask», rappresentata dai suoi più celebri scritti teorici, *The Art of the Theatre*, *The Actor and the Über-Marionette* e *The Artists of the Theatre of the Future*, e una seconda che coincide con la pubblicazione della rivista. Nella prima, scrive, mancano riferimenti storici o, lì dove ci sono, sono velati da un alone indistinto e mitico, come nel caso, nel saggio sulla Über-Marionette, dell'ipotetico storico greco che avrebbe scritto di una tomba egizia con una statua animata o, ancor di più, col riferimento alle sponde del Gange quale luogo germinale della marionetta. La seconda, invece, sarebbe caratterizzata proprio da riferimenti a fatti e cose concreti sempre sostenuti da un'adeguata e ricercata documentazione.

«The Mask» rappresenta davvero lo spartiacque tra questi due atteggiamenti? Forse sarebbe più prudente assumere una posizione più sfumata, anzitutto perché il secondo e il terzo degli scritti citati da Eynat-Confino sono il pezzo forte dei primi tre numeri della rivi-

⁴ *Ivi*, p. 168.

sta⁵ e poi perché «The Mask» non nasce come una rivista a vocazione storica, come testimoniato dal saggio che fa da introduzione al primo numero, *Geometry*, che mette in gioco gli elementi di una nuova estetica, e perché gli scritti che andranno a comporre nel 1911 *On the Art of the Theatre*⁶, che non sono certo di argomento storico e non si cimentano con la documentazione delle proprie affermazioni, erano stati tutti pubblicati precedentemente nella rivista. Ipotizzare, dunque, «The Mask» come la soglia che distingue un prima e un dopo nel rapporto con la storia forza allora, probabilmente, la realtà dei fatti. Come è sempre prudente fare nel caso di Craig è bene considerare le cose in una dimensione problematica, entrando nelle sue posizioni, se non addirittura nelle sue contraddizioni, con un atteggiamento dialettico.

«The Mask» non è una rivista di storia quanto il luogo in cui Craig avvia un dialogo con la storia attraverso modalità, progettualità e intenzioni che si modificano profondamente nel tempo, pur all'interno di assetti redazionali che restano, per molti aspetti, costanti. I primi numeri sono quelli a cui affida la sua progettualità teorica ma fin dai primi anni «The Mask» si presenta come un vero e proprio palinsesto caratterizzato da una forte multipolarità, nel senso che la struttura della rivista presenta livelli di discorso diversi. All'interno di tale palinsesto uno spazio significativo lo assume il confronto col teatro del passato. Tale presenza ha un segno distintivo forte, indica la ricerca di quelle che possono essere le premesse di un modello teatrale alternativo a quello della centralità drammaturgica, del realismo, della convenzionalità del mestiere; dei segnali di un'autenticità che se va cercata e costruita proiettandosi verso "l'avvenire", ha già avuto modo di manifestarsi in fasi storiche poco conosciute e quindi altrettanto poco considerate. Il caso più eclatante ed esemplare è quello della Commedia dell'Arte a cui sono dedicati diversi interventi particolarmente nel 1911 e nel 1912. Il suo è un interesse sinceramente filologico ma le motivazioni che lo

⁵ *The Artists of the Theatre of the Future* distinto in due parti nei numeri 1 e 3/4 del 1908 e *The Actor and the Über-Marionette* nel numero 2 dello stesso anno.

⁶ Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, London, Heineman, 1911.

spingono nella direzione di quello studio sono, diciamo così, tendenziose, nel senso che gli interessa tessere un dialogo tra forme teatrali, la sua da un lato e quella della Commedia dell'Arte dall'altro, che testimoniano della specificità scenica del linguaggio teatrale come valore assoluto. La multipolarità di «The Mask», nei suoi primi anni, è direzionata. I diversi livelli del piano editoriale sono tutti orientati verso l'identificazione dell'originarietà e dell'autenticità dell'arte del teatro. Sono materiali diversi che, relazionandosi tra loro, costituiscono un discorso sull'unico teatro degno di essere praticato: quello che non c'è (e che quindi va inventato) ma che forse c'è stato, e allora va riportato alla luce.

1923

L'anno di svolta è il 1923. La rivista ha vissuto una crisi profonda. Tra il 1915 (quando pubblica un solo numero) e il 1917 ha chiuso, riprendendo a pubblicare una serie di numeri "a scartamento ridotto" nel 1918 e nel 1919. Poi niente fino al 1923. Negli stessi anni Craig ha perso la sua scuola all'Arena Goldoni. Ricominciare non è facile e quando lo fa questo segna un vero e proprio nuovo inizio.

Riprendendo a pubblicare «The Mask», Craig lo fa con uno slancio e uno spirito nuovi. Anche se non presenta più la qualità pittorica delle copertine degli anni 1908-1911, con disegni ogni volta diversi; anche se sono più contenute le finezze di stampa che hanno caratterizzato non solo l'impaginazione e le incisioni ma anche particolari raffinatissimi come le piccole foglie che introducono o concludono i capoversi; la veste editoriale, la scelta dei caratteri di stampa, l'impaginazione, l'apparato iconografico dell'unico numero del 1923 sono curatissimi. In seguito, senza mai perdere di eleganza (cosa che per Craig sarebbe stata inaccettabile), «The Mask» riduce, almeno in parte, la sua dimensione di manufatto artigianale, di libro-oggetto. Dal 1924, via via sempre di più sino al 1929, la qualità di stampa diventerà, per ragioni evidentemente economiche, più industriale.

Lo sforzo, nel 1923, è di recuperare lo smalto di un tempo. È un

volume di cinquanta pagine, ricco di argomenti di diversa natura. È di nuovo un palinsesto. Nella sua consueta Foreword, Craig/Semar rilancia quello che dichiara essere stato il progetto della rivista, fin dal 1908:

To bring before an intelligent public many ancient and modern aspects of the Theatre's Art which have too long been disregarded or forgotten. To announce the existence of a vitality which already begins to reveal itself in a beautiful and definite form based upon an ancient and noble tradition⁷.

Il testo riproduce quello pubblicato nel primo numero del 1908, con due differenze di non lieve conto. La prima riguarda un taglio significativo nel testo. Dopo il primo periodo, infatti, vi era scritto: «Not to attempt to assist in the so-called reform of the modern Theatre – for reform is now too late; not to advance theories which have not been already tested»⁸, per concludere, poi, come riproposto nel 1923. È una cancellazione non da poco. A sparire è anzitutto il riferimento alla riforma moderna, che gli sembrava già nel 1908 fundamentalmente inattuale, il che non deve stupire perché fin da *The Art of the Theatre* Craig ha ritenuto riformare il teatro, cioè limitarsi ad adeguarne le forme, qualcosa di insufficiente. Assieme a esso sparisce il riferimento a teorie non ancora sperimentate: Craig riteneva che le sue, quelle tra il 1905 e il 1908, nascessero come rielaborazione di una prassi scenica. L'inciso mancante rimanda dunque, in una qualche misura, all'idea di moderno come processo in divenire che cerca nel passato il suo luogo di fondazione. Nel 1923 le cose sono poste in termini diversi relativamente a questo argomento. Nell'articolo di spalla alla Foreword, non firmato e intitolato con la semplice indicazione di data e volume, Craig scrive:

We recommence after an interval with a Whole Volume and may begin by announcing that on the whole the success of the First Phase of the New Movement in the European Theatre is assured, although in a few

⁷ J. S. (pseud. Gordon Craig), Foreword, «The Mask», IX, 1923, p. 1.

⁸ *The Mask. A monthly journal of the art of the theatre: illustrated*, «The Mask», I, 1, March 1908, s. p. (ma p. 25).

lands not even yet understood. Since 1908 we have worked for the success of the Movement as a whole, not for anything more parochial⁹.

Sono chiare, allora, le ragioni del taglio. Il New Movement ha traguardato una sua prima stagione (il lavoro non è finito, però, fa capire Craig), è diventato un dato di fatto, non è più una premessa o un'aspirazione. È da questa acquisizione che bisogna partire e allora la relazione col passato e la storia assume un profilo diverso: non più premessa per il nuovo ma indagine di più ampio respiro. Il teatro di ogni luogo e ogni tempo diventa più di una formula; è una vera e propria dichiarazione di intenti. Su cosa poggia questa sua affermazione Craig? È solo una formula retorica per rassicurarsi che quanto ha fatto e teorizzato negli anni passati non sia trascorso invano? No, c'è qualcosa di più concreto. Tra il 1922 e il 1923 si era tenuta prima allo Stedelijk Museum di Amsterdam (il 21 gennaio del 1922) e poi a Londra, Manchester, Bradford e infine a New York, la International Theatre Exhibition, la più grande e rappresentativa mostra di disegni, costumi, progetti, oggetti di scena del teatro modernista, con oltre novanta espositori tra cui spiccavano i nomi di Craig e Appia. Il Moderno si presentava come compimento di un processo, attraverso risultati della più diversa fattura ma caratterizzati da una comune matrice innovatrice. Se poteva essere oggetto di una mostra, il New Movement, come amava definirlo Craig, era oramai una realtà. Diverse pagine del numero del 1923 sono dedicate ad articoli su questo evento che è vissuto come qualcosa di cruciale. Non, però, certo come un approdo. Giunti a questo punto bisogna investigare con più precisione sul teatro nella sua interezza. In un articolo firmato, con vezzo stilistico, in corsivo, Craig fa appello allo studio delle Antiche Tradizioni, perché le più recenti gli appaiono «too easy, too lax, and utterly unworthy»¹⁰.

⁹ 1923. *Volume nine*, «The Mask», IX, 1923, p. 1.

¹⁰ Edward Gordon Craig, *And now another word to initiate volume nine*, *ivi*, p. 5. In una nota Craig specifica a chi allude quando parla di nuove tradizioni mescolando i nomi di Goldoni, Beaumarchais, Rachel, Vestris, Noverre, Charles Kean, Macready fino a Verdi, in un elenco che non ha una logica interna ma sottintende l'arco temporale che dal 1700 conduce fino al Novecento. Niente a che vedere, dunque, coi modernisti esposti in mostra.

A questo aspetto è legata anche la seconda differenza a cui abbiamo accennato. Nel 1923 il passaggio in questione campeggia nella prima pagina della rivista, con un grande risalto. Sono le prime parole che leggerà il lettore dopo quattro anni di silenzio. Nel primo numero del 1908, invece, si trattava di uno stelloncino promozionale messo a chiusura del numero per invitare alla sottoscrizione. La diversità di collocazione è eloquente: vero che il testo è grosso modo lo stesso ma adesso lo sguardo a trecentosessanta gradi sul teatro è più della garanzia di una rivista che promette di non essere solo di parte, è una vera e propria linea programmatica. La conseguenza sarà che la multipolarità del palinsesto assumerà, come avremo modo di osservare, una caratterizzazione e una peculiarità diverse.

C'è ancora dell'altro, in questa direzione. Nel numero del 1923 Craig pubblica un suo messaggio (bisogna sempre tener presente il gioco dei ruoli tra lui e i suoi doppi) che John Semar presenta come il «Credo» (in italiano nel testo) della rivista¹¹. Il testo è lungo e, al di là delle parti più argomentative, presenta una specie di decalogo. Ne riassumiamo i temi principali: «“The Mask” believes in the Theatre and in the Drama whether written, acted, sung or spoken»¹² e poi negli attori e nelle attrici, nelle marionette e nelle maschere, negli scenografi, nei danzatori, nei drammaturghi, nel futuro del teatro mentre ne venera gli antichi maestri. Insomma in tutto ciò che può essere chiamato teatro, perché «The Theatre is our Mother», e aggiunge «We exclude nothing except the non-Dramatic ... the non-Theatrical»¹³. Non ci sono distinzioni, insomma, in tutto quello che fa capo alla grande tradizione. Il legame che univa, in un testo chiave come *The Art of the Theatre*, il linguaggio del teatro che va costruito nel presente e soprattutto nel futuro a un *originario ultra-storico* (il primo drammaturgo, inteso come *ur-dramaturg*), adesso diventa legame con l'*antico*. La linea di

¹¹ J. S., *A message from Gordon Craig, the founder of «The Mask»*, «The Mask», IX, 1923, p. 3.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, p. 4.

discrimine concettuale è la storia: l'originario ne prescinde, l'antico ne è parte integrante. All'interno di questo importante scritto vi è un passaggio singolare che vale la pena di riportare. Tra le cose che «The Mask» ama, che è una sfumatura ulteriore rispetto a quelle in cui crede, vi sono «the dust, the rags and the paint and the daub and dirt of the Old Theatre ... its ancient smell ... its strange air ... its queer ways ... ALL»¹⁴. Sembra incredibile sentir elogiare la pittura, gli stucchi, le “pezze” del teatro, quanto ha dichiarato tante volte di detestare. Il mestiere (il *craft*) lo ha sempre nobilitato ma come fondamento di un sapere delle mani che permetteva di capire ciò che il teatro può essere come arte della scena. Adesso, invece, esprime quasi un sentimento nostalgico del teatro della sua giovinezza, ma ridurlo a questo (che pure è un aspetto di Craig a partire dagli anni venti di cui si tiene troppo poco conto) non è tutto. Forse si tratta di un altro tassello di quella multipolarità non direzionata che abbiamo introdotto come discriminante tra le due stagioni di «The Mask», quella fino al 1919 e quella che dal 1923 arriva fino al 1929.

Il rapporto con l'*Old Theatre* e la *Ancient Tradition* si manifesta, nel 1923, anche in altra forma. È quello l'anno di pubblicazione di *Scene*, il libro che segna una svolta rispetto agli altri prodotti fino a quel momento¹⁵. Il precedente, *The Theatre Advancing* era del 1919 e raccoglieva, montati per nuclei tematici, articoli usciti su «The Mask»¹⁶. Ancora una volta si crea una dialettica tra il 1919, anno di sintesi di una fase, e il 1923. *Scene* è un libro complesso. Quanto lo caratterizza, e ne fa un unicum, è che Craig vi ricostruisce un ideale percorso nella storia che dal mondo greco attraversa quello medievale, la Commedia dell'Arte e il teatro rinascimentale per concludersi con l'elaborazione teorica e pratica degli *screens*. La peculiarità del libro è che il focus del discorso è lo spazio scenico

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Edward Gordon Craig, *Scene*, London, Humphrey Milford/Oxford University Press, 1923.

¹⁶ Edward Gordon Craig, *The Theatre Advancing*, Boston, Little, Brown & Co., 1919.

non inteso come elemento settoriale della scrittura teatrale quanto come ciò che meglio e di più la identifica.

Come si capisce da quel poco che se ne è detto, si tratta di un libro molto particolare che gioca con la storia, con la tradizione, con l'idea di teatro in una maniera non convenzionale. Si presta, così, a differenti chiavi di lettura. Franco Ruffini lo lega intimamente alle formulazioni teoriche delle origini: *Scene* sarebbe il libro in cui è approfondita una delle tre materie prime del linguaggio poste a conclusione di *The Art of the Theatre*: azione, scena e voce¹⁷.

Diametralmente opposta la lettura di Eynat-Confino che trova in *Scene* la testimonianza dell'intenzione di Craig di andare oltre il recupero dei singoli, distinti dati per istituire tra di loro un coordinamento di stampo storiografico¹⁸. Ma di che natura è il fare storia in *Scene*? Indubbiamente Craig costruisce un discorso che attraversa la storia istituendo, però, un percorso che ne seleziona solo alcuni momenti, legati tra loro dall'uso architettonico dello spazio, di fatto cancellando quanto avviene tra Cinquecento e Novecento (il suo di Novecento) e conservando solo quei momenti storici la cui teatralità, come attività indipendente, è indiscutibile. Un secondo aspetto, quanto meno problematico dal punto di vista della prospettiva storica, è che Craig pone se stesso, e la sua ricerca su uno spazio recitante (il volto espressivo degli *screens*¹⁹), come vertice estremo del processo che identifica l'arte del teatro. Ci sono, poi, altri due elementi che rendono quanto meno dubbia l'ipotesi di un Craig che ambisca a farsi storico. Anzitutto la totale assenza di ogni riferimento concreto. Craig parte, per ognuno degli argomenti che tratta, da degli assunti presi per dati, non li dimostra né li illustra. Inoltre per costruire un discorso che tenga – basandosi sul presupposto che, a un certo punto, il teatro abbia tradito se stesso rinnegando la sua dimensione architettonica e il suo svolgersi in spazi aperti – inverte

¹⁷ Franco Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato di invenzione*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 26, 31-32.

¹⁸ Irene Eynat-Confino, *Gordon Craig: the Artist as Theatre Historian*, cit., p. 171.

¹⁹ Edward Gordon Craig, *Scena*, in Id., *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 223.

cronologicamente il teatro di corte cinquecentesco e la Commedia dell'Arte, posticipando il primo, così che quel momento storico, che pure viene apprezzato per la sua altissima qualità, finisce con l'essere presentato come la causa di una decadenza che solo i suoi *screens* sono in grado di arginare.

Eynat-Confino non sostiene che Craig, col suo libro, si sia voluto trasformare in uno storico ma che questa sua ambizione sia naufragata perché Craig continua a ragionare da artista (e questa affermazione porta acqua al mulino di Ruffini), e perché gli manca un'adeguata formazione²⁰. Che tale ambizione ci fosse, secondo Eynat-Confino, è dimostrato da alcuni dei quaderni in cui sono contenuti ipotetici progetti di natura storiografica. Se ne prendiamo, a titolo d'esempio, due (di cui il primo è citato anche da Eynat-Confino), quello dedicato a una possibile storia della Commedia dell'Arte e quello su una storia del teatro europeo dal Cinquecento al Novecento, ci accorgiamo che si tratta di oggetti molto particolari²¹. Si tratta, come in una parte consistente dei quaderni craighiani, di progetti solo sbozzati, risultando le pagine, poi, sostanzialmente bianche. Ma quel poco che c'è è interessante e ci autorizza a porci la domanda se e in che misura essi fossero dei progetti storiografici. Quanto troviamo, infatti, sono schemi in cui Craig indica una successione di date e di eventi. Nella loro formulazione appaiono, dunque, piuttosto delle complesse tavole sinottiche. La loro ragion d'essere si fonda su due parole chiave che tornano insistentemente in Craig, *facts and dates*, rappresentando il presupposto di ogni possibile discorso storico, che va spogliato da ogni suggestione retorica e ricondotto alla materialità concreta delle cose. È una posizione che viene da lontano. Introducendo, nel 1912, la sua lista di personaggi della Commedia dell'Arte e auspicando che, sulla base del rigore filologico della catalogazione

²⁰ Irene Eynat-Confino, *Gordon Craig: the Artist as Theatre Historian*, cit., p. 172.

²¹ Entrambi conservati presso il Fonds Craig della Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, il primo alla collocazione EGC-Ms-B-47 e il secondo alla collocazione EGC-Ms-B-51.

e ricostruzione dei fenomeni, si arrivi a una storia attendibile del fenomeno, Craig scrive:

“Perhaps” and “In my opinion” and “it is likely that” is charming, but not History. A historian should confine himself to *facts*, cutting ruthlessly away anything which is surmise, however fascinating it may appear²².

L'artista come archivista

La questione del rapporto tra Craig e il fare storia va considerata, allora, forse sotto un'angolazione diversa da quella che ci rimanda all'immagine di uno storico fallito o “impossibile”. L'obiettivo che Craig si ripropone, infatti, non è mai, in nessun momento, quello di costruire un discorso storico. Quando sembra farlo, in *Scene*, si tratta, come abbiamo visto, di una pseudostoria. Ciò che gli interessa è concorrere a costruire le premesse che consentano, non tanto a lui in particolare ma in termini più generali, e non qui e ora quanto in un imprecisato futuro, di costruire una storia del teatro solidamente fondata su fatti e date. A partire dal 1923 «The Mask» diventa il laboratorio dove sperimentare un simile approccio metodologico e così risultano più chiari anche gli elementi del “credo”, che tornano significativamente, a ribadire la centralità, nel primo numero del 1924 e nel primo del 1929²³. Assume anche una diversa caratterizzazione il sottotitolo della rivista: *After the Practise the Theory*. Quando lo troviamo nel 1908, l'impressione che ne ricaviamo è che Craig voglia sottolineare che il suo impegno teorico, come qualsiasi impegno teorico, debba fondarsi su una pregressa sperimentazione operativa. Non esiste una teoria preliminare, che finirebbe con l'es-

²² *The Characters of the Commedia dell'Arte; a List compiled by Gordon Craig*, «The Mask», IV, 3, January 1912, p. 200.

²³ Nel vol. X, n. 1 del 1924 sono presentati come: *The Mask Creed. Reprinted once more to make quite sure*, mentre nel n. 1 del vol. XV del 1925 sono intitolati *The Credo of The Mask since its foundations 1908-1929* e in una breve nota introduttiva è spiegato che il testo è ripubblicato «to clear any misapprehension and to confirm once more the principles to which, now as then, we adhere», p. 38.

sere inevitabilmente astratta, ma solo una riflessione che nasce dalla consapevolezza delle potenzialità del mestiere, nelle sue forme più nobili, libero dai vincoli delle abitudini più corrive. Nel 1929, preannunciando che nelle pagine seguenti sarà ripubblicato il “Credo”, Craig/Semar specifica che lo fa per spiegare, specie ai lettori che si cimentano per la prima volta con la rivista, che esso chiarisce in quale direzione si muova «The Mask», adesso e da sempre: *After the Practise the Theory*²⁴. Ma lo “slogan” sta a indicare realmente la stessa cosa o non si tratta piuttosto di uno dei tipici giochi retorici craighiani per cui conserva nel tempo affermazioni dietro a cui si vanno stratificando, viceversa, significati diversi? Credo che siamo di fronte proprio a un caso del genere. La pratica che viene prima della teoria non è quella di un artista che prima produce e poi teorizza ma riguarda il teatro nel suo complesso: prima di definire cosa il teatro sia (come accade nel celebre incipit di *The Art of the Theatre*) bisogna verificarne la pratica in tutte le sue declinazioni, senza distinzioni. Bisogna ricostruirne i “fatti”, dovunque li si possa rintracciare, purché si tratti di fatti autenticamente teatrali.

Marotti, interessato come è comprensibile che sia nel 1961 alla spinta innovativa di Craig, limita la sua attenzione all’attività della seconda fase di «The Mask» a una secca battuta: «In essa erano contenuti, più che altro, documenti di storia del teatro»²⁵. Irene Eynat-Confino, del suo, scrive: «By 1924, Craig had become an erudite in theatre history», orgoglioso di essere il primo a pubblicare documenti inediti²⁶. Entrambi colgono nel segno, ma quale conclusione si può trarre dalle loro affermazioni? Che l’interesse di Craig, a partire dal 1923, più che alla storia vera e propria si rivolge a un territorio che potremmo definire della pre-storia, in quanto egli diventa una vera e propria “macchina da documenti”, dedicandosi a cercare e portare alla luce il rimosso della storia. Ciò che gli interessa è farli rivivere, quei documenti, catalogarli e condividerli. Un approccio metodologico che si addice più al filologo e all’archivista

²⁴ J. S., Foreword, «The Mask», XV, 1, January-March 1929, p. 2.

²⁵ Ferruccio Marotti, *Gordon Craig*, Bologna, Cappelli, 1961, p. 143.

²⁶ Eynat-Confino, *Gordon Craig: the Artist as Theatre Historian*, cit., p. 171.

che non allo storico, se intendiamo col fare o “mettere in storia” un processo che ha come obiettivo un’ipotesi di organizzazione dei fatti che parte da una costruzione che si appoggia, per essere solida, necessariamente sul documento ma non si risolve nella sua enunciazione. Forse, volendo giocare col titolo del saggio di Eynat-Confino, potremmo parlare di un “artista come archivist”.

Detto questo, torniamo a porci una domanda che abbiamo già formulato in precedenza, se, cioè, nel 1923 «The Mask» si trasforma in una rivista dal taglio storico e dobbiamo tornare a rispondere che non è così. I piani su cui si muove continuano a essere diversi. Nel 1923 presenta diffusamente l’International Exhibition of Theatre, nel 1929 uno spazio ampio è dato all’allestimento newyorkese del *Macbeth* da parte di Tyler e Ross, a cui Craig aveva collaborato limitandosi a fornire i bozzetti di scena, considerandoli oltretutto come una sua produzione minore, e rifiutandosi non solo di fare la regia ma anche di attraversare l’oceano per andare a supervisionare il risultato del lavoro fatto²⁷. Ebbene nel numero 1 del 1929 quello che è uno spettacolo sostanzialmente rimosso dalla teatrografia craighiana²⁸ viene ampiamente testimoniato attraverso una selezione di recensioni e due suoi scritti – *Lady Macbeth. Paragraphs from a letter addressed by the artist to the actress playing the role* e *Light and Shadows. A letter to Richard Boleslavsky relative to the lighting of the scenes designed by Craig for Macbeth* – che lasciano presupporre il coinvolgimento in uno spettacolo che viene presentato come pienamente craighiano, anche se così non fu²⁹. Dunque la storia sì,

²⁷ Cfr. Edward Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita* [1968], a cura di Marina Maymone Siniscalchi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996, p. 365.

²⁸ Marotti scrive che quei disegni non «aggiungono alcunché» alla sua vicenda artistica come d’altronde «non aggiunge nulla di sostanziale alla tematica teatrale del regista inglese» anche il lavoro fatto nel 1926 su *I pretendenti alla corona* di Ibsen per i fratelli Poulsen a Copenhagen. Ferruccio Marotti, *Gordon Craig*, cit., p. 143.

²⁹ I due testi, di cui andrebbe verificato se si tratta di lettere effettivamente spedite o di testi in forma di lettera posteriori allo spettacolo, sono presenti sul numero 1 del 1929 alle pagine 18 e 19. Sarebbe interessante, perché le poche fonti a mia disposizione non mi consentono attualmente di dare una risposta, capire in che termini fosse coinvolto nel progetto Boleslavskij, il primo tramite del metodo Stanislavskij in America e anche, più in generale, conoscere un po’ di più di questo *Macbeth* rimosso.

ma non solo, «The Mask» continua ad avere una struttura multipolare, solo che adesso è aperta anziché essere, come accadeva nei primi anni, ideologicamente direzionata.

Il documento come testimone

Più che la storia, il documento dunque, ma quali sono i documenti che pubblica Craig, come li tratta e, di conseguenza, cosa intende con documento? Possiamo organizzarli in quattro grandi famiglie: le scoperte d'archivio; la traduzione in inglese di parti di testi chiave del passato; la estrapolazione da libri di scritti che forniscono informazioni che gli paiono particolarmente interessanti, talvolta una sorta di “ricostruzione attraverso la ricostruzione” come aveva già fatto per la ricerca sulla Commedia dell'Arte utilizzando capitoli de *La Commedia dell'Arte in Italia. Studi e profili* di Michele Scherillo³⁰; infine un ultimo livello non facilmente identificabile perché non riconducibile a un modello codificato.

Iconografia. Teatri e scena

La prima famiglia di documenti consiste in gran parte in materiale iconografico che Craig, ma più ancora di lui il figlio Edward (col nome d'arte Carrick che aveva scelto per distinguersi dal padre e che avrebbe utilizzato anche per la sua indipendente attività di scenografo) rintracciavano dagli archivi e dalle fonti più diverse, sia edite che no. Fin dal 1919, ricorda Edward, il padre aveva iniziato a interessarsi ai teatri italiani tra Cinque e Ottocento e ai Bibiena, raccogliendo materiali che li riguardavano. Nel 1921 questo interesse, che forse sino ad allora era stato poco più di una curiosità, subisce una radicale sterzata. Visitando Parma, nei suoi viaggi per vederli dal vivo quegli edifici, Craig era rimasto affascinato dal Teatro Farnese, al che Edward propose di andare all'Archivio di Stato

³⁰ Il libro era stato edito da Ermanno Loescher a Torino nel 1884.

alla ricerca di materiali, «ma mio padre rispose che gli archivi erano luoghi opprimenti e antiquati e bocciò l'idea»³¹. Lui, però, lo fece lo stesso trovando «centinaia di disegni e manoscritti originali che si riferivano alla costruzione del teatro e ai suoi spettacoli»³². Questa scoperta, racconta ancora Edward, cambiò completamente la vita a Craig: «I libri non lo soddisfacevano più, dovevamo tornare ai documenti *originali*»³³.

L'interesse per gli edifici teatrali italiani e per i documenti originali si traduce, in «The Mask», nella pubblicazione di disegni inediti di architetture teatrali. Il vertice è raggiunto nel 1927. Nella consueta premessa, che stavolta intitola *An Astounding Discovery*, scrive con orgoglio:

This quarter [riferito alla scansione delle uscite della rivista] we are happy to be able to offer to these students [quelli interessati allo studio del teatro di cui aveva appena parlato] a rare plan of the Florentine theatre “La Pergola”, that old and aristocratic playhouse built in 1652 by the Accademia degli Immobili³⁴.

Pubblica, quindi, la pianta della Pergola rimandando al numero successivo un commento. In esso, il 4 del 1927, Craig va ancora più avanti. Carrick, infatti, aveva trovato presso il Soane Museum – nato nel 1833 a seguito della donazione della sua collezione da parte dell'architetto neoclassico John Soane – una raccolta di disegni di edifici teatrali italiani, sino a quella data sconosciuti: oltre alla Pergola fiorentina, il Teatro Tor di Nona di Roma, il Teatro San Giovanni e Paolo di Venezia, il Teatro degli Intronati di Siena. È un patrimonio culturale inestimabile a cui Craig si appassiona a tal punto che la premessa al numero della rivista stavolta si intitola *Our House*. L'edificio teatrale è la casa del teatro.

³¹ Edward Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, cit., p. 347.

³² *Ivi*, p. 348.

³³ *Ibidem*.

³⁴ J. S., *An Astounding Discovery*, «The Mask», XII bis, 3, July-August-September 1927, p. 87 (è divertente che l'annata 1927 non sia la tredicesima ma, per il superstizioso Craig, la dodici bis).

Introducendoli Craig si pone il problema di come siano finiti nella collezione di Soane. Ritiene, senza addurre però alcuna prova documentaria, che questi li abbia avuti da uno dei fratelli Adam (John, Robert e James) dopo aver escluso la prima idea che gli era venuta in mente, che cioè li avesse portati dall'Italia Garrick³⁵. Il tutto resta sul piano delle ipotesi non dimostrate, ciò che Craig più detestava, ma forse vi si può leggere dietro un "sottotesto": è un architetto che si può essere interessato a questi disegni e non un attore, che pure avrebbe dovuto perché raffiguravano la sua casa³⁶. Come Editor, quindi, descrive materialmente l'oggetto e ne attribuisce la paternità, grazie a una targhetta scritta con inchiostro bruno, a Carlo Fontana, architetto attivo a Roma tra fine Seicento e metà Settecento³⁷. Passa, quindi, alla descrizione tecnica delle diverse piante e coinvolge un piccolo gruppo di studiosi perché ne discutano. Fra loro, oltre a se stesso ed Edward Carrick, ci sono Bruno Brunelli, W. J. Lawrence, Alfred Mortier e Allardyce Nicoll, ciascuno dei quali annota dalla sua prospettiva l'importanza dei disegni e la vicenda dei singoli teatri³⁸. Il dibattito meriterebbe un'attenzione maggiore, in questa sede ci si deve limitare, invece, a segnalare la struttura

³⁵ I tre fratelli Adam, figli a loro volta di un architetto, scozzesi di nascita, sono molto attivi nel movimento neoclassico dell'Inghilterra del Settecento, muoiono tutti e tre tra il 1792 e il 1794.

³⁶ E. G. C., *Some Old Theatre Plans with accompanying comments and historical notes from international sources. Where the Plans are preserved. An introductory word*, «The Mask», XII bis, 4, October-November-December 1927, p. 134.

³⁷ «The MS is in the form of an album measuring 50x41 ½ centimetres and is bound in re-brown leather stamped with gold», *ibidem*.

³⁸ Bruno Brunelli è l'autore de *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, 1921; W. J. Lawrence, studioso inglese, si era interessato soprattutto della scena elisabettiana a cui aveva dedicato, nel 1913, *The Elizabethan Playhouse and Other Studies*, Stratford-upon-Avon, Shakespeare Head Press che ebbe un notevole impatto; Alfred Mortier, storico e scrittore francese aveva tradotto per la prima volta nel 1925 Ruzante in francese; Allardyce Nicoll è stato uno dei più importanti storici del teatro inglese, a lui si devono la *History of British Drama 1660-1900*, pubblicata in più volumi dalla Cambridge University Press a partire dal 1923, e *The Development of the Theatre. A Study of Theatrical Art from the Beginnings to the Present Day*, la cui prima edizione è proprio del 1927 (George G. Harrap & Co.), che è stato ripubblicato moltissime volte con aggiornamenti e in Italia è approdato nel 1971 presso Bulzoni col titolo *Lo spazio scenico*, facendo scuola negli studi teatrali.

di un progetto editoriale caratterizzato da un approccio filologico e descrittivo verso documenti dal valore unico.

Non è la prima volta che Craig opera in questa direzione e con questa metodologia. Nel numero 4 del 1925 aveva pubblicato un disegno, più che altro uno schizzo, di Antonio da Sangallo il giovane. Si tratta della rappresentazione, sommaria nella finitura ma precisa nella struttura e annotata a margine, di una scena “all’italiana” caratterizzata, ai due lati, da prismi triangolari, in grado di ruotare su di un perno centrale. Il disegno proviene dalla collezione degli Uffizi ed è datato da Craig tra il 1515 e il 1530 (anche stavolta senza riscontri documentari) il che lo rende, spiega, particolarmente interessante in quanto in grande anticipo rispetto alla pubblicazione di Serlio, che è del 1545, o al Teatro Olimpico di Palladio. Di cosa si tratta? Cosa vi ha rappresentato Sangallo? «It looks to us like a bit of a puzzle, and for this reason interesting» scrive e specifica: «Was the triangular scene raised up above the *ospitii* or rooms? Was it behind them? If behind, where did it show?»³⁹. Craig, quindi, sottopone una serie di domande a un gruppo di interlocutori che coinvolge nel dibattito: se stesso, Brunelli, Mortier e Nicoll, come nell’altro simposio, e un suo alter ego, François M. Florian, gli scrittori John Masefield e Horace Wyndham, l’architetto William Lethaby, e altri personaggi, come Ferdinando Massai, su cui abbiamo meno informazioni, e persino Jack B. Yeats che se la cava con un ironico: «I have no knowledge of these things but would suggest a Chinese origin»⁴⁰. Anche questo argomento meriterebbe uno sviluppo monografico, ai fini del nostro discorso ne evidenzieremo solo alcuni aspetti. Craig decodifica lo schizzo e ne fa una trascrizione grafica da cui emerge la struttura di una scena all’italiana con al centro quella che Sangallo chiama nei suoi appunti *aula regia*, piuttosto impropriamente tradotta come «Royal House», che è presentata come la parte centrale della scena, mentre ai due lati vi sono

³⁹ J. S., *A Preliminary Note about the Design*, in *On a Design by Sangallo. An International Symposium*, «The Mask», XI, 4, October 1925, p. 151.

⁴⁰ *Ivi*, p. 160.

gli *ospitii* da cui, come annota Sangallo, «uscivano li recitanti»⁴¹, sopra i quali sono disegnati i prismi triangolari. La discussione che ne discende verte su alcune scelte lessicali, sia nella trascrizione che nella traduzione (entrambe dovute molto probabilmente a Dorothy Neville Lees), e su come dovessero intendersi e dove fossero disposti i prismi triangolari ruotanti. Senza entrare nel dettaglio delle singole posizioni, ch  non   questo il luogo per farlo, ci  che mi interessa rilevare   come il dibattito si centri tutto sui parametri attraverso cui leggere il disegno nella sua struttura e sui termini usati, specie quegli *ospitii* che opportunamente Nicoll rimanda agli *hospitalia* di cui scrive Vitruvio⁴², facendo riferimento sia all'edizione di Fra Giocondo del 1511⁴³ che a quella di Daniele Barbaro del 1516⁴⁴. Il lavoro critico consiste, in sostanza, nella ricostruzione filologica del documento.

⁴¹ *Ivi*, Plate 12, *A key to the San Gallo [sic] Design and Ms.*

⁴² «Ipsae autem scenae suas habent rationes explicitas ita, uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae, dextra ac sinistra hospitalia, secundum autem spatial ad ornatus comparata, quae loca Graeci periactus dicunt ab eo, quod machinae sunt in his locis versatiles trigonos habentes in singular tres species ornationis, quae, cum aut fabularum mutations sunt future seu deorum adventus, cum tonitribus repentinis ea versentur mutantque speciem ornationis in fronts», Vitruvio, *De architectura*, a cura di Pierre Gros, traduzione e commento di Antonio Corso e Elisa Romano, Torino, Einaudi, 1997, Libro Quinto, vol. I, p. 572 [«Le stesse scene poi abbiano regole definite in modo che la porta di mezzo abbia gli abbellimenti di una corte regia, quelle a destra e a sinistra siano proprie degli ospiti, inoltre dietro vi siano aree disposte per gli apparati scenici, luoghi che i Greci chiamano *periaktoi* (attorno a un punto focale) per il fatto che in questi luoghi vi sono macchine mobili triangolari aventi ciascuna tre campi ornamentali, le quali quando stanno per verificarsi o cambiamenti nei drammi ovvero apparizioni di d i, con tuoni improvvisi si girano verso tali parti e mutano il campo ornamentae sulle fronti», p. 573].

⁴³ M. Vitruvius, *per Iocundum solito castigator factus cum figuris et tabula ut iam legi et intellegi possit*, Venezia, 1511.

⁴⁴ *I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro, eletto Patriarca d'Aquileggia*, Venezia, Francesco Marcolini, 1560.

Traduzioni

Riguardo alla seconda famiglia di documenti, quella della traduzione, l'operazione più complessa è la pubblicazione nei numeri 2 del 1926, 4 del 1928 e 1 del 1929 di parte della *Pratica di fabbricar scene e macchine ne' teatri* di Nicola Sabbatini⁴⁵, in particolare quella dedicata alla realizzazione delle nuvole in scena e all'apparizione dei personaggi dal cielo. Si tratta della prima traduzione inglese di quel testo, destinata a rimanere tale per lungo tempo, con un valore documentario inestimabile⁴⁶. Ma già nel primo numero di «The Mask» era stata tradotta una selezione del *Secondo libro di Perspectiva* di Serlio. Nel 1927 viene pubblicata una parte dei *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla* di Giulio Troili, più comunemente noto come *Paradosso*, il cui libro era uscito nel 1672 e poi, in seconda edizione nel 1683⁴⁷. Per dimostrare la capacità degli attori di essere autori essi stessi, nel 1923 viene pubblicato un estratto del primo atto de *La schiava* edita da Pietro Bartoli a Pavia nel 1602⁴⁸. Insomma Craig si ripropone di farsi tramite, pur se in maniera non sistematica, di un sapere antico da mettere a disposizione degli studiosi di lingua inglese. Lo fa privilegiando (pur in presenza di documenti di natura diversa) materiali di origine italiana, con un interesse specifico per quelli rinascimentali o seicenteschi verso cui nutriva una particolare affezione, poiché gli erano più prossimi geograficamente, considerato il suo soggiorno in Italia, e anche perché su essi lavorava, e non è elemento da poco, Dorothy Neville Lees, il cui ruolo all'interno del progetto editoriale è fondamentale.

⁴⁵ Ravenna, Pietro de' Paoli e Gio. Battista Giovannelli, 1638.

⁴⁶ La *Pratica* di Sabbatini, infatti, verrà tradotta in inglese solo nel 1958, in un'antologia di scritti, curata da Barnard Hewitt, dal titolo *The Renaissance Stage: Documents*, Miami, Miami University Press.

⁴⁷ *Some Scenic Directions by Giulio Troili Spinlamberto usually known as Paradosso Translated from Italian*, «The Mask», XII bis, 2, April-May-June 1927, p. 59.

⁴⁸ *Real Acting or can the actor create? Some evidences that he can collected by G. B. Ambrose (pseud. Gordon Craig)*, «The Mask», IX, 1923, pp. 12-14.

Raccontare nel raccontato

Interessante è anche la terza tipologia di documenti: non fonti primarie ma secondarie che consentono comunque di fornire preziosi elementi di testimonianza storica. Un esempio l'abbiamo incontrato proprio all'inizio del nostro discorso: Broadbent che ricostruisce la vita artistica di Bradbury; un secondo, singolare nella sua anomalia, è la traduzione di un particolarissimo libro del 1869, le memorie di Pierre Louette, il giardiniere di Talma⁴⁹; ma l'esempio più interessante di questa scrittura all'interno del già scritto è la ricostruzione, a firma dello stesso Craig, delle descrizioni che John Evelyn fa, nei suoi diari, dei teatri che gli è capitato di visitare nei suoi viaggi, accompagnando la ricostruzione con preziose incisioni di alcuni degli edifici⁵⁰. Ancora una volta, pur se per un tramite indiretto, l'attenzione del Craig cade sull'edificio teatrale che sembra essere il vero protagonista del lavoro documentario. La dimensione architettonica diventa il suo centro d'interesse e d'altronde, nel 1925 vi dedica un libro, *Books and Theatres*, in cui si sintetizzano i suoi più grandi interessi: i libri sul teatro e l'edificio⁵¹, con un'attenzione particolare a quelli italiani tra Cinque e Settecento. Cosa c'entrano quegli edifici con la sua concezione di spazio scenico? Nulla, ma non è quello il problema. Ciò che interviene è la passione per il teatro, purché sia teatrale e non letterario, per la meraviglia che quegli edifici suscitano, per la bellezza del teatro, in altri termini per la sua pratica scenica che trova nell'architettura la sua espressione più esplicita ed evidente: *After the Practise the Theory*.

⁴⁹ *The Memoirs of Pierre Louette. Talma's gardener*, «The Mask», XII, 1, January 1926, p. 7.

⁵⁰ Edward Gordon Craig, *John Evelyn and the Theatre in England, France and Italy*, «The Mask», X, 3, July 1924 e X, 4, October 1924. I diari di Evelyn, che visse tra il 1620 e il 1706, furono pubblicati solo nel 1818 col titolo *Memoirs illustrative of the Life and Writings of John Evelyn* a cura di William Bray, su «The Quartely Review».

⁵¹ Edward Gordon Craig, *Books and Theatres*, London-Toronto, J. M. Dent & Sons, 1925.

La cultura materiale

C'è, infine, una quarta famiglia di documenti, difficile da ricondurre a un modello. Proviamo a descriverne alcuni esempi. Nel numero 1 del 1925 «The Mask» pubblica la pianta di Roma disegnata dall'architetto Giovambattista Nolli nel 1748. Lo fa, come specifica Semar, per fornire la localizzazione esatta dei teatri romani, sia degli otto che la mappa esplicitamente individua come tali, che sono quelli pubblici, sia dei tanti piccoli teatri privati che non hanno nulla a che vedere con quelli che oggi, specifica, definiamo, in un'accezione riduttiva, amatoriali ma che erano tali perché costruiti da «an “amatore delle arti”, a lover of arts, who devoted a large portion of his wealth and time to care of his Teatro»⁵². Il progetto, estremamente impegnativo dal punto di vista tipografico ed editoriale, si ripropone, dunque, la missione di fornire agli studiosi di teatro uno strumento di lavoro “logistico”.

Nel numero 3 dello stesso anno è riproposto lo stesso esperimento con la pianta di Parigi realizzata da Michel Etienne Turgot nel 1734-39. Mancano, stavolta, richiami diretti all'utilità per gli studi teatrali, forse perché dati per impliciti dopo quanto scritto due numeri prima, ma c'è un evidente gusto verso questo tipo di oggetto che trascende la sua utilità come documento⁵³. Per esaltarne la precisione scrive che l'immaginazione «has lifted the artist-recorder over the spires of Notre Dame and imagination has enabled him at the same time to remain down with us»⁵⁴. L'*artista registratore* (espressione quasi autobiografica) ha saputo volare e al tempo stesso stare con i piedi saldamente per terra. Queste mappe sono mappe e basta, ma consentono di essere concreti nello studiare il teatro, per Craig, perché sapere dove stavano gli edifici è una sorta di valore preliminare, che lascia intravedere la consa-

⁵² J. S., Foreword, «The Mask», XI, 1, January 1925, p. 3.

⁵³ Nel n. 1 del 1929 è pubblicata una mappa cinquecentesca di Venezia di cui vengono evidenziati, con note dedicate, gli edifici teatrali (*Some notes on the Plan of Venice*, p. 31).

⁵⁴ J. S., *About the Plan*, «The Mask», XI, 3, July 1925, p. 97.

pevolezza, molto precoce a quella data, dell'importanza del rapporto tra città e teatro⁵⁵.

La seconda tipologia di questa anomala famiglia di documenti è ancora più particolare. I numeri 2, 3 e 4 del 1929 sono riempiti, in una maniera consistente, dalla pubblicazione dell'elenco di tutti i beni della Rachel messi in vendita pubblica nel 1858. C'è di tutto in quell'elenco, dagli oggetti, ai libri, ai costumi, alle bottiglie di vino. L'elenco è presentato per quello che è, con giusto due brevi pagine introduttive di commento di Craig (come X.Y.Z.) che contengono poche indicazioni, dallo stupore per il consistente numero di libri di storia in possesso dell'attrice alla considerazione che un libro che la riguardasse dovrebbe tener conto di quanto spendesse per i costumi. Un po' poco considerato lo spazio che questo elenco occupa sulla rivista. Si tratta del frutto di una mente curiosa e stravagante come era quella di Craig? Qualcosa che insomma, incide poco o nulla sull'identità della rivista? Nella Foreword del numero 3, però, Craig aggiunge, a proposito della utilità di avere notizia delle cose possedute dalle attrici, qualcosa di più incisivo:

We would be glad to possess a copy of the list, for, since we began to look curiously into these things, we have come to see therein unconscious portraits of the ladies to whom the effects belonged⁵⁶.

Gli oggetti, i libri consentono di vedere oltre l'immagine che attrici e attori hanno mostrato di sé. Parlano più di tante parole. È quanto scritto nella pubblicazione commentata (a firma di Paul Mc Pharlin⁵⁷) della lista della biblioteca di John Pritt Harley, attore vissuto tra il 1786 e il 1858, interprete dei testi teatrali di Dickens. Da

⁵⁵ Vale la pena di ricordare, solo per inciso, quanto conti, per la comprensione del teatro elisabettiano, conoscere la dislocazione dei teatri nella Londra cinquecentesca e le ragioni di tale dislocazione.

⁵⁶ J. S., Foreword, «The Mask», XV, 3, July-August-September 1929, p. 87

⁵⁷ Paul Mc Pharlin era uno studioso americano di marionette e storia delle marionette. L'argomento in questione sembra esulare dai suoi interessi (anche se allora era appena ventiquattrenne) ma non ci sono evidenze che inducano a non attribuirgli la paternità del saggio.

quanto Harley leggeva e possedeva si capisce molto di lui e della sua carriera⁵⁸.

Questi elenchi non sono, allora, solo delle curiosità, come non lo sono le mappe di città. Sono documenti di una natura particolare, riguardano quella che noi oggi chiamiamo la “cultura materiale” del teatro, termine che Craig non possedeva ma di cui aveva intuito il concetto. La pratica del teatro, quella che precede ogni possibile teoria, appartiene al fare e quel fare è caratterizzato dalle cose concrete che riguardano la vita delle persone e la vita dell’arte, offrendoci spunti a partire dai quali è possibile costruire una storia del teatro che esuli dalla drammaturgia letteraria o da vaghe ipotesi astratte. Poste le cose sotto questa luce acquista tutta un’altra evidenza la scelta di pubblicare le piante dei teatri o le pagine così tecniche di Sabbatini. In un modo o nell’altro tutte cose riconducibili alla “cultura materiale” del teatro. I documenti di cui Craig va in cerca sono quelli che riguardano questo aspetto del teatro, il suo *craft*, per utilizzare un’espressione chiave di *The Art of the Theatre*. Sono loro che pongono le basi di un discorso storico che resta tutto al di qua di «The Mask». Il campo d’azione della rivista, infatti, non è la storia, come si tende troppo spesso a dire, ma un territorio preliminare, che consente l’avvio di un autentico discorso storiografico ma non lo risolve già al suo interno.

⁵⁸ Paul Mc Pharlin, *The Library of a Comedien J. P. Harley*, «The Mask», XIV, 4, October-November-December 1928, p. 154.