

Monica Cristini  
*EDITORIAL NOTES:*  
CRAIG SUL TEATRO MODERNO

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

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

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

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

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

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

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

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

*Il teatro non è luogo di poeti*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### *Cattive tendenze del teatro moderno*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

To realize this we have only to turn from the West to the East, from England to Japan, where all classes display a taste and distinction, a capacity for achieving the maximum of beauty with the minimum of expense which is undreamed of among the English, who, inversely, succeed in obtaining only a minimum of beauty with a maximum of cost.

But such taste and distinction are the outcome of the long training and severe discipline enforced among, and submitted to unquestioningly by the Japanese in every department and activity of life: and until we in England are ready to submit to the same discipline we cannot hope to obtain the same results<sup>19</sup>.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### *L'eredità dei Comici*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lo scritto si conclude con alcuni suggerimenti:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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