

Gabriele Sofia

CRAIG INTEMPESTIVO  
IL TEATRO RUSSO E L'ÜBERMARIONETTE

Il lavoro realizzato da Gordon Craig per «The Mask» ha messo lo storico del teatro nella posizione, più unica che rara, di poter monitorare con una cadenza quasi mensile l'evoluzione del pensiero del regista per un arco di tempo di oltre vent'anni. Animato da un intelletto vorace e instancabile, Craig ha cercato di creare dei ponti tra mondi diversissimi, dando vita a una teoresi non lineare, ma che si costruiva nel momento stesso in cui veniva messa nero su bianco sulle pagine della rivista. Sebbene i suoi slanci teorici siano stati spesso considerati contraddittori o disorganici<sup>1</sup>, una certa coerenza può essere individuata osservando il suo percorso intellettuale *in movimento*, alla luce delle vicende biografiche vissute dal regista. In questa prospettiva «The Mask» è uno strumento insostituibile, non solo come contenitore sterminato di scritti, ma proprio come osservatorio-periodico, dispositivo editoriale distribuito nel tempo, coerente e cangiante da un numero all'altro.

In virtù di questo particolare punto di osservazione l'articolo vuole affrontare le teorie più controverse dell'impianto speculativo craighiano, ovvero quelle riguardanti le attrici e gli attori<sup>2</sup>, sempre

<sup>1</sup> Patrick Le Bœuf, in un articolo recente, ha notato come una parte di queste apparenti contraddizioni siano dovute a un pensiero articolato su più livelli, su una gerarchia di piani di ragionamento diversi che, se sovrapposti, possono minare la coerenza globale del sistema teorico: Patrick Le Bœuf, *Gordon Craig Self-Contradictions*, «Revista Brasileira de Estudos da Presença», IV, n. 3, settembre-dicembre 2014. Lo stesso pericolo è stato avvertito da Lorenzo Mango che nel suo studio sul regista inglese mette in guardia dalla «tentazione di sovrapporre momenti diversi della riflessione di Craig sul teatro», Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Gordon Craig*, Pisa, Titivillus, 2015, p. 295.

<sup>2</sup> Solo per fare un esempio, il critico Alexander Bakshy, nel suo importante

trainate dalla visione ambigua e dirompente dell'Übermarionette. L'obiettivo non è quello di stabilire una volta per tutte cosa Craig pensasse sugli attori e la recitazione né di redigere un campionario delle esegesi possibili dei suoi scritti: l'intento è di cogliere il suo pensiero *in evoluzione*, concentrandosi in particolar modo sulla maniera in cui gli incontri diretti e indiretti con le culture teatrali russe ne hanno determinato la traiettoria.

### *Il binario italo-russo*

Nel 1936, ormai sessantacinquenne, Craig decide di fare una lista degli spettacoli che più ha amato nella sua vita:

The pièce I have loved most to watch being played was "The Bells" as played by Irving and the Lyceum Company. The pièce I have loved next best was "King Lear" as produced by Radlov and played by Mikhoels and Jewish State Theatre. After these come "Nina non fa' la Stupida", "The Dybbuk" and "Cherry Orchard"<sup>3</sup>.

volume sul teatro russo pubblicato nel 1916, dedica un capitolo proprio alle teorie sull'attore di Craig, asserendo che: «Mr. Craig conception can be called anything but clear», Alexander Bakshy, *Path of the modern Russian stage, and other essays*, London, J.W. Luce, 1916, p. 206. Il critico non riusciva infatti a capire per quale ragione il grande teorico del teatro del futuro ammirasse allo stesso tempo sia gli attori del Teatro d'Arte che quelli dell'«Old English and Italian Theatre». A queste accuse Craig rispose: «We have no reason for locking ourselves in water-tight compartments. We have sympathy with every aspect of whatever work we have put our hand to. It is this very sympathy which allows us to continue on our own road; there is no danger that we shall be attracted to the right or the left and devote eighteen hours to discussing earnestly the pros and cons of this or that aspect. We are slow people, but we are only slow in doing a thing», Gordon Craig, *Complicated Russia*, «The Mask», VIII, 2, April 1918, p. 7.

<sup>3</sup> Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, manoscritto dattilografato conservato alla Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, collocazione EGC-MS-A-39, appunti del 18 febbraio 1936, p. 136. In fondo alla stessa pagina, quasi a fare una distinzione tra performance maschili e performance femminili, Craig ha scritto: «ID's dancing. Yvette G's. Duse's. yes» corrispondenti alle performances di Isadora Duncan, di Yvette Guilbert e di Eleonora Duse.

Se si esclude “King Lear” – che era frutto dell’allora recente infatuazione per il teatro ebraico di Mosca –, la piramide delineata illustra perfettamente le gerarchie dell’inglese: in cima a tutto c’è l’inarrivabile Irving, poi uno spettacolo del geniale attore dialettale veneto Gianfranco Giachetti, in seguito troviamo *Dybbuk*, capolavoro diretto da Evgenij Vachtangov e, infine, il famosissimo *Giardino dei ciliegi* del Teatro d’Arte. Dopo Irving, quindi, le epifanie spettatoriali di Craig sono ancorate a due contesti teatrali ben precisi: il teatro dialettale italiano e il teatro russo.

Il labirinto editoriale di «The Mask», dentro cui Craig invitava i lettori a entrare, è abitato da sorprese di ogni sorta. Dalle culture asiatiche alla storia del teatro, dalle marionette alle piante delle città: la cartografia concettuale della rivista potrebbe ricoprire un territorio amplissimo. Eppure la maggior parte degli argomenti erano conosciuti da Craig in maniera sostanzialmente indiretta, da *armchair anthropology*<sup>4</sup>, filtrati dai libri o dai documenti analizzati e tradotti accuratamente da Dorothy Nevile Lees. Gli articoli sul teatro italiano e russo costituivano un’eccezione. Questi infatti erano strettamente legati alle esperienze dirette di Craig, a una frequentazione di quei teatri, a un’immersione in quei contesti performativi. Dal 1907 in poi le sue teorie sull’attore sono state disciplinate da una sorta di «binario italo-russo», che vincolava l’avidità teorica dell’inglese a un confronto continuo con le sue esperienze spettatoriali, con gli shock percettivi che certi attori gli provocavano, spesso in modo inaspettato. Sono dunque innumerevoli i casi in cui i dialettali e il «Constan Theatre»<sup>5</sup> vengono presi a esempio congiuntamente,

<sup>4</sup> Matteo Casari ha fatto notare come l’approccio etnologico utilizzato da Craig, specialmente verso le pratiche performative orientali, possa essere considerato analogo all’antropologia da tavolino che ha caratterizzato una fase importante degli studi antropologici tra la fine del XIX secolo e l’inizio del XX. Cfr. Matteo Casari, «The Mask» e il Giappone. Un percorso tra lettere, immagini, libri, riviste e persone, in «The Mask». Strategie, battaglie e tecniche della «migliore rivista di teatro al mondo», Dossier a cura di Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi, Gabriele Sofia, «Teatro e Storia», n.s., n. 40, 2019.

<sup>5</sup> È il modo con cui Craig chiama il Teatro d’Arte di Mosca nel suo *The Art of the Theatre. Second Dialogue*, «The Mask», II, 9, January 1910.

come fossero due polarità imprescindibili, due territori di maestria attoriale che le altre culture nazionali avrebbero dovuto ammirare:

No English Company of first-rate ability will be permitted to exist, since there seems to be a prejudice in the profession against the three or four first rate foreign companies that already do exist. Did you ever hear our actors swear that Stanislavsky's Company and Musco's Company were two first rate companies, and why they are so? No, they don't see it: it is an unfortunate hallucination<sup>6</sup>.

Se l'importanza del teatro dialettale per Craig sta emergendo in maniera sempre più nitida grazie a un gran numero di ricerche recenti<sup>7</sup>, le interazioni tra Craig e le culture russe e sovietiche sono state studiate in maniera tendenzialmente unidirezionale. Si è messo largamente in evidenza l'impatto che gli scritti dell'inglese hanno avuto su Mejerchol'd, Tairov e Evreinov, o anche il modo con cui la sua presenza moscovita influenzò quella giovane generazione del Teatro d'Arte che comprendeva artisti del calibro di Alisa Koonen<sup>8</sup>, Evgenij Vachtangov, Michail Čechov<sup>9</sup>, Richard Boleslawski<sup>10</sup>,

<sup>6</sup> Jacques Galli di Bibiena (pseud. Gordon Craig), *Some Contemporary Dramatists*, «The Mask», XII, 1, January 1926, p. 40.

<sup>7</sup> Cfr. Lia Lapini, *Edward Gordon Craig nel teatro italiano tra tradizione e avanguardia*, in Gianni Isola e Gianfranco Pedullà (a cura di), *Gordon Craig in Italia*, Roma, Bulzoni, 1993; Donatella Orecchia, *Craig e le tradizioni del teatro d'attore italiano*, «Biblioteca Teatrale», n. 115-116, luglio-dicembre 2015; Donato Santeramo, *Il laboratorio teatrale pubblico di Edward Gordon Craig*, Roma, Sinestesie, 2019; Gabriele Sofia, *L'arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol'd*, Roma, Bulzoni, 2019.

<sup>8</sup> Alisa Georgievna Koonen è stata una delle attrici più importanti del Novecento Russo. Nata nel 1889, entrò giovanissima nel Teatro d'Arte di Mosca, ed ebbe in parallelo la possibilità di prendere delle lezioni da Isadora Duncan e dalle sue allieve. Lasciò il Teatro d'Arte nel 1913 per poi entrare nel Teatro Libero di Mosca e fondare un anno dopo il Teatro da Camera con Tairov.

<sup>9</sup> Secondo la ricostruzione di Laurence Senelick, sia Vachtangov che Čechov parteciparono come figuranti alla produzione di *Hamlet*. Cfr. Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet: a reconstruction*, Westport, Greenwood Press, 1982.

<sup>10</sup> Richard Boleslawski recitò il ruolo di Laerte in *Hamlet*. I suoi rapporti con Craig rimasero abbastanza stretti anche dopo che Boleslawski migrò negli Stati Uniti e fondò l'American Laboratory Theatre. Nel 1928 i due realizzano insieme una messa

Konst'ant'ine Marjanishvili<sup>11</sup>. Più raramente ci si è posti la domanda speculare: in che modo l'esperienza al Teatro d'Arte di Mosca e gli incontri con esponenti del teatro russo hanno modificato, alterato, rigenerato le teorie di Gordon Craig?

### *Realismo e artificio*

Il biennio 1907-1908 è probabilmente il momento di svolta più importante nella vita dell'inglese: egli elabora le sue teorie più famose<sup>12</sup>, decide di trasferirsi in Italia, inizia le pubblicazioni di «The Mask» e progetta l'apertura della scuola a Firenze. In Russia i suoi scritti sono già molto popolari, è considerato il più radicale innovatore del teatro e Mejerchol'd ha tradotto i suoi articoli, pubblicandoli sull'importante rivista «Mir iskusstva»<sup>13</sup>. Quando Isadora Duncan propose a Stanislavskij una collaborazione con Craig, il russo capì subito che la collaborazione con il più importante esponente anti-realista dell'epoca avrebbe potuto rinnovare le istanze estetiche del Teatro d'Arte<sup>14</sup>.

in scena di *Macbeth*, che venne rappresentata al Knickerbocker Theatre di New York e di cui Craig preparò, da remoto, il disegno delle luci. Cfr. Gordon Craig, *Two letters relative to the production of Macbeth*, in «The Mask», XV, 1, January 1929, pp. 18-19.

<sup>11</sup> Konst'ant'ine Marjanishvili fondò nel 1913 il Teatro libero di Mosca, che per problemi finanziari durò solo un anno. Le sperimentazioni portate avanti in quel breve periodo furono però rilevanti sia per Tairov che per Koonen, che vi parteciparono come attori e che avrebbero fondato di lì a poco il Teatro da Camera. Alla nascita del Teatro Libero Craig dedica un articolo nella rivista: V.N. (pseud. Gordon Craig), *Moscow. The New "Théâtre Libre"*, «The Mask», VI, 2, October 1913.

<sup>12</sup> I saggi *Artists of the Theatre of the Future* («The Mask», I, 1, March 1908), *The Actor and the Über-Marionette* («The Mask», I, 2, April 1908) sono stati ultimati entrambi nel 1907.

<sup>13</sup> Nei primissimi numeri di «The Mask», tra l'altro, possiamo trovare anche la pubblicità della rivista russa «Vesy» (che Craig traslittera «Viessee» e che significa «La bilancia»). Periodico di riferimento per il movimento simbolista russo, «Vesy» venne pubblicato dal 1904 al 1909. Il direttore della rivista era il poeta lituano Jurgis Baltrušaitis (chiamato da Craig George Baltruschaitis), che l'inglese conobbe probabilmente in Italia dove Baltrušaitis visse per lungo tempo. Dopo il 1909 buona parte del comitato editoriale della rivista sarebbe confluito in «Apollon», su cui anche Mejerchol'd scrisse numerosi saggi.

<sup>14</sup> Tra il 1908 e il 1912 Craig si reca a Mosca quattro volte: dal 30 ottobre al 25

Prima di andare a Mosca, però, l'atteggiamento di Craig verso quel teatro non poteva che essere sprezzante: si trattava di una compagnia «realista» e – di conseguenza – «degradata»<sup>15</sup>. Ma dopo aver visto quegli straordinari attori sulla scena, fu costretto a tornare sui suoi passi:

They seem to be able to do things better than any other theatrical company I have seen. They can sit on a chair better, they can rattle off words better, they can flock out through a door better, they can sit or stand still saying nothing better than any other set of actors in Europe<sup>16</sup>.

Emerse quindi la necessità di legittimare – agli occhi dei lettori di «The Mask» – la sua presenza nella cattedrale del realismo teatrale. Da bravo stratega della comunicazione, Craig inaugurò una campagna discreta ma decisa, volta a reinterpretare le proprie prese di posizione anti-realiste. Da un lato, sull'onda del successo della compagnia di Grasso, lanciò l'inchiesta *Realism and the actor*<sup>17</sup>, dall'altro presentò Stanislavskij come l'eminenza del realismo: la loro sarebbe stata prima di tutto una collaborazione tra eccellenze, che avrebbe relegato le differenze estetiche a un piano secondario.

Il binario italo-russo offrì subito le sponde al gioco di Craig per celebrare questo sodalizio che si erse al di sopra del restante teatro europeo, la cui estetica non riusciva a essere «neither realistic like

novembre 1908; da aprile a luglio 1909; dal 20 febbraio al 4 maggio 1910 e, infine dal 21 dicembre al 28 gennaio 1912 (cfr. Ferruccio Marotti, *Amleto o dell'oximoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Roma, Bulzoni, 1966, p. 179).

<sup>15</sup> «Theatre of Russia resembles to German theatre and has two divisions. The state theatre slumbers and the theatre of private enterprise although extremely virile is monstrously Realistic (a sure sign of degradation)», John Semar (pseud. Gordon Craig), *To Mr. Andrew Carnegie*, «The Mask», I, 4, May 1908, p. 74. In un altro articolo molto aggressivo contro il tanto odiato realismo, il Teatro d'Arte di Mosca è descritto come «The little Art Theatre in Moscow; full of energy, loving realism so well that they even turn realism itself into a joke», Gordon Craig, *Some evil tendencies of modern theatre*, «The Mask», I, 8, October 1908, p. 154.

<sup>16</sup> E.B. (pseud. Gordon Craig), *Moscow*, «The Mask», I, 10, December 1908, p. 202.

<sup>17</sup> *Realism and the actor. An International Symposium*, «The Mask», I, 3-4, May-June 1908.

Stanislosky [*sic*] nor idealistic like Craig»<sup>18</sup> e i cui tiepidi attori non avrebbero retto il confronto coi focosi dialettali italiani<sup>19</sup>.

Insomma, ci troviamo di fronte a uno degli elementi che meglio mostrano la destrezza intellettuale dell'inglese: se una posizione, anche la più lontana, veniva spinta fino al suo apice, praticata con radicalità, allora poteva essere considerata accettabile. La latitudine dell'eccellenza sopperiva alla distanza dell'estetica. Il Teatro d'Arte ne diventò l'esempio paradigmatico:

They believe in Realism as a medium through which the actor can reveal the psychology of the dramatist. I don't believe in it. This is not the place to discuss the wisdom or folly of this theory: in the dust jewels are sometimes found; by looking downward the sky can sometimes be seen<sup>20</sup>.

I «gioielli trovati nella polvere», il «cielo visto guardando in basso», furono immagini congegnate da Craig per forgiare uno sguardo avulso dai preconcetti estetici e affinare un discorso che affrontasse l'arte dell'attore su un piano epistemologico differente<sup>21</sup>. Nell'ottobre 1909, in un articolo sui teatri all'aperto, provò a

<sup>18</sup> John Balance (pseud. Gordon Craig), *Berlin theatre*, «The Mask», I, 9, November 1908, p. 177.

<sup>19</sup> Craig prende come esempio paradigmatico un'interpretazione tedesca di Salomè: «They filled the stage with shouting actors whose movements were crude and modern, and a German lady was told to perform the part of Salomè. But the drawback of German actor and actress is that they can only do that which they have thought out; they must always "think out" what they do. The result was that Salomè's performance was invested with a little "though out" passion. Instead of the performance which a Mimi Aguglia would have given us, a thing so abandoned that by its very force it leapt the gulf betwixt vulgarity and the terrible German lady was content to remain on this side of the chasm and to represent for us something which was lifeless», *ibidem*.

<sup>20</sup> Gordon Craig, *The Theatre in Germany, Holland, Russia & England*, «The Mask», I, 11, January 1909, p. 221.

<sup>21</sup> L'inglese si rende conto di aver trovato degli ottimi attori proprio lì dove mai avrebbe pensato: parla lungamente del Teatro d'Arte, dell'organizzazione, della disciplina, della volontà programmatica di dare il tempo adeguato al processo creativo, senza farsi dettare i ritmi di produzione dalle esigenze commerciali: «I also understand that when they produce a play in this theatre of Mr. Stanislawski's in Moscow they devote as much time to it as the work demands instead of hurrying the work to fit the time. They do not set a certain date for a production and then rush the work through», *ivi*, p. 222.

ridiscutere l'idea stessa di naturalismo. Craig notò come l'aggettivo "naturale" era stato utilizzato ciclicamente nella storia per distinguere una generazione attoriale dall'altra:

The Kembles and their grand artificiality had to make room for Edmund Kean, who in thirty years from then was looked on as anything but natural [...] and in a few years' time all of these actors seemed to us stilted and artificial when Henry Irving appeared. And now we talk of Irving's artificiality by the side of Antoine's natural acting; "it is nature itself" cry the critics, and soon Antoine's natural acting is to become mere artifice by the side of the acting of Stanislawsky.

What then are all these manifestations of this "nature"?

I find them one and all to be merely examples of a new artificiality... the artificiality of naturalism<sup>22</sup>.

Anche nel naturalismo si può riscontrare un'«artificialità», o meglio una *nuova* artificialità. Per cui non è in base alla coerenza estetica con la realtà che si elimina l'artificio insito nell'attore. Già in altri saggi – precedenti alle esperienze moscovite – l'inglese aveva affrontato questo punto<sup>23</sup>, ma in questo caso operò un passaggio importante: riconoscere un quoziente di *artificialità* nell'attore naturalista, significava riconoscere in lui una *tecnica*.

Ecco il primo slittamento alle teorie craighiane procurato dalla visione degli attori del Teatro d'Arte: prima dell'esperienza moscovita Craig avrebbe ammesso con grande difficoltà la presenza di una tecnica nel teatro naturalista. Bisogna ricordare, infatti, che per l'inglese l'arte non era pensabile senza artificialità e allo stesso modo un artista non poteva essere tale senza una tecnica. La vulgata realista, secondo cui gli attori erano considerati "specchi" della natura, non poteva persuadere l'inglese, convinto che la natura andasse scovata nella sua essenza simbolica e geometrica.

<sup>22</sup> Gordon Craig, *Open air theatres*, «The Mask», II, 6, October 1909, p. 90.

<sup>23</sup> Appena qualche anno prima aveva intuito la necessità di uscire da questa polarità: «Therefore we have to put the idea of natural or unnatural action out of our heads altogether, and in place of it we have to consider necessary or unnecessary action», Gordon Craig, *Artists of the theatre of the future (continued)*, «The Mask», I, 4, May 1908, p. 65.



Per simili ragioni, però, Craig prendeva in questa fase le distanze anche dalla tradizione recitativa ottocentesca, che il naturalismo intendeva riformare. In quel caso, però, l'accusa mossa da Craig era incentrata sulla nozione di *personalità*.

### *Personality*

Craig considerava la *personalità* come il modo con cui i grandi attori del passato riuscivano a essere efficaci sulla scena senza tuttavia possedere una precisa tecnica. L'utilizzo era sempre ambivalente: era ciò che rendeva gli interpreti ottocenteschi straordinari, magnetici e folgoranti in maniera quasi innata. Ma era anche ciò che impediva loro di sviluppare una tecnica, di essere *artisti*. La Duse ne era l'esempio lampante: «Not an actress, but something more; not an artist, but something less; a personality»<sup>24</sup>. La *personalità*, secondo il regista, faceva in modo che lo spettatore si interessasse più alla persona-attore, che all'opera-spettacolo. Per questa ragione, pur ammirando i grandi attori, Craig non poteva considerarli artisti<sup>25</sup>.

La *personalità* era uno dei fattori a cui l'Übermarionette avrebbe dovuto porre rimedio, facendo finalmente in modo che lo spettatore applaudisse l'*opera* e non la *persona*, cioè che egli *fa* e non ciò che egli è:

But we are here talking about other things than excellent spirits, and though we applaud the actor who exhibits such a personality as this, I feel that we must not forget that we are applauding his personality... *he* it is we applaud, not what he is doing or how he is doing it; nothing to do with art at all, absolutely nothing to do with art, with calculation, or design<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Gordon Craig, *To Madame Eleonora Duse*, «The Mask», I, 1, March 1908, p. 12.

<sup>25</sup> Sarebbe tornato sulla nozione di *personality* nell'ultimo volume di «The Mask», nell'articolo, non firmato, dal titolo *Personality and the Arts*, «The Mask», V, 1, January 1929, p. 39. In quel caso la nozione deve essere letta anche alla luce dell'attualità storica, dove il “culto della personalità” iniziava a diventare una precisa strategia politica, creando una certa egemonia culturale.

<sup>26</sup> Gordon Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, cit., p. 7.

Per Craig la personalità era anche uno spazio concettuale, che aiutava a mettere a fuoco l'unicità degli attori straordinari. Era qualcosa di nocivo al teatro del futuro, ma quando era declinato al passato trasmutava in una nostalgia, un talento dei grandi attori che le nuove generazioni non potevano più permettersi<sup>27</sup>. Alisa Koonen<sup>28</sup> racconta come, da giovanissima attrice del Teatro d'Arte, venne scelta da Craig come sua assistente personale<sup>29</sup>. Uno dei primi dialoghi tra i due riguardò proprio l'Übermarionette:

Una volta ho chiesto a Craig perché il concetto di super-marionetta è associato al suo nome e se pensa davvero che le marionette possano sostituire gli attori. Ha risposto che se tutti gli attori fossero stati come Rachel, Salvini o sua madre, Ellen Terry, allora, ovviamente, non avrebbe mai sognato le marionette<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Schino osserva a questo proposito: «A differenza di gran parte degli spettatori, i maestri non si limitavano ad ammirare, sapevano valutare con precisione la maestria e il sapere del vecchio teatro. [...] Avevano un piede nella società in movimento di inizio Novecento, e un altro nella società degli attori. Cercavano un'arte dell'avvenire, che però fosse capace di utilizzare, per la prima volta fino in fondo, il potenziale inerte, ma eterno, del teatro». Mirella Schino, *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Roma, Viella, 2017, p. 160.

<sup>28</sup> Craig vide recitare Alisa Koonen sia nel ruolo di Mytyl nell'*Uccellino blu* che in un ruolo secondario in *Che disgrazia l'ingegno!*. Scrisse di lei: «She had played so well in "The Blue Bird" in 1909, and in everything else that she played had seemed to me to be a genuine actress: and while ordinary actresses are to be found by the tens or thousands, a genuine actress is exceedingly rare to find», Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 111.

<sup>29</sup> «Aveva nei miei confronti un atteggiamento molto amichevole e non solo mi permetteva di assistere al suo lavoro, ma ben presto mi prese come aiutante. Quando, dopo qualche tempo, negli intervalli tra prove ed esibizioni iniziarono a mettergli a disposizione la scena [si riferisce al *model stage*, n.d.a.] in cui avevano già cominciato ad allestire la scenografia, mi propose di aiutarlo a sperimentare gli allestimenti. Questo lavoro mi prese molto. Recitavo con entusiasmo una scena dopo l'altra, leggendo la parte di Ofelia, di Amleto, della regina e persino di Polonio. Così nacque la mia amicizia con Craig», Alisa Koonen, *Stranicy žizni* [Pagine di vita], Moskva, Iskustvo, 1975, p. 129 (traduzione mia). Uno dei motivi di scontro tra Craig e Stanislavskij riguardò proprio Koonen, che Craig voleva come Ofelia ma che Stanislavskij non considerava abbastanza matura per quel ruolo.

<sup>30</sup> Alisa Koonen, *Stranicy žizni*, cit., pp. 138-139 (traduzione mia).

È una testimonianza rilevante, perché chiarisce l'idea di un'Übermarionette non come entità (reale o metaforica) alternativa agli attori dal teatro ma come uno scatto in avanti generato da una frustrazione, quella causata dal dissolvimento di un'efficacia scenica di cui solo gli attori di tradizione ottocentesca – e solo quelli straordinari – erano detentori.

Craig non fece, in quel frangente, l'esempio di Irving: il suo maestro rimaneva l'unico attore di cui riconosceva l'artificio più che la personalità. Probabilmente questa prerogativa era legata sia alla grandezza di Irving che al fatto di essere stato il solo interprete che Craig riuscì a osservare letteralmente dietro le quinte, nella quotidianità del suo mestiere scenico.

A volte la sua malcelata fascinazione verso la personalità dei grandi attori spinse Craig verso delle posizioni paradossali. La messa in scena "simbolista" che il Teatro d'Arte provò a realizzare con *L'Oiseau bleu* lo lasciò piuttosto indifferente, mentre avrebbe conservato a lungo un ricordo luminoso dell'attore più anziano della compagnia, colui per cui Čechov aveva scritto il ruolo del maggiordomo Firs del *Giardino dei ciliegi*: Alexandr Artëm.

Nato nel 1842, Artëm, era stato maestro di calligrafia e si era affacciato al mondo teatro, in maniera semi-amatoriale, da adulto. Ciò nonostante, Craig percepì in lui l'aura di quel mondo attoriale in disparizione e per questo, a quasi trent'anni di distanza, lo avrebbe ricordato come un attore prodigioso:

There was one born-actor in the Moscow Art Theatre: his name is Artem. This was the actor that Tchekov loved too much even before he came into the Moscow Art Theatre. Stanislavsky mentions his name once or twice in his book "My Life in Art" but does not tell us anything about him.

I will tell you a little. [...] Artem all the time twinkled with fun, which shone out triumphantly against what appeared to be an incompressible sadness: and this twinkly constituted his "play".

He had marvellous little voice which played about, now like a flute, now like a penny whistle – "naturally" enough, but whit innumerable accents in it which were much more than merely "natural". His face accompanied his voice, always changing its expression – not like an ape, for it

was the visualized spirit of a man, and his gestures were very few. No one could say that he disguised himself so that he might be taken for another person – he was all persons in his own person, so there was no need for any of those disguises so loved by second-class actors.

This old man Artem (he had been a school-master for years) has so well preserved the heart of his youth, keeping it to serve his craft, that he was never less than natural from the moment he came onto the stage to the moment he went off – if to be natural is to stop acting and to be<sup>31</sup>.

Artëm era dunque «born-actor» uno di quei talenti con la personalità tipica dei grandi attori che riescono a «essere naturali» smettendo di recitare e iniziando semplicemente a «essere».

### *Craig e gli attori del Teatro d'arte di Mosca*

Insieme ad Artëm, altri grandi attori come Leonidov<sup>32</sup> o Moskv<sup>33</sup> marcarono la memoria di Craig pur senza lavorare a *Hamlet*.

<sup>31</sup> Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 99. Questi appunti sono stati la base per un articolo di Craig sul sistema Stanislavskij apparso su «Drama», n. 7-9, 1937.

<sup>32</sup> Com'è noto, Stanislavskij reputò *Hamlet* un'impresa troppo rischiosa per gli attori più in vista del Teatro d'Arte. Leonidov fu uno di questi. Egli, però, avrebbe desiderato così tanto recitare il protagonista che chiese di poter comunque essere ammesso alle prove come osservatore, cfr. Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit.

<sup>33</sup> Moskvin aveva colpito Craig recitando il gatto nell'*Oiseau Bleu* e, fin dai primissimi giorni, aveva stretto una singolare amicizia con l'inglese che, dal canto suo, lo avrebbe desiderato come uno degli interpreti principali dello spettacolo. L'opposizione di Stanislavskij a questa scelta generò una profonda delusione in Craig. Molti anni dopo l'inglese scrisse: «Mosquin resembles no one but himself. In his way he is an incomparable actor, with a style entirely his own, founded on a careful study of all that is good in the traditional stage of Europe», articolo non firmato, *More Highbrow fun*, «The Mask», XIV, 4, October 1928, p. 182. Dopo averlo nuovamente incontrato nel 1935, annotò: «He is a true actor, and has not deteriorated – and his voice can be comic. But it is not so much his voice which is of use to him, and his face, movements, and general understanding of Drama. Tragedian he is not; comedian – not that either; but an actor who can act anything well. In another land he would have developed better and become a very great comedian. The Moscow Art Theatre is not good for anyone who shows signs of great talent a tendency to be specialist», Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 116 (le parole tagliate sono nell'originale).

Molto forte rimase anche il ricordo della già citata Alisa Koonen, che sarebbe diventata una delle più grandi interpreti sovietiche, e di Olga Knipper, vedova di Čechov, a cui sarebbe toccato il ruolo di Gertrude; con entrambe Craig ebbe pure delle relazioni sentimentali<sup>34</sup>. In definitiva, però, Craig mantenne una certa distanza dagli attori direttamente implicati nella produzione dello spettacolo<sup>35</sup>. Egli preferì isolarsi nel suo studio o nella sua camera d'albergo per comporre le scene nel *model stage* e mostrarle solo a Stanislavskij, Suler e ai loro assistenti alla regia<sup>36</sup>. Il lavoro diretto con gli attori venne volontariamente lasciato nelle mani di Stanislavskij<sup>37</sup>.

Benché le difficoltà linguistiche fossero reali, su questa decisione pesò soprattutto un problema strutturale, già esposto da Craig nel suo saggio sull'Übermarionette: pur trovandosi di fronte ai «migliori attori d'Europa»<sup>38</sup> egli si sentiva disarmato di fronte alla necessaria instabilità della loro natura umana. Solo nel suo *model stage*, fatto di materia inerte, Craig poteva sentirsi pienamente un artista della scena. La «lotta tra spirito e materia»<sup>39</sup> non fu solo l'idea gui-

<sup>34</sup> Ciò è documentato in Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit.

<sup>35</sup> L'unica eccezione potrebbe forse essere quella di Boleslawski che, però, sostituì l'attore designato per Laerte solo negli ultimi mesi.

<sup>36</sup> Con Suler, com'è noto, Craig strinse un rapporto di amicizia che salvò a più riprese il lavoro nei momenti più complicati. Paradossalmente, però, fu proprio con Suler che si consumò il litigio più acceso, a ridosso della prima di *Hamlet*. Interessante è anche il rapporto che Craig strinse con Konst'ant'ine Marjanishvili, allora giovane apprendista regista, che aiutò Craig a coordinare il dispositivo degli *screens*.

<sup>37</sup> Suler racconta come proprio Craig manifestò la volontà di lasciare tutto il lavoro con gli attori a Stanislavskij: «Risponde a tutte le tue domande riguardanti la produzione di Amleto e l'interpretazione dei ruoli, dicendo che in tutto ciò si fida di te, tu sai meglio di lui come farlo bene. Pertanto, fai come pensi sia meglio fare», lettera da Parigi del febbraio 1911 citata in Leopold Suleržickij, *Povesti i rasskazy. Stat'i i zametki o teatre. Perepiska. Vospominanija o L. A. Suleržickom* [Racconti e storie. Articoli e note sul teatro. Corrispondenza. Memorie di L. A. Suleržickij], Moskva, Iskusstvo, 1970, p. 480 (traduzione mia).

<sup>38</sup> Cfr. Gordon Craig, "Hamlet" in *Moscow*, «The Mask», VII, 2, May 1915, p. 112.

<sup>39</sup> «All the idea of this play is the struggle between spirit and material», Gordon Craig, Konstantin Stanislavskij, *Hamlet Mss*, stenogramma dei dialoghi per la messa in scena di *Hamlet* (atto I, scena I, 16 aprile 1909), conservato alla BnF, Asp, coll. EGC-MS-B-25, p. 18.

da dell'analisi craighiana di *Hamlet*, ma il problema fondamentale della sua concezione globale dell'arte teatrale.

I pochissimi incontri con l'ensemble degli attori scelti per lo spettacolo avvennero tramite delle lezioni, o delle brevi conferenze sulla pièce. Nel novembre 1909, mentre si trovava a Firenze, Craig preparò quello che sarebbe stato il primo discorso ufficiale alla compagnia. Avrebbe pubblicato gli appunti di questa conferenza molto più tardi (nel 1915)<sup>40</sup> su «The Mask», con una chiosa spiazzante:

This is the gist of what I wished to say to the actors of the Moscow Art Theatre. But on seeing their kind faces and wrinkled brows I had not the heart to add one more wrinkle. I had at least the wit to abstain once more... and I made one more design for an Über-Marionette<sup>41</sup>.

È un'immagine emblematica: Craig, di fronte ai volti, ai dubbi, alle rughe, di fronte a questi attori che continuavano a essere «troppo umani», getta la spugna, rinuncia a realizzare le lezioni preparate, e torna a fantasticare sull'Übermarionette. È un punto di non ritorno, sembrerebbe quasi il momento esatto in cui rinuncia – in modo definitivo – a lavorare direttamente con degli interpreti in carne e ossa per la produzione di uno spettacolo.

In effetti il discorso fatto agli attori il 30 marzo 1910<sup>42</sup> fu abbastanza diverso dagli appunti redatti. Egli puntò essenzialmente a sorprendere, affermando prima di tutto che il regista «è la persona più inutile a teatro»<sup>43</sup>, e che l'attore che interpreta Amleto ha il

<sup>40</sup> Il perché decise di pubblicare questi appunti sei anni dopo dalla reale scrittura non è chiaro, ma Matteo Casari nel suo intervento *Per risvegliare l'attore. Il Giappone tra le righe di «The Mask»* (in questo stesso dossier) trova dei legami interessanti tra gli scritti sul teatro giapponese pubblicati sullo stesso numero e gli appunti per gli attori del Teatro d'Arte. Inoltre, alcune idee-guida di quelle lezioni possono essere ritrovate in un articolo scritto – a nome di John Semar – nel 1910, dal titolo *Psychology and the Drama*, «The Mask», II, 10-12, April 1910.

<sup>41</sup> Gordon Craig, «*Hamlet*» in *Moscow*, cit., p. 115.

<sup>42</sup> Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit., p. 104.

<sup>43</sup> L'evento è registrato dal ricercatore Nikolai Čuškin, che lo riportò nel libro *Gamlet-Kačalov* (Moskva, Iskusstvo, 1966, pp. 17-18), tradotto e pubblicato da Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit., p. 105.

compito più gravoso. Quando Kačalov, attore designato per la parte, chiese a Craig delle indicazioni più precise, questo rispose:

I will not give instructions all the time. I give full freedom to the artist... You have to unearth your own material... The very fact that you know you are empty contains Hamlet... You must pour Hamlet into yourself, become a part of him<sup>44</sup>.

La tecnica sopraffina maturata dagli attori del Teatro d'Arte gli sembrava adesso una prigione che li obbligava a *interpretare*, perdendo di vista il vero obiettivo dell'artista, quello di *creare*<sup>45</sup>. Per questa ragione, commentava sconsolato nel suo diario:

My feelings towards all these actors here are those of affection. ...& I am a little inclined to think that the stage managers here have taught the actors to rely less on themselves than on the stage management. The actors lack initiative – I dislike this although I am in favour of utter subordination. Only an Übermarionette can rise to utter subordination<sup>46</sup>.

Più avanzava il lavoro, più i problemi fondamentali dell'artigianato attorico risultavano inestricabili: come rendere l'attore preciso come se fosse materiale inerte e, allo stesso tempo, provvisto di iniziativa, quindi *creativo*? Come renderlo un *artista*, ovvero né succube delle regole, né tanto meno sregolato? Come raggiungere questa *interezza*? In quel momento, la soluzione non poteva essere trovata nella banalità terrena dell'essere umano, ma in qualcosa di diverso. L'Übermarion-

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>45</sup> Bisogna ricordare qui il rapporto completamente diverso che Craig e gli attori di Stanislavskij avevano col testo. Come fa notare bene Marotti: «Per lui [Craig] la “verità” del testo, e quindi il mostrarla al pubblico, era un “a priori”; il suo interesse era rivolto non a un'indagine dei caratteri del testo al fine di comprenderli e farli comprendere, ma ai modi con cui comunicare le sue sensazioni di artista di fronte al dato obiettivo del testo. E queste sensazioni di artista erano in lui oltremodo fluttuanti, perché egli era uomo di un'età di transizione», Ferruccio Marotti, *Amleto o dell'oximoron*, cit., pp. 270-271.

<sup>46</sup> Gordon Craig, *Daybook 2 for March 1910-December 1911*, p. 179, conservato nel fondo Gordon Craig dell'Humanities Research Center, University of Texas at Austin, citato da Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit., pp. 106-107.

nette era *nuovamente* la risposta, ma non era più la *stessa* risposta. Qualcosa era cambiato rispetto a ciò che Craig ipotizzava nel 1907.

*Calore, trance e morte: alchimie dell'Übermarionette*

Negli appunti per la lezione mai realizzata, il concetto trainante era uno: spiegare agli attori «più intelligenti d'Europa»<sup>47</sup> che non è con il ragionamento, né con il dominio della mente sul corpo che si può portare in scena *Hamlet*. Anzi il troppo ragionare può fungere solo da intralcio<sup>48</sup>. Il lavoro non doveva quindi ambire a una recitazione fredda e precisa, ma al raggiungimento di uno stato di coscienza differente, di un'emozione sublimata, di una condizione di trance. La via da seguire non prevedeva l'azzeramento dell'emozione, ma il superamento di essa. La porta d'accesso non era la ragione ma la sensorialità:

By means of the brains... by thinking, one can act cleverly. A clever man is he who thinks; and you are acknowledged by Europe to be the cleverest company of actors in the west.

By means of the senses and the soul you may become the most profound... the most beautiful... the most spiritual<sup>49</sup>.

Ci troviamo di fronte a uno dei più evidenti cambi di direzione del pensiero teorico craighiano. Appena due anni prima egli identificava «the ideal actor» come colui che possiede un «powerful brain» il cui intelletto:

<sup>47</sup> Gordon Craig, *"Hamlet" in Moscow*, cit., p. 112.

<sup>48</sup> «To do this you must try to think rarely and see all things as rare things. The stage offers nothing more difficult for your talents», Gordon Craig, *"Hamlet" in Moscow*, cit., p. 109. Già nella primavera dello stesso anno, nel corso dei famosi dialoghi trascritti tra Stanislavskij e Craig, quest'ultimo cercava di uscire da una lettura troppo cerebrale della pièce: «All the rest of the monologue must be pronounced more as music, so that the thought becomes so much lost in the sounds that the audience simply does not follow the thought [...]», Gordon Craig, Konstantin Stanislavskij, *Hamlet Mss*, cit., p. 4.

<sup>49</sup> Gordon Craig, *"Hamlet" in Moscow*, cit., p. 112.



would bring both itself and the emotions to so fine a sense of reason that the work would never boil to the bubbling point with its restless exhibition of activity, but would create that perfect moderate heat which it would know how to keep temperate<sup>50</sup>.

Adesso, invece, l'«heat» ideale non è più quello temperato «che non porta mai all'ebollizione» ma quello che raggiunge una temperatura così alta da ottenere un cambio di stato. Non più il controllo o l'assenza delle emozioni ma il loro superamento.

Il calore e la morte sono le due immagini che Craig utilizzava per dare corpo a questo processo. La morte per l'inglese non equivaleva alla cessazione della vita, ma a un passaggio a uno stato altro, dove le emozioni umane lasciano il passo a una completezza diversa: «superbly complete life which is called Death»<sup>51</sup>. Se la vita è la cruda realtà, la morte è il regno dell'immaginazione, della bellezza, della rinascita e della primavera: «this idea of death which seems a kind of spring, a blossoming»<sup>52</sup>. È abbastanza chiara, in questo caso, la matrice poetica di William Blake, la cui influenza su Craig può essere riconosciuta in diversi ambiti<sup>53</sup>. Per Craig, come

<sup>50</sup> Gordon Craig, *Artists of the theatre of the future (continued)*, cit., p. 58. Chiamamente non bisogna dimenticare che questo discorso era funzionale a mostrare come non esistesse questo tipo di attore, e che l'essere umano è sempre schiavo dell'instabilità delle emozioni.

<sup>51</sup> Gordon Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, cit., p. 9.

<sup>52</sup> «For looking too long upon life, may one not find all this to be not the beautiful, nor the mysterious nor the tragic, but the dull, the melodramatic, and the silly: the conspiracy against vitality... against both red heat and white heat; and from such things which lack the sun of life it is not possible to draw inspiration. But from that mysterious, joyous, and superbly complete life which is called Death... that life of shadow and of unknown shapes [...]; from this idea of death which seems a kind of spring, a blossoming – from this land and from this idea can come so vast an inspiration, that with unhesitating exultation I leap forward to it and behold in an instant, I find my arms full of flowers», *ivi*, p. 9.

<sup>53</sup> Blake ispirò Craig prima di tutto nella lotta per una supremazia dell'immaginazione sulla descrizione della realtà, che avrebbe poi alimentato le invettive del regista contro il naturalismo. Ciò corrispondeva anche a un diverso approccio ai processi conoscitivi, che per Blake non erano legati alla logica o alla scienza, bensì ai sensi, alle porte della percezione. «The Mask» è piena di citazioni di Blake, spesso decontestualizzate, che puntellano i vari numeri: «The man who on examining his own mind

per Blake, la morte era una porta da attraversare, un sentiero per percepire ciò che appartiene a un regno *oltre* umano. Questa immagine ricorreva spessissimo, sia nella produzione di *Hamlet*<sup>54</sup>, che nelle corrispondenze private, come nel caso di una lettera inviata a Olga Knipper:

You ask what is the matter with me – that I am dying – must go to China Egypt – Temple darling, don't you know man, even now? Don't you know he dies a death once a week if he lives a life once a week... I die, live, travel to India and back again... to Moscow and back – spend a year inspecting the secret caverns between Vesuvius and Hechla – dive into the deepest oceans [...]. This, and more (just as you are charming, and much, much more) I do in the space of an hour lying under a tree or sitting in my chair... a while passing from one to another<sup>55</sup>.

In questo passaggio è ancora più evidente come l'idea di morte coincidesse quasi completamente con quella di immaginazione, di evasione dalle coordinate spaziotemporali della realtà. Ma soprattutto veniva vissuta come un momento ripetuto, che si dilatava nel tempo, ben lontano dalla comune idea di ineluttabilità. Le temperature cromatiche utilizzate non erano quelle del degradamento, ma quelle della sublimazione. Erano i colori del furore e della vitalità, il rosso e il bianco. Se il «red heat» era considerata la temperatura massima raggiungibile per l'essere umano (associato per questo al dialettale

finds nothing of inspiration ought not to dare to be an artist: he is a fool, and a cunning knave suited to the purposes of evil demons. The man who never in his mind and thought travelled to heaven, is no artist», William Blake, *The Artist And The Inspiration*, «The Mask», III, 3, January 1912, p. 181. Sul rapporto tra Craig e Blake si può consultare anche Pierre Pasquier, *L'infini qui naît au creux de la paume, ou, Edward Gordon Craig et William Blake*, «Revue d'Histoire du Théâtre», XXXVI, 3, 1984.

<sup>54</sup> Craig vorrebbe mettere in scena questa stessa idea in *Hamlet* sotto forma di ombra dorata: «I think that this figure which appears to me near Hamlet is Death. But not dark and gloomy as she general appears to people but such as she appeared to Hamlet: bright, joyful, one who will free him from his tragic position», Gordon Craig, Konstantin Stanislavskij, *Hamlet Mss*, cit., p. 18.

<sup>55</sup> Lettera dell'11 gennaio 1909, conservata al Fondo Craig della BnF, trascritta e citata da Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit., p. 32. «Temple» è il soprannome che Craig aveva dato a Knipper.

Grasso)<sup>56</sup>, ciò a cui gli attori dovevano aspirare era il suo superamento, la sua sublimazione nel «white heat», dove l'eccitamento poteva fare spazio a uno stato di trance, al calor bianco dell'emozione pura:

Remember that the acme of ecstasy is not apparent excitement, but apparent calm. It is the white heat of emotion;... that is to say, it is almost trance. This state has a thousand names and takes a myriad forms. We call it wisdom. It is pure emotion with all its impurity burnt away<sup>57</sup>.

Il «body in Trance»<sup>58</sup> dell'Übermarionette rimaneva ancora la meta finale, solo che la via per raggiungerlo non era più (o meglio non era solo) quella della «semplificazione», ma si doveva operare una trasmutazione di stato, bisognava spingersi a una temperatura così alta da purificare l'emozione stessa.

In queste simbologie riverberavano molti elementi delle culture mistiche o addirittura alchemiche dell'epoca<sup>59</sup> che ritrovarono nuovo vigore proprio durante i viaggi moscoviti. Sembra che proprio nel gennaio del 1912, durante le prime repliche di *Hamlet*, Craig si isolò nella lettura del *Théâtre de l'âme* di Edouard Schuré<sup>60</sup>. Non sappiamo se la scelta di questo libro fosse determinata dagli incontri avuti a Mosca, anche se sembrerebbe plausibile. Proprio in quegli

<sup>56</sup> «To me the secret of performing the play lies in the capacity of the actor to understand Passion,... the white heat of Passion, the calm of Passion, its ecstasy, and in having given his life to the creation of a technique which shall convey ecstasy to those who look on. Were Grasso, our stunning Giovanni, to interpret Hamlet we should expect and ask for red heat. That is another story», Gordon Craig, *“Hamlet” in Moscow*, cit., pp. 113-114.

<sup>57</sup> Gordon Craig, *“Hamlet” in Moscow*, cit., p. 110.

<sup>58</sup> «The über-marionette will not compete with Life – but will rather go beyond it. Its ideal will not be the flesh and blood but rather the body in Trance – it will aim to clothe itself with a deathlike Beauty while exhaling a living spirit». Gordon Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, cit., p. 12.

<sup>59</sup> È stato Franco Ruffini, durante una conversazione personale, a farmi notare che l'«albedo» e il «rubedo» sono le due fasi del *Magnus Opus Alchemicum* che indicano proprio una trasmutazione di stato.

<sup>60</sup> È ancora Senelick che dice che Craig iniziò la lettura di Schuré a Mosca, senza però specificare da quale fonte ha preso la notizia, cfr. *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit., p. 178. In effetti Craig pubblica su «The Mask» un estratto del libro del francese proprio in quel periodo: Edouard Schuré, *The Theatre of the Soul*, «The Mask», IV, 3, January 1912, pp. 171-179.

anni l'antroposofia di Steiner aveva un'ampia diffusione nell'ambiente culturale russo e Steiner stesso, in Germania, stava mettendo in scena proprio dei lavori di Schuré, a cui era molto legato<sup>61</sup>.

La lavorazione finale di *Hamlet* fu burrascosa. Lo spettacolo riuscì a scontentare tutti, Teatro d'Arte, Craig e parte della critica russa. Solo la critica inglese ne parlò in maniera lusinghiera. L'attore Kačalov visse ogni replica come un incubo<sup>62</sup>. Nella sua globalità, l'operazione riuscì comunque ad accrescere sia la fama di Craig che quella del Teatro d'Arte, consacrandoli come punti di riferimento del nuovo teatro.

Craig maturò definitivamente la necessità di avviare una propria scuola, ma non solo: il lavoro con gli artisti moscoviti e le nuove letture antroposofiche ribaltarono il rapporto tra attore e emozione. L'Übermarionette adesso si allontanava dalla marionetta vera e propria<sup>63</sup> per diventare un dispositivo di connessione tra l'anima dell'artista e un'entità ultraterrena, la messa in atto di quel «Divino Movimento» che animava l'intero impianto estetico di Craig, dall'attore fino alla concezione globale della scena<sup>64</sup>. La nozione-manifesto della teoresi craighiana stava mutando e l'attrattiva

<sup>61</sup> Sul rapporto tra Craig e Schuré vedi anche Samantha Marenzi, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018, in particolare le pp. 191-206. Meno probabile è che proprio Michail Čechov, che partecipò come figurante (insieme a un giovane Vachtangov) alle rappresentazioni di *Hamlet*, abbia in qualche modo messo in contatto Craig con i testi di Schuré, in quanto l'avvicinamento dell'attore russo con le dottrine antroposofiche è un po' più tardo. Cfr. Monica Cristini, *Rudolf Steiner e il teatro. Euritmia: una via antroposofica alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni, 2008.

<sup>62</sup> Cfr. Nikolai Čuškin, *Gamlet-Kačalov*, cit.

<sup>63</sup> Sia Patrick Le Bœuf che Irene Eynat-Confino mostrano come, prima di andare a vivere a Firenze, Craig provò a ipotizzare la realizzazione concreta di un congegno ibrido che l'attore poteva indossare o manovrare come fosse un'enorme marionetta, cfr. Irène Eynat-Confino, *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement and the Actor*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987; Patrick Le Bœuf, *On the Nature of the Edward Gordon Craig's Über-marionette*, «New Theatre Quarterly», XXVI, 2, May 2010. Il fallimento di tali tentativi spiegherebbe ancor meglio questo cambio di strategia attuato da Craig.

<sup>64</sup> Sul ruolo del «Divino Movimento» come principio trainante delle visioni craighiane si veda Franco Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

tipicamente simbolista<sup>65</sup> verso la marionetta come effigie di un essere oltre-umano iniziava a perdere terreno<sup>66</sup>. Un chiarimento che smentisse categoricamente l'intenzione di sostituire gli attori con i congegni meccanici apparve dunque necessario:

What the wires of the über-marionette shall be, what shall guide him, who can say? I do not believe in the mechanical..., nor in the material... The wires which stretch from Divinity to the soul of the Poet are wires which might command him;... has God no more such threads to spare... for one more figure? I cannot doubt it. I will never believe anything else.

And did you think when I wrote five years ago of this new figure who should stand as the symbol of man... and when I christened him the über-marionette; to see real metal or silken threads?

I hope that another five years will be long enough time for you to draw those tangible tangle-able wires out of your thoughts<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> Sul modo con cui il fermento culturale a cavallo tra i due secoli determinò l'origine dell'Übermarionette si può consultare Didier Plassard, *L'acteur en effigie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992 e Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Gordon Craig*, cit.

<sup>66</sup> Ciò non significa che l'oggetto marionetta non avrebbe più occupato gli interessi dell'inglese. Craig, al contrario, continuò a dedicare alle marionette molto spazio su «The Mask», scrisse dei drammi per marionette (Edward Gordon Craig, *Le théâtre de fous/The Drama for Fools*, édition bilingue établie par Marion Chénétier-Alev, Marc Duvillier, Didier Plassard, Montpellier, L'Entretemps, 2012) e, come noto, arrivò addirittura a inaugurare una rivista apposita intitolata proprio «The Marionnette». L'impressione è che però in questo periodo – soprattutto dopo l'esperienza moscovita – l'idea di marionetta come modello per l'attore iniziò un po' a diluirsi in una batteria di concetti più eterogenea. Di parere apparentemente differente è Paola Degli Esposti, che in un suo lavoro recente trova proprio nei *Drama for Fools* delle nuove informazioni per chiarire il pensiero di Craig sull'attore (*La Über-marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018). Lo studio di Degli Esposti non sembra però inconciliabile con la prospettiva proposta in questo articolo, prima di tutto perché ogni slittamento teorico di Craig non è mai netto, né tantomeno definitivo, in secondo luogo perché Degli Esposti sceglie come casi di studio Irving, Duncan e Duse: queste tre esperienze fondamentali della vita di Craig sono però precedenti al 1907, anno da cui parte l'arco cronologico di riferimento per questo articolo.

<sup>67</sup> J. S. (pseud. Gordon Craig), *Gentlemen, the marionette!*, «The Mask», V, 2, October 1912, p. 97.

### *Craig intempestivo*

Se considerassimo il teatro russo e sovietico della prima metà del XX secolo come metronomo delle rivoluzioni teatrali di quell'epoca, l'atteggiamento di Craig apparirebbe reiteratamente intempestivo. Non per casualità ma per scelta, per attitudine nietzschiana. Perché, come fa notare Giorgio Agamben commentando proprio il filosofo dell'Übermensch, solo conquistando una sfasatura con il presente si può ottenere la distanza adatta per essere contemporanei al proprio tempo<sup>68</sup>.

Rispetto al teatro russo Craig riuscì a essere sempre un passo avanti o un passo indietro, senza mai sintonizzarsi davvero con gli avanzamenti in atto a Mosca, pur essendo uno dei grandi punti di riferimento per quell'ambiente culturale. Anche quello con Stanislavskij può considerarsi, dal punto di vista artistico, un appuntamento andato a vuoto: per *Hamlet* i due lavorarono insieme, ma non collaborarono<sup>69</sup>.

Questa attitudine all'intempestività sarebbe diventata per Craig sistematica, soprattutto nei confronti delle avanguardie artistiche. Dopo un primo momento di curiosità per il Futurismo (soprattutto per via della comune attrazione verso il *Music Hall* e per la frequentazione degli ambienti artistici fiorentini), questo venne bocciato senza appello, arrivando addirittura a essere definito "Monkey Tricks", trucchi da scimmie<sup>70</sup>. Non dissimile fu il trattamento riservato al cubismo<sup>71</sup>.

<sup>68</sup> «Nietzsche situa, cioè, la sua pretesa di "attualità", la sua "contemporaneità" rispetto al presente, in una sconnessione e in una sfasatura. Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale: ma proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo». Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo e altri scritti*, Roma, Nottetempo, 2010, pp. 10-11.

<sup>69</sup> Marotti parla esplicitamente di incomunicabilità tra i due mondi: «Questa incomunicabilità, quest'afasia che Craig oggettivava figurativamente nella tragedia del principe danese, si può dire a ragione che fu sempre presente nei suoi rapporti con Stanislavskij e con il mondo del Teatro d'Arte di Mosca», Ferruccio Marotti, *Amleto o dell'oximoron*, cit., p. 272.

<sup>70</sup> Yoo-no-hoo (pseud. Gordon Craig), *Monkey Tricks*, «The Mask», VI, 1, July 1913.

<sup>71</sup> Felix Urban (pseud. utilizzato sia da Gordon Craig che da Dorothy Nevile

Inoltre, a ridosso della prima guerra mondiale, la popolarità del movimento simbolista era già scemata, cedendo il passo al furore dalle avanguardie storiche. In quel momento Craig aveva quasi quarant'anni, avrebbe potuto certamente accogliere con entusiasmo il fermento artistico di quegli anni, invece le sue reazioni furono essenzialmente fredde, distaccate. Non riusciva a sopportarne il diletantismo, l'approssimazione. Egli era il leader di un movimento ma era anche un lupo solitario, incapace di apprezzare le nuove fratture estetiche e culturali. La sua ricerca sul teatro diventò un esilio di lusso, «The Mask» la sua torre d'avorio da cui provava a esercitare ancora un'influenza anomala, da artista senza opere, sul mondo culturale.

Al rumore delle avanguardie, al fragore dei futuristi Craig oppose tenacemente la ricerca d'archivio, la ricostruzione di una storiografia dell'attore: «We are not Futurists, ... alas that is beyond us; nor can we be the other blessed thing... Archivists»<sup>72</sup>. Erano gli anni in cui si espandeva il suo interesse per la storia, per la Commedia dell'Arte, anni in cui l'India irrompeva prepotentemente in «The Mask» ottenendo un grande spazio nei vari numeri<sup>73</sup>.

Lees), *Cubism unveiled*, «The Mask», V, 1, July 1913, pp. 65-66. Craig sostiene che quattro secoli prima del moderno cubismo Albrecht Dürer ne aveva già anticipato i principi nella sua pubblicazione *Della simmetria dei corpi umani* (1500-1523). L'attacco al cubismo prosegue anche nel numero successivo, quando firma, sotto lo pseudonimo di Semar, l'articolo *Cubism as old as the pyramids*, «The Mask», VI, 2, October 1913, pp. 97-98. Sul rapporto tra Craig e le avanguardie cfr. anche Donato Santeramo, *Il laboratorio teatrale pubblico di Edward Gordon Craig*, Avellino, Edizioni Sinestesia, 2018.

<sup>72</sup> J.S. (pseud. Gordon Craig), *Old and new*, «The Mask» VII, 2, May 1915, p. 5.

<sup>73</sup> Craig instaurò un rapporto personale con Ananda Coomaraswamy, che scrisse numerosi articoli sulle pratiche performative orientali. Lo stesso Coomaraswamy, però, provò a dimostrare che, in realtà, le idee forti presentate nel saggio sulla Übermarionette potevano già essere riscontrate nelle pratiche performative indiane. Anche se in modo molto elegante, Craig sembrò accusare il colpo. Prima affermò che solo la «razza» indiana sarebbe stata capace di personificare il suo ideale di Übermarionette, poi addirittura descrisse l'India come un grande amore da cui, però bisognava anche saper uscire. Cfr. Almir Ribeiro, *A Dialogue on the Banks of the Ganges: Gordon Craig and Ananda Coomaraswamy*, «Revista Brasileira de Estudos da Presença», IV, 3, 2014.

Tuttavia proprio questa diffidenza verso le avanguardie avrebbe ritardato tremendamente l'incontro potenzialmente più importante: quello con Mejerchol'd.

*Il «Teatrale»: dall'opposizione al realismo alla lotta contro l'intellettualismo*

Finora abbiamo dunque osservato come la produzione moscovita suscitò in Craig dei profondi mutamenti teorici riguardanti il rapporto tra realismo e artificialità, il lavoro sulle emozioni e l'idea stessa di Übermarionette. Forse, però, il cambio più evidente e duraturo era legato a un altro concetto, adottato da Craig come vessillo di una nuova fase di ricerca: il «teatrale» («theatrical»).

Negli scritti pubblicati nel 1908 questo termine stava a indicare i «trucchi scenici» che gli attori del passato tramandavano ai giovani impedendogli, così facendo, di trovare un loro modo di essere creativi sulla scena<sup>74</sup>. Stanislavskij faceva un uso simile del termine, tanto che all'inizio del lavoro su *Hamlet* entrambi erano pienamente concordi nel rifiutare il «theatrical acting»<sup>75</sup>. Le frizioni tra i due cominciarono a manifestarsi quando il russo etichettò come «theatrical» alcune proposte dell'inglese. Quest'ultimo, di conseguenza, cominciò a osservare questa nozione con occhi diversi:

If this isn't "theatrical" in the best sense of the word I wonder what is – the use of *this* (as well as any other) word depends upon the lips and

<sup>74</sup> «It teaches the young actor soon to become a master of tricks. He takes the short cut instinctively to these tricks, and this playing of tricks has been the cause of the invention of a word – "Theatrical", and I can put my finger on the reason why the young actor labours under this disadvantage the moment he begins his stage experience. It is because previous to his experience he has passed no time as student or as apprentice», Gordon Craig, *Artists of the theatre of the future (continued)*, cit., p. 66.

<sup>75</sup> Durante i primi dialoghi su *Hamlet*, è addirittura Craig che dice a Stanislavskij: «Of course I don't want to be theatrical, I don't think you want that either», Gordon Craig, Konstantin Stanislavskij, *Hamlet Mss*, cit., p. 3.



brain of the speaker – “Theatrical” may become once again a word with a noble sense attached to it<sup>76</sup>.

Negli stessi mesi (tra la fine del 1909 e l’inizio del 1910), gli interventi di Craig su questo tema si moltiplicarono. Il *Second Dialogue* sull’arte del teatro, pubblicato su «The Mask» nel gennaio 1910, si apre proprio con lo *stage-director* che racconta al *playgoer* di essere stato in giro per l’Europa per dare la caccia e distruggere un terribile mostro: «The Theatrical»<sup>77</sup>. Quando il *playgoer* chiede se egli fosse riuscito nel suo intento, lo *stage-director* risponde: «Yes... I have made friends with him»<sup>78</sup>.

Dietro questo abbattimento e riconciliazione con il «teatrale» si celava l’ennesimo slittamento teorico: Craig aveva capito che l’oggetto del contendere non poteva più essere il realismo o la sua opposizione, ma ciò che lui stesso avrebbe più tardi definito l’«intellettualismo». La questione, insomma, non era estetica, ma riguardava l’*efficacia* del dispositivo scenico sullo spettatore. «Theatrical» diventava un modo per proclamare un teatro che cercava un contatto con lo spettatore sulle onde dei sensi e non su quelle della ragione: «The brain of course has closed most of its private doors; only the postern from the senses to the lower apartments remains open»<sup>79</sup>. Se è vero che Craig provava un certo fastidio verso i «trucchi» del «vecchio teatro», è vero anche che, a lungo andare, le «soluzioni» sperimentate dal Teatro d’Arte gli apparivano ancora meno soddisfacenti. Queste infatti gli sembravano votate a voler *significare* qualcosa, a sedurre lo spettatore principalmente nella sua dimensione intellettuale. Craig tentò quindi un ammodernamento del termine

<sup>76</sup> Questa frase è annotata da Craig sul suo copione in una scena provata nell’aprile 1910. Gordon Craig, *Notes of Act III, Scene 4 in Hamlet, 1909*, citato in Laurence Senelick, *Gordon Craig’s Moscow Hamlet*, cit., p. 108.

<sup>77</sup> Gordon Craig, *The Art of the Theatre. Second Dialogue*, «The Mask», II, 9, January 1910, p. 1.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> John Balance (pseud. Gordon Craig), *The Theatrical*, «The Mask», III, 6, October 1910, p. 72. L’idea delle porte del cervello è chiaramente un riferimento alle porte della percezione di Blake.

includendo in esso tutte quelle forme artistiche del passato che puntavano a un'efficacia diretta, sensoriale, epidermica sullo spettatore. Gli studi sulla Commedia dell'Arte non potevano far altro che rinvigorire questa prospettiva<sup>80</sup>.

È nel nome del «Teatrale» che Craig lanciò il nuovo corso, dopo la deludente avventura moscovita: nel 1913, all'apertura della scuola a Firenze, il termine sarebbe diventato la chiave di volta del manifesto programmatico:

A Society has been formed which is known as "The Society of the Theatre" and which shall at all times appeal to the theatrical rather than to the literary aspects of drama, meaning by that form of stage reproduction which makes an appeal through the senses to the imagination rather than to the intellect<sup>81</sup>.

### *Mejerchol'd, la teatralità e il teatro sovietico*

Già durante il lavoro con Stanislavskij Craig sapeva, con molta probabilità, che sul fronte del «theatrical», aveva un alleato di nome Mejerchol'd. Purtroppo, però, per molti anni questo rimase poco più che un nome, che Craig appuntò a matita sulla copertina del quaderno dove erano trascritti i suoi dialoghi con Stanislavskij<sup>82</sup>. Quest'ultimo accennò a Mejerchol'd per rigettare l'ennesima proposta scenica di Craig. Il suggerimento dell'inglese era quello di mettere in evidenza la falsità dei personaggi di Polonio e Laerte circondandoli di «some very realistic workman, working at something, in order that by his presence, and his honest, genuine labor he might show the falsity of the world in which Polonius and Laertes live»<sup>83</sup>.

<sup>80</sup> J. S. (pseud. Gordon Craig), *La Commedia dell'Arte or Professional Comedy*, «The Mask», III, 9, January 1911, p. 150.

<sup>81</sup> J. S. (pseud. Gordon Craig), *Prelude*, «The Mask», V, 3, January 1913, p. 193.

<sup>82</sup> Tra l'altro Stanislavskij stesso decise di affiancare a Craig lo scenografo Klav Sapunov, fratello del più famoso Nikolaj. Quest'ultimo era stato uno degli artisti simbohisti più promettenti e stretto collaboratore di Mejerchol'd con cui aveva realizzato la scenografia di *Balagančik*.

<sup>83</sup> Gordon Craig, Konstantin Stanislavskij, *Hamlet Mss*, cit., p. 9.

Stanislavskij rispose asserendo che questi espedienti erano già stati provati, che «all theory of Meyerhold rests on this»<sup>84</sup> e che soluzioni di questo genere avrebbero confuso il pubblico che si sarebbe domandato: «What is the meaning of this workman?»<sup>85</sup>. Ecco una seconda testimonianza del divario reale tra Stanislavskij e Craig: non riguardava realismo o simbolismo, ma il dispositivo spettacolo-spettatore. L'importanza che il regista del Teatro d'Arte dava al *meaning*, alla trasparenza del significato globale dello spettacolo, divergeva dall'idea craighiana di uno spettacolo che doveva funzionare come una musica dello spazio, una «danza di luce»<sup>86</sup>, che prediligeva la dimensione sensibile a quella narrativa.

È proprio in quel momento che Craig intravide in Mejerchol'd un suo complice, pur non sapendo quasi niente di lui. Trovò alcune informazioni nell'*Art théâtral moderne* di Jacques Rouché<sup>87</sup>, e decise che il suo nome doveva comparire tra i protagonisti del nuovo movimento per il rinnovamento dell'arte teatrale, annunciato nella prima prefazione di *On The Art of the Theatre*<sup>88</sup>.

Mejerchol'd, dal canto suo, conosceva bene gli scritti di Craig e leggeva regolarmente «The Mask» da cui avrebbe tratto ispirazione

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> «Un vero e proprio ballo delle scene e della luce, che, come un micro-movimento continuo all'interno di un elemento mobile, doveva comprendere gli attori. L'impatto fisico della parete di *screens* che danzava, della congiunzione dello spazio degli spettatori con quello degli attori, era più importante di qualsiasi altra considerazione banalmente interpretativa», Mirella Schino, *L'età dei maestri*, cit., p. 96.

<sup>87</sup> Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne*, Paris, Édouard Cornély, 1910.

<sup>88</sup> Gordon Craig, *Preface*, in *On the Art of the Theatre*, London, Heinemann, 1911. p. 7. Da notare come la traslitterazione del nome dal cirillico («Meyerkhold») sia stata fatta sul modello di quella usata da Rouché nel suo libro. In questa fase i lavori del russo trovano tuttavia pochissimo spazio sulla rivista. Nel 1912 Craig descrive Mejerchol'd come qualcuno che, semplicemente, sta imitando le sue teorie a San Pietroburgo: Articolo non firmato, *More amateur criticism*, «The Mask», V, 2, October 1912, p. 185. Si tratta di un articolo di risposta al critico Clayton Hamilton che lo aveva attaccato precedentemente. Craig – sotto pseudonimo – fa l'elenco delle persone che sono state influenzate da lui, fino ad arrivare, appunto ai russi: «The Russians, with Dr. Meyerhold imitating him in St. Petersburg [sic.]». Nel gennaio del 1914, invece, definisce Mejerchol'd un «regisseur and stage manager of a high order». Articolo non firmato, *Leon Bakst*, 1913, «The Mask», VI, 3, January 1914, p. 276.

per creare la propria rivista «L'amore delle tre melarance»<sup>89</sup>. Cercò in tutti i modi un contatto con lui, nel 1910 si recò a Firenze, senza però riuscire a trovarlo. Inviò all'Arena Goldoni tutti i numeri de «L'amore delle tre melarance», ma Craig non li ricevette. Da allora fu un susseguirsi di incontri mancati<sup>90</sup> che avrebbero creato un'asimmetria piuttosto curiosa: sebbene Mejerchol'd conoscesse bene le teorie dell'inglese, quest'ultimo avrebbe iniziato ad approfondire l'opera di Mejerchol'd solo più tardi, tramite i libri sul teatro russo che iniziarono a essere pubblicati dal 1916 in poi.

Il primo ponte reale fra i due sembra infatti il libro di Aleksander Bakshy, *The Path of the Modern Russian Stage*<sup>91</sup>, dove i primi lavori di Mejerchol'd vengono descritti con accuratezza e la sua poetica annunciata nel segno della «teatralità» («theatrality»). Tra «theatri-

<sup>89</sup> Cfr. Raissa Raskina, *Mejerchol'd e il dottor dappertutto*, Roma, Bulzoni, 2010 e Béatrice Picon-Vallin, *La rivista di un praticante-ricercatore "L'amore delle tre melarance" (Pietroburgo, 1913-1916)*, «Culture Teatrali», n. 7/8, primavera 2003.

<sup>90</sup> Già nel 1909 Craig va a San Pietroburgo con il Teatro d'Arte ma Mejerchol'd è fuori città, per lavorare in alcuni teatri di provincia, a seguito della rottura con Vera Komissarževskaja. Nel 1910 è Mejerchol'd che va a trovare Craig a Firenze, ma quest'ultimo è in montagna e i due non si incontrano. Saranno i primi di tutta una serie di incontri mancati descritti anche nel mio *L'arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol'd*, cit., in modo particolare le pp. 107-124. Per avere un panorama piuttosto completo dell'influenza che Craig ebbe sui primi anni della sperimentazione mejerchol'diana, soprattutto per ciò che riguarda il «teatro della convenzione», si può consultare Raissa Raskina, *Mejerchol'd e il dottor dappertutto*, cit.

<sup>91</sup> Aleksander Bakshy, *Path of the modern Russian stage*, cit. Questo libro descrive in maniera approfondita la carriera che Mejerchol'd aveva avuto fino a quel momento, lo presenta come un oppositore del realismo e argomenta una connessione molto stretta con le ricerche di Craig. Per avere un'idea dell'importanza che questo testo ebbe per la circolazione delle nuove teorie russe sul teatro in Europa occidentale, basti pensare che Jacques Copeau affermò che fu proprio leggendo questo libro che conobbe e s'interessò alle teorie mejerchol'diane, cfr. Jacques Copeau, *Découverte de Meyerhold*, in *Registres III: Les Registres du Vieux-Colombier I*, Paris, Gallimard, 1979, p. 359. Bakshy, tra l'altro, aveva proposto a Mejerchol'd di tradurre in inglese l'articolo *Il baraccone* per pubblicarlo su «The Mask», come raccontato da Robert Bird, che pubblica pure le lettere in questione nel suo *Russkij simvolizm i razvitie kinoestetiki* [Simbolismo russo e sviluppo dell'estetica del cinema], «Novoe literaturnoe obozrenie», n. 5, 2006. Mejerchol'd, a quanto pare, inviò l'articolo a Bakshy che, però, non riuscì mai a farlo pubblicare su «The Mask».

cal» e «theatrality» vi è chiaramente una parentela etimologica, o forse proprio un'eredità teorica, anche se nel caso di Mejerchol'd il termine indicava soprattutto quel movimento di ricerca scenica sulla maschera e sul grottesco che guidava l'opposizione all'illusionismo realista. Recensendo il libro di Bakshy, Craig scriveva:

We counsel all the younger workers in the English theatre, those interested in seeing a good theatre developed there, not to be frightened of the *Theatrical*. Because though, in itself, it has very little to commend it, it has so treacherous an enemy in the *philosophical* that it would be better if the whole of the European theatre flared itself out in one mighty burst of melodrama than that this creeping paralysis, intellectualism plus realism, producing that *profound conceit* so gaily talked of by Gratiano, should come and clog the way<sup>92</sup>.

Il «Theatrical» fu il grande protagonista del «motto» con cui, dopo la guerra, Craig inaugurò una nuova fase di «The Mask»:

THE MASK BELIEVES in the Theatre and in the Drama whether written, acted, sung or spoken.

THE MASK BELIEVES in it all.

THE MASK BELIEVES in the Actor and in the Actress.

[...]

IT LOVES AND ADORES all that can be called Theatre.

IT IS ENTRANCED by the "Theatrical". Which some day is to become the Theatrical without inverted commas.

IT LOVES the dust and the rags and the paint and the daub and dirt of the Old Theatre... its ancient smell... its strange air... its queer ways... ALL<sup>93</sup>.

<sup>92</sup> Gordon Craig, *Complicated Russia*, «The Mask», VIII, 2, April 1918, pp. 6-7 (corsivo nell'originale). Il riferimento è alla battuta di Graziano del *Mercante di Venezia* (atto I, scena I) che spiega ad Antonio come vi fossero alcuni uomini che fanno finta di avere qualcosa da dire solo perché rimangono seri e silenziosi, quando in realtà, se parlassero, risulterebbero stupidi come tutti gli altri.

<sup>93</sup> Gordon Craig, *1919-1923. A message from Gordon Craig the founder of «The Mask»*, IX (fascicolo unico), 1923, p. 4. Craig afferma che questo nuovo manifesto programmatico della rivista sia stato pubblicato a conclusione del volume ottavo nel 1919. Nella versione digitalizzata della rivista, realizzata dal Blue Mountain Project, non c'è però traccia di questa pubblicazione nel 1919. In quegli anni,

Il “vecchio” teatro, sporco e polveroso, diventò il nuovo punto di riferimento dell’artista del futuro. Il motto si concludeva: «We exclude nothing except the non-Dramatic... the non-Theatrical»<sup>94</sup>. La ferrea volontà di puntare su questo termine diventò ancora più esplicita nell’*Editorial note* pubblicata più avanti:

ABOVE all, there must be no suggestion of the Theatrical. This is one of Stanislawsky’s orders to his players when about to begin rehearsing “The Blue Bird” in Moscow. His whole discourse, a very charming one, has been reprinted in an American journal, from which we take the above line. And that line reveals the mind of Stanislawsky better than a ten years enquiry could do.

“No suggestion of the Theatrical”. – The deuce!

I WILL give another toast at this table. “Gentlemen, nothing but the Theatrical”<sup>95</sup>.

Se solo dieci anni prima il proclama era «Gentlemen, the marionette!», adesso l’immagine simbolo del nuovo corso craighiano è «Gentlemen, nothing but the Theatrical». La nozione stessa di Übermarionette venne rimessa in discussione. Nella nuova introduzione per *On the Art of Theatre*, pubblicata nel 1924, egli precisò nuovamente di non volere la scomparsa di tutti gli attori ma solo «the bad ones», e che con l’Übermarionette intendeva comunque

comunque Craig utilizza enormemente questa nozione. In *Plea for two theatres*, pubblicato nei numeri 4, 5 e 6 dell’ottavo volume (giugno, luglio e agosto 1919), Craig fa un’accurata riflessione sull’utilizzo dell’aggettivo «teatrale» nei romanzi e nelle opere letterarie, con tanto di tabella con cui si elaborano le statistiche di utilizzo del termine in undici scrittori diversi. Gordon Craig, *Plea for two theatres*, «The Mask», VIII, 4, June 1919 (articolo scelto da Craig per aprire il libro *The Theatre – Advancing*). Inoltre, è interessante notare come da quel momento Craig decida di scrivere *Theatrical* con l’iniziale maiuscola e senza metterlo più tra virgolette.

<sup>94</sup> È nel segno del teatrale che, secondo Craig, sarebbe avvenuta l’imminente vittoria del *New Movement*: «This New Movement is towards a New Theatre, a down-right Theatrical Stage in distinction to a merely Literary Playhouse, or a Fashionable thing, or a Mechanic or Realistic substitute for genuine Theatricals», Gordon Craig, articolo senza titolo, «The Mask», IX, 1923, pp. 1-2.

<sup>95</sup> J. S. (pseud. Gordon Craig), articolo senza titolo, *ivi*, p. 47.

evocare l'immagine di un attore. Certo, un attore purificato dalle debolezze della mortalità, «plus fire, minus egoism: the fire of the gods and demons, without the smoke and steam of mortality»<sup>96</sup>, ma pur sempre di un attore. L'Übermarionette non era più un'arma brandita per fare tabula rasa ma un modo per spingere l'artista a non accontentarsi delle soddisfazioni terrene, dell'egoismo spicciolo della quotidianità.

Eppure, al di là delle convergenze teoriche, il «teatrale» craighiano e la «teatralità» mejerchol'diana non riuscirono ad avvicinare i due grandi artisti. Di Mejerchol'd l'inglese non sopportava infatti non tanto le sue prese di posizione politiche, ma il fatto stesso che egli prendesse posizione, che decidesse di calarsi nell'agone del dibattito. «A theatre which takes a side, which sells itself to any kind of propaganda whatever, is a contemptable theatre»<sup>97</sup>. Inoltre, il postulato rivoluzionario che opponeva il “vecchio mondo” al “nuovo mondo in costruzione” era inconcepibile agli occhi di Craig che proprio sullo studio della storia e sulle filiazioni tra artisti del passato e attori del futuro intendeva promuovere un innovativo sguardo sull'arte scenica. Così, gradualmente, l'immagine di Mejerchol'd si eclissò nelle riflessioni di Craig, che continuò però a recensire i libri sulla scena sovietica. Dopo il libro di Bakshy toccò infatti a *The Russian Theatre under the Revolution* scritto da Oliver Martin Saylor<sup>98</sup> e, successivamente, *The Contemporary Drama of Russia* dello

<sup>96</sup> Gordon Craig, *Preface. 1924*, in *On the art of theatre*, cit. pp. ix-x.

<sup>97</sup> Articolo non firmato, *The New Spirit in European Theatre*, «The Mask», XII, 2, July 1926, p. 120.

<sup>98</sup> Questo libro diede a Craig l'occasione di schierarsi in difesa del Teatro da Camera di Koonen e Tairov che, in quel periodo, era in aperta polemica con Mejerchol'd. Proprio a proposito di Tairov, Craig avviò su «The Mask» una lunga querelle con lo scrittore Huntly Carter che era uno dei più importanti corrispondenti inglesi da Mosca, specialista di teatro e di cultura sovietica. Carter era inoltre un grandissimo estimatore di Mejerchol'd e autore, nel 1925, del volume *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia*. Craig ne fece una recensione spietata, riducendo il libro a un pamphlet propagandistico: «I close the book and have to admit that, while it may be, for all I know, a useful bit of communistic propaganda, it is valueless to any sane theatre for it is not about the theatre», J.B. (pseud. Gordon Craig), *Four books*, «The Mask», X, 4, October 1924, p. 185. Lo sguardo di Carter è effettivamente quello di un uomo rapito dall'ideale e dal progetto sovietico. Lo studioso rispose in maniera

studioso austriaco Leo Wiener<sup>99</sup>. Commentando quest'ultimo libro, Craig accusò addirittura Mejerchol'd di autoritarismo<sup>100</sup>.

Non è inesatto intravedere nell'atteggiamento di Craig anche una certa volontà di procedere – ancora una volta – controcorrente, irritato dalla «russomania»<sup>101</sup> che prendeva piede tra gli artisti europei: «I don't want so much of Russia or Russians. I hear that it's only Russians who can write plays, act them, sing, dance and decorate restaurants and mean something all the time»<sup>102</sup>, scriveva su «The

decisa a Craig accusandolo di utilizzare «The Mask» per fare propaganda «mussoliniana» (Huntly Carter, *About a book review*, «The Mask», XII, 4, October 1926, p. 160). Il botta e risposta, interamente pubblicato su «The Mask», si chiuse con la stroncatura del successivo libro di Carter: *The New Spirit in European Theatre*, cit., p. 119.

<sup>99</sup> Tale opera è forse più in sintonia con l'atteggiamento che Craig mostrava in quel momento, in quanto Wiener considerava il teatro sovietico come un'arte in declino perché attenta solo alla forma e alla propaganda. «Here there was enthroned a complete madness and anarchy, and as a result a theatrical infatuation, in certain aspect like the Mass insanity of the Middle Ages, assumed the character of a complete national calamity...», Leo Wiener, *The Contemporary Drama of Russia*, Boston, Little Brown and Company, 1924, p. 183.

<sup>100</sup> «Later I hope to be able to return to it, to enquire into a few puzzling passages and some omissions; to ask how it is possible for the good Professor to state that Stanislavski nearly wrecked the Moscow Theatre; to state that some of the best actors "could not brook" Stanislavski whose "autocratic power" offended them. I do not like to believe that those good Russian actors were cry-babies, dissatisfied with "the narrowness and one-sidedness of the repertory and the humiliation and pressure exerted upon the freedom of the development of the artistic personality of the actors of the company". This quotation comes from the protest sent in by Meyerhold, ...Meyerhold who today seems to be enjoying a little spell of autocratic power and worrying on and on and on», articolo non firmato, *The Contemporary Drama of Russia by Prof. Leo Wiener*, «The Mask», XI, 2, April 1925, p. 93. Nel passaggio citato da Craig, Wiener raccontava effettivamente della rottura avvenuta tra Mejerchol'd e Stanislavskij alla fine del 1901, quando Stanislavskij proibì a Mejerchol'd di diventare azionista del teatro, decretandone la prima uscita dalla compagnia.

<sup>101</sup> Cfr. Rebecca Beasley, *Russomania. Russian culture and the creation of British Modernism*, Oxford University Press, 2020.

<sup>102</sup> Recensione non firmata, *Dostoevsky by André Gide*, «The Mask», XII, 2, July 1926, p. 120. Alla «russomania» in ambito teatrale Craig opponeva sempre più spesso la «vecchia scuola italiana»: «They must then accept responsibility for the catastrophe of the Russian theatre of today which Dr Wiener has outlined so cleverly in the final chapter. There we see the net result of trying to influence according to clockwork. The Soviet, he tells us, admits that its Theatre has failed. The old Italian influence – that



Mask» nel 1926, mentre qualche mese dopo avrebbe addirittura affermato: «Somehow or other I like Russians very little nowadays»<sup>103</sup>.

Tale moto di repulsione si sarebbe parzialmente acquietato solo qualche anno dopo, soprattutto grazie al volume *Das Russisches Theater*<sup>104</sup>, che fornì delle precise descrizioni dei meravigliosi spettacoli sovietici degli anni Venti (gli altri volumi si fermavano agli anni immediatamente successivi alla rivoluzione), arricchito da un gran numero di immagini (più di 400 tra foto e disegni). Craig ebbe così a disposizione un panorama decisamente più completo sul quell'universo performativo. Fu egli stesso ad ammettere che solo dopo la lettura di questo libro si rese conto di quanto le sue teorie fossero in risonanza con ciò che stava succedendo a Mosca e San Pietroburgo<sup>105</sup>. Iniziò così il “riavvicinamento” con Mejerchol'd.

*L'ultima tappa dell'Übermarionette: Irving, Stanislavskij, teatrale e teatralismo*

L'ultima evoluzione del pensiero craighiano sull'Übermarionette può essere individuata nel libro su Henry Irving, pubblicato nel 1930, appena un anno dopo la chiusura della rivista. Nel de-

so natural one, had it been properly absorbed, would never have had such a wretched result». *The Contemporary Drama of Russia by Prof. Leo Wiener*, cit., p. 93.

<sup>103</sup> J.B. (pseud. Gordon Craig), *Discovery after Fourteen Years*, «The Mask», XIII, 1, January 1927, p. 31.

<sup>104</sup> Joseph Gregor, René Fülöp-Miller, *Das Russisches Theater: sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode*, Zurich/Leipzig/Wien, Almathea Verlag, 1927.

<sup>105</sup> «If there was a thing that made Stanislavsky furious, it was the thought that anything in his theatre should be theatrical. It seems that what he meant by “theatrical” was “what they do in the Paris theatre” – he seems to dislike the Paris theatre. It appears he never saw Irving. No people seem to be agreed as to what “theatrical” is: but I think it is dangerous for a member of the theatre to prohibit the theatrical. Soon after I had left Russia, M. Tairov, the Director of the Kamerny Theatre, had the good sense to espouse its sense – not imitating an old fashioned and tired-out theatricalism, but attempting to develop a new one. Until I read this book “The Russian Theatre” I had not realized to how great an extent he and others – M. Evreinov, for example – were in agreement with me», Gordon Craig, *The Theatre in Russia*, «The Observer», 6 April 1930, p. 7.

scrivere l'arte del grande attore inglese, considerato «the nearest thing ever known to what I have called Übermarionette», Craig rivelò un aspetto inedito: «There is a point that I never touched on. It is a human point, and it is related to Irving, for from Irving the whole notion receive corroboration»<sup>106</sup>. Irving, con la sua capacità di trascendere le emozioni ordinarie (egli stesso diceva di provare lo stesso «bonario disprezzo»<sup>107</sup> sia verso i critici che verso gli adulatori), rappresentava la matrice umana dell'Übermarionette, l'impulso originario e l'approdo finale.

Su questo punto si accese l'ennesimo confronto – a distanza – con Stanislavskij. Ne *La mia vita nell'arte* il russo ricorda una propria interpretazione da giovane (1896) di *The Bells*<sup>108</sup> (la pièce che Irving trasformò in un capolavoro), affermando addirittura che dopo gli applausi si era sentito «a true tragedian» perché quel ruolo era stato interpretato da «such a great tragedians like Irving, Barnay, Paul Mounet and others»<sup>109</sup>. Craig criticò con durezza questo passaggio. Egli infatti mal sopportava l'accostamento tra Irving e gli altri attori (per quanto bravi) e tantomeno poteva accettare che Stanislavskij stesso si paragonasse al suo maestro.

La seconda parte del racconto non fece che peggiorare le cose. A dispetto della soddisfazione che il giovane Konstantin aveva avvertito alla fine dello spettacolo, alcuni spettatori criticarono la sua

<sup>106</sup> Gordon Craig, *Henry Irving*, London, J.M. Dent and Sons Ltd, 1930, p. 32.

<sup>107</sup> Il termine utilizzato è «good-natured compered», *ivi*, p. 33.

<sup>108</sup> Stanislavskij in realtà si riferiva alla pièce *Le Juif Polonaise*, scritta nel 1867 dal duo Emile Erckmann e Alexandre Chatrian. La traduzione che Leopold Lewis fece di questa pièce in inglese nel 1871 sarebbe diventata la celebre *The Bells*, interpretata da Irving.

<sup>109</sup> Constantin Stanislavsky, *My life in art*, London, Geoffrey Bles, 1924, p. 244. Si è deciso di prendere in esame la traduzione inglese del libro perché è quella letta e citata da Craig. È tuttavia interessante confrontarla con quella italiana in quanto vi troviamo una variazione nel nome degli attori citati: «Significava che ero un attore tragico, perché questo personaggio era nel repertorio di grandi attori come Irving, Barnay, Paul Muni e altri». Konstantin Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, a cura di Fausto Malcovati, traduzione dal russo di Raffaella Vassena, Firenze, La Casa Usher, 2009, p. 175.

interpretazione, raccomandando a lui e ai suoi compagni di curare di più i loro gesti e la loro voce, prendendo esempio dagli attori con maggiore esperienza. Stanislavskij racconta come, animato da furore giovanile, ribatté risolutamente a tali critiche dicendo che ciò di cui la sua generazione ha bisogno non sono i trucchi dei grandi attori, ma una recitazione libera dagli orpelli del teatro di tradizione<sup>110</sup> e chiudeva con una frase che, nella sua traduzione inglese, suonò alle orecchie di Craig come una provocazione: «We hate the theatrical in the theatre, we love the scenic on the stage»<sup>111</sup>.

Sebbene sembri improbabile che Stanislavskij abbia scritto ciò pensando alle divergenze avute con Craig a proposito del concetto di «theatrical», è tuttavia verosimile pensare che l'inglese abbia interpretato quel passaggio come un attacco personale. Ciò spiegherebbe perché, nel bel mezzo di un libro su Irving, Craig decise di rituffarsi in questa vecchia polemica operando un nuovo slittamento terminologico e accusando Stanislavskij di «theatricalism», ovvero di assumere una posizione ideologica che, al pari di tutti gli altri *-ismi* novecenteschi – da Craig indistintamente avversati –, peccava nel voler opporre il nuovo al vecchio, il presente alla storia<sup>112</sup>.

L'attacco si chiude con una chiosa micidiale, manifesto di ironia pungente e sarcastica tipica del regista inglese, che si divertiva spesso a descrivere Stanislavskij come un attore mediocre sulla

<sup>110</sup> «We will better talk without clearness rather than talk as the other actors do. They either flirt with their words or take pleasure in running the whole gamut of their vocal register, or they prophesy. Let someone teach us to speak simply, musically, nobly, beautifully, but without vocal acrobatics, actors' pathos and all the odds and ends of scenic diction. We want the same thing in movement and action. Let them be humble and not completely expressive and scenic in the theatrical sense of the word, but then they are not false, and they are humanly simple», Constantin Stanislavsky, *My life in art*, cit., p. 245.

<sup>111</sup> *Ibidem*. In italiano questa frase è stata così tradotta: «Noi non amiamo le convenzioni teatrali, amiamo l'autenticità scenica: c'è una grande differenza», Konstantin Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, cit., p. 176.

<sup>112</sup> «Since I have referred to this book by Stanislavsky, I may add that it is full of such examples of this particular form of "theatricalism". [...] It is a state of mind not utterly separate from the Jesuitical state of mind – able to give a subtle representation of anything; it can sometimes give an even more subtle misrepresentation», Gordon Craig, *Henry Irving*, cit., p. 53.

scena ma eccezionale nella vita quotidiana, così da spiegare – con un pizzico di invidia – il carisma e il fascino che il russo esercitava sulle persone che lo circondavano:

I have stopped to refer to this, for some day the historian will be puzzled that Stanislavsky should seem so innocent of the immensity of our English actor. Let the historian cease from puzzlement, and know that Stanislavsky was a very good actor, and here he was acting<sup>113</sup>.

La stessa immagine sarebbe tornata qualche anno dopo, nel racconto dell'ultimo incontro tra i due.

*Epilogo. L'ultimo incontro con Stanislavskij e il primo con Mejerchol'd*

Il binario-italo russo si conclude con il viaggio di Craig a Mosca, nel 1935. L'anno prima Craig aveva fatto un ultimo tentativo di rimanere in Italia, incontrando Mussolini in cerca di un appoggio politico (e finanziario) per avviare dei nuovi progetti<sup>114</sup>. Il tentativo fallì, ma al Convegno Volta (tenutosi nell'ottobre del 1934) l'inglese incontrò il russo Sergej Amaglobeli (allora direttore del Teatro Malyj) che lo invitò a Mosca la primavera seguente.

Craig descrive il suo ritorno nella capitale sovietica con netto straniamento, impressionato dagli onori che gli riservarono gli artisti e i funzionari sovietici, ma anche preoccupato per il senso di insicurezza che turbava i vecchi amici conosciuti nel 1912<sup>115</sup>. Ciononostante, ebbe degli incontri certamente rilevanti con Piscator, Èjzenštejn e Mei-Lanfang, si entusiasmo per gli spettacoli di Michoels e rimase folgorato dalla genialità di Mejerchol'd.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> Ho raccontato questo incontro nell'articolo *Edward Gordon Craig spettatore di Giovanni Grasso. Esperienza e visione*, «Teatro e Storia», n.s., n. 39, 2018.

<sup>115</sup> Un ritratto molto efficace riguardante le difficoltà dell'ambiente teatrale moscovita nella seconda metà degli anni Trenta è stato fatto da Fausto Malcovati, *Così deve essere*, in Vsevolod E. Mejerchol'd, *L'ultimo atto. Interventi, processo e fucilazione*, Firenze, La Casa Usher, 2011.

L'appuntamento a cui tenne maggiormente, però, fu quello con Stanislavskij. Certo, tra i due la tensione era ancora alta (Craig fu irritato dal modo con cui il russo riportò il mal funzionamento degli screens ne *La mia vita nell'arte*), ma la voglia di rivedere il vecchio "amico" premeva più delle questioni editoriali. Fino al libro su Irving prima citato, gli screzi tra i due erano rimasti riservati, su «The Mask», ad esempio, Craig ebbe solo parole lusinghiere verso Stanislavskij. Anzi, in alcuni casi provò quasi ad assimilare le teorie del russo alle proprie: «All the time he searches to discover how he can transform the body and its flesh and blood into pure spirit, the actor into divinity»<sup>116</sup>.

Stanislavskij, da parte sua, conservava un pessimo ricordo dell'inglese<sup>117</sup>. Rispetto all'ultimo incontro del 1912, gli equilibri erano decisamente cambiati: nel 1935 il russo era ormai un monumento nazionale e un punto di riferimento del teatro mondiale, l'inglese continuava invece il suo peregrinare teorico e geografico alla ricerca di un approdo. Dal resoconto dell'incontro (avvenuto nel mese di aprile), tale disparità emerge in maniera ancora più netta:

<sup>116</sup> Si tratta della recensione alla versione americana di *My life in art*, che continua con una lettera aperta, in cui si rivolge direttamente al russo: «Dear Stanislavsky, ... you have gone far; not utterly useless has been your quest: for you have proved it impossible that flesh and blood shall be a practical spirit, a working useful divinity: proved it over and over again by refusing to be beaten after eighty or eight hundred reverses. You will search to the end. No one has been more obstinate than you in a good cause. [...] You have raised the entire profession of the Theatrical workers to a position it cannot recede from. You have at last made it impossible to retreat». Gordon Craig, *My life in art by Constantin Stanislavsky*, «The Mask», X, 4, October 1924, p. 188. La stessa operazione avviene per la recensione alla versione inglese due anni dopo. Questo libro, dice Craig, può offrire agli attori delle idee "nuove" «unless they have been steadily reading the eleven volumes of "The Mask" all these years...», articolo non firmato, *My life in art*, «The Mask», XII, 1, January 1926, p. 41.

<sup>117</sup> In una lettera alla moglie Lilina del 19 novembre 1934 Stanislavskij scrive: «Craig va monter au Maly *Le songe d'une nuit d'été* (à qui donc va-t-il s'en prendre cette fois?). On dit qu'il a affreusement vieilli!» Konstantin Stanislavskij, lettera n. 299/545-IX, tradotta in *Correspondances, textes réunis, traduits, présentés et annotés par Marie-Christine Autant-Mathieu*, Paris, Eur'Orbem Editions, 2018, p. 575.

When I called on him [...], the scene was not set, and he was taken by surprise. People as it were, peered through the curtain at me – one heard footsteps hurrying here and there – there was a long stage wait.

It was in a large old hall I waited – and soon there appeared someone to say that Mr. Stanislavsky was not well, but that if I would wait...

After five minutes, out came two young man – apparently students – for Stanislavsky was everlastingly coaching young men in the art of how to surprise if a tiger appeared on their path – how to look terrified if a bell rang – how to shudder if someone cried “Peeky boo!”

The two young men came into the hall, looking a little tired, and passed out through the doors into the street.

I was left alone with my thoughts.

A while later, the sister of Stanislavsky come to conduct me to the presence of her brother.

The scene had been hastily prepared, but it was ready. Stanislavsky lay in a somewhat small and “heroic” bed, with voice and gesture breathing the most solid health – and shook my hand with a grip which a hale and hearty woodlander or seaman would envy.

The room was not quite carefully arranged – some of the properties revealed the fact that Stanislavsky had only that moment got into bed. It was early afternoon I think – about four o’clock. He had certainly been coaching the two young men in the art of grimace – and he would not do this in bed<sup>118</sup>.

Il racconto s’interrompe bruscamente. Come lo stesso Craig avrebbe poi affermato, oltre quella vigorosa stretta di mano, i due scambiarono solo pochissime parole<sup>119</sup>.

Craig mastica amaro, si sente umiliato da Stanislavskij, che offre attenzioni ai giovani attori ma sembra organizzare una «messa in scena» della malattia per evitare di interloquire realmente con lui. È come se questa situazione avesse portato all’estremo le differenze tra i due. Stanislavskij viene ritratto nella sua inarrestabile ricerca, dirigendo allievi che lavorano «sull’arte

<sup>118</sup> Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 96.

<sup>119</sup> Del lungo reportage del viaggio realizzato per il «London Mercury», Craig dedica all’incontro con Stanislavsky solo una frase: «I had a word with Stanislavsky, who was sick and in bed», Gordon Craig, *The Russian theatre to-day*, «London Mercury», XXXII, n. 192, October 1935, p. 538.

delle smorfie», formula certamente denigratoria ma che indica la materialità spicciola – ed essenziale – del lavoro attoriale. Proprio quel lavoro che Craig, abbandonata l’Inghilterra, non è più riuscito a dirigere e che lo inchioda all’anticamera della scena, dove si ritrova da solo a crogiolarsi con le proprie utopie, «alone with my thoughts».

Al ritorno dall’Unione Sovietica, Craig non risparmiò aspre critiche a Stanislavskij e al suo metodo, ripescando alcuni ritratti ingenerosi del russo che aveva già utilizzato in passato: «They who know Stanislavsky know very well what a remarkable actor he is off the stage: and for this reason it is difficult to estimate how good he is as an actor on the stage»<sup>120</sup>. Il russo fu descritto come il grande imbonitore, pedagogo buono solo per gli attori mediocri, addestratore di animali da circo:

As a stage-director he is admirable, being a very patient and kindly teacher. He begs his students to trust him, and then he teaches them according to his system. Young men and women without much natural talent respond to his persuasive logic: yet over some of us there creeps the suspicion that here is a stage-manager who is using the curious gift possessed by the trainer of elephants and seals – creatures only to be trained by kindness – creatures who after a few years of training acquire a capacity to do clever tricks which seem more extraordinary than they actually are<sup>121</sup>.

C’è del rancore in queste parole, ma l’immagine non è nuova dato che Stanislavskij era già stato disegnato come domatore da circo durante il lavoro su *Hamlet*, quando Craig – in una lettera alla sorella – aveva rappresentato se stesso in volo dentro un cerchio infuocato ben saldo nelle mani del regista russo<sup>122</sup>.

Il rapporto con Stanislavskij si concluse dunque con una cocente delusione, ma il viaggio del 1935 segnò soprattutto un pas-

<sup>120</sup> Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 97.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

<sup>122</sup> Questo disegno è riprodotto in Edward Craig, *Gordon Craig. The Story of his Life*, New York, Limelight Edition, 1985, p. 271.

saggio del testimone: a questo sconcertante appuntamento fecero da contrappunto gli elettrizzanti incontri con Mejerchol'd. Le riserve degli anni Venti erano scomparse e alla seriosa solennità di Stanislavskij Craig contrapponeva adesso l'ostentata finzione scenica di Mejerchol'd:

Hence Meyerhold, somehow or other, lies less than Stanislavsky, whose every word (of Tchekov), seems so like the truth and isn't that. For Meyerhold, knowing so much more about the stage, loving it and fearing for it so much more (with deeper insight) than does Stanislavsky, almost always cries out as he comes on with his troupe, "Look out there – we're about to lie like the deuce! Listen to all our utter nonsense!"<sup>123</sup>.

È a questo punto che inizia un'altra storia teatrale, intensissima e folgorante, ma anche fuori tempo massimo, intempestiva e sicuramente troppo breve: quella tra Craig e Mejerchol'd. Dal loro incontro alla chiusura forzata del teatro di Mejerchol'd (avvenuto nel gennaio del 1938) passarono meno di tre anni: in questo breve arco temporale i due intrapresero uno scambio epistolare<sup>124</sup>, condivisero disegni e progetti scenici, avviarono le trattative per la creazione di un laboratorio di Craig a Mosca<sup>125</sup>. Tutto si sarebbe arrestato brusca-

<sup>123</sup> Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 105. Craig segna la data in cui ha redatto la nota in questione: 26 aprile 1936.

<sup>124</sup> Rimando ancora una volta al quarto capitolo del mio *L'arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol'd*, cit. dove pubblico alcune tra le lettere più interessanti.

<sup>125</sup> In una lettera scritta subito dopo aver lasciato Mosca, Craig chiede a Mejerchol'd: «Perhaps you can speak to Bubnov now? [...] If they want me to return to Russia I must have the necessary proposal without delay, in order that I may come to a definite decision – yes or no. If I have my studios in Russia, they will be always open to two people – to you and to Mikhoels», Gordon Craig, *Lettera a Vsevolod Mejerchol'd*, 14 maggio 1935, seconda versione, BnF, Fonds E.G. Craig, *Correspondences*, cartella *Meyerhold (Vsevelod)*, EgC-Mn-1. Andrej Sergeevič Bubnov era l'allora commissario del popolo dell'istruzione, probabilmente in buoni rapporti con Mejerchol'd. Craig puntava su di lui per ottenere il finanziamento per uno laboratorio stabile da lui diretto a Mosca. Bubnov venne arrestato durante le grandi purghe nel 1937 e fucilato l'anno successivo. Dell'idea di stabilirsi a Mosca parla anche il figlio di Craig nella biografia del padre: «His hosts were also very receptive to his idea of establishing an Experimental Workshop there. Then, from some chance remark, he



mente nel 1938 con la chiusura del teatro, e la rabbia con cui Craig si scagliò contro il regime sovietico – dalle colonne del «Times» – lascia trasparire tutta la delusione per una collaborazione avviata troppo tardi e conclusasi troppo in fretta:

Sir, – I have just read the announcement in your issue of January 10 of the attempt on M. Meyerhold. [...] It is stated that “a special committee will decide whether M. Meyerhold himself can or cannot be employed in any capacity in the Soviet theatrical world”.

Which is about the most stupid statement I have ever read. For no committee (special or otherwise) can decide anything about M. Meyerhold, the man of genius; and besides, you don't employ genius – you are sometimes employed by it. [...]

If it were really the Soviet Government that was giving power to a committee entirely incompetent to deal with this man of genius, then one would have to revise some thoughts one had about that same Soviet. But I know quite well that it never is a Government which does these stupid things: these things are done by the rats who infest all places except those where good dogs are kept to kill them. There are no dogs in Moscow – that's the trouble. So the rats are a real nuisance to the ideal Soviet Government. Rats can do no harm to M. Meyerhold. Even if they caused his death, his name and the work he has done are so considerable that those who know him and his work will see to it that name and work are put to excellent employment.

But perhaps your correspondent was a little too pessimistic in his report: for is not Constantin Stanislavsky still in Moscow – he and his great partner Nemirovitch Dantchenko? And these two will be bound to see that “the career of the foremost Soviet producer” does not end as the rats might wish it to end, but continue to add glory to the annals of the intellectual achievements of the Soviet – whose ideals have been so successfully upheld in the past<sup>126</sup>.

Per quanto breve, questo legame rappresentò uno snodo significativo per entrambi. Mejerchol'd non avrebbe avuto nemmeno

learned that any money that he might earn could not be taken out of the country; this came as a great blow to him», Edward Craig. *Gordon Craig. The Story of his Life*, cit., p. 339.

<sup>126</sup> Gordon Craig, *M. Meyerhold*, «The Times», 19<sup>th</sup> January 1938, p. 8.

il tempo di raccontarlo. Per Craig, invece, fu l'ennesimo balzo in avanti, una nuova tappa della sua evoluzione teorica, una fiammata che ne avrebbe illuminato per molto tempo l'immaginario. Lo studio di questa nuova fase meriterebbe perciò uno spazio che va al di fuori dagli obiettivi di questo articolo. Non per questo intendiamo rinunciare a un'ultima immagine, generata proprio dallo sguardo ammaliato di Craig di fronte alla poliedrica personalità di Meyerhold:

Meyerhold is a figure – grotesque – charming – handsome – sometimes all Byron and Pushkin, those true revolutionaries, and sometimes the learned student – often the farceur – and always himself, being all these<sup>127</sup>.

<sup>127</sup> Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 121.