

# Acting Archives Essays

ACTING ARCHIVES REVIEW SUPPLEMENT 7 - APRIL 2011

Lorenzo Mango

## I MANOSCRITTI DI *THE ART OF THE THEATRE* DI EDWARD GORDON CRAIG\*

### *Una porta sul Moderno*

Edward Gordon Craig pubblica *The Art of the Theatre* nell'estate del 1905. Il libro ha una prima edizione tedesca, col titolo *Die Kunst des Theaters*, nel giugno (Berlino e Lipsia, Seeman, con la prefazione di Harry Kessler e l'introduzione e traduzione di Maurice Magnus); subito a ridosso uscì l'edizione inglese (Edinburgh e Londra, Foulis) con un'introduzione dello stesso Craig e una prefazione di Graham Robertson. Seguiranno un'edizione olandese nel 1906, *De kunst van het theater* (Amsterdam, S. L. Van Looy,) con introduzioni di De Vos, Van Looy e Bauer, e un'edizione non autorizzata russa. Nel 1911 il libro diventò un capitolo del più ampio *On the Art of the Theatre* (Londra, Heinemann, 1911), con l'aggiunta nel titolo di *First dialogue* per distinguerlo e connetterlo ad un secondo dialogo, i cui protagonisti sono gli stessi, un regista e uno spettatore, ma le cui argomentazioni sono diverse, a formare un dittico di straordinaria importanza.<sup>1</sup>

L'anno di pubblicazione di *The Art of the Theatre* non è irrilevante, sia, come avremo modo di discutere più avanti, nella vicenda personale di Craig, sia, più in generale, per il teatro europeo su cui i pronunciamenti teorici di Craig ebbero un impatto fortissimo, disegnandone in una maniera consistente le evoluzioni future. Solo per citare due eventi, il 1905 è l'anno di *A Midsummer's Night Dream* di Max Reinhardt, e, nello stesso anno, Stanislavskij invita Mejerchol'd ad aprire il primo degli studi che accompagneranno l'attività del Teatro d'Arte di Mosca. I due avvenimenti, pur così distanti tra loro, danno un'idea abbastanza precisa dei fermenti che stanno attraversando la scena europea. Con *A Midsummer's Night Dream* si

---

\* Le citazioni dai manoscritti e dai testi editi di Gordon Craig sono fatte con l'autorizzazione dell'Edward Gordon Craig Estate. Voglio ringraziare Mary J. Taylor, Executor dell'Edward Gordon Craig Estate, Patrick Le Boeuf del Département des Arts du Spectacle della Bibliothèque Nationale de France di Parigi, Maria Ines Aliverti e Arnold Aronson.

<sup>1</sup> Per mettere ordine nelle diverse edizioni del libro abbiamo seguito le indicazioni di L. M. Newman in *Gordon Craig in Germany*, «German Life and Letters», n. 40, ottobre 1986, e nelle note che accompagnano la sua edizione di *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler*, Londra, Maney & Son LTD for The Modern Humanities Research Association e The Institute of German Studies University of London, 1995. Gli interventi della Newman servono soprattutto a chiarire come la prima edizione del libro sia stata quella tedesca e non, come generalmente si ritiene e come lo stesso Craig, nell'*Index to the Story of My Days* lascia intendere l'inglese, facendo confusione probabilmente, a distanza di anni, tra la prima ed una seconda edizione tedesca che uscirà nell'agosto del 1905, mentre una terza, che doveva contenere un'introduzione di Hugo von Hoffmannsthal non venne mai pubblicata (cfr. E. Gordon Craig, *Index to the Story of My Days*, Londra, Hulton Press, 1957; noi citiamo dall'edizione americana New York, The Viking Press, 1957, p. 275). La cosa, in sé, non ha un rilievo particolare se non di puntualizzazione filologica, in quanto le due edizioni sono praticamente contemporanee.

afferma prepotentemente la regia come arte inventiva e creativa e il teatro di regia come sistema produttivo e artistico; il laboratorio di Mejerchol'd, invece, è espressione di quella necessità di ricerca e sperimentazione che ha bisogno di uno spazio riservato e autonomo dove indagare le potenzialità espressive del linguaggio teatrale. *The Art of the Theatre* si incastona perfettamente dentro questo contesto, diventando rapidamente un termine di riferimento imprescindibile nell'evoluzione delle pratiche sceniche novecentesche. Si presenta, infatti, come un luogo di sintesi teorica in cui le dinamiche che attraversano il teatro di inizio secolo trovano una loro identità e una loro leggibilità, indirizzandosi, così, decisamente verso la modernità.

Rappresenta, da questo punto di vista, una vera e propria porta del teatro d'accesso al Moderno. Marotti – i cui studi sono fondamentali per un approccio a Craig, anche in ragione della stretta frequentazione intrecciata con lui –<sup>2</sup> già molti anni fa segnalava questo elemento, anche se nell'ambito di una più generale riflessione sul teatro di regia (di Appia, oltre che di Craig che della regia erano considerati i padri fondatori). Scriveva, infatti, che la regia – nell'accezione craighiana del termine – segnava, per il teatro, quello che era stato il passaggio, in pittura, dall'impressionismo al simbolismo, l'accesso, cioè, ad una declinazione moderna del linguaggio, tesa a ristabilire, di quello stesso linguaggio, i fondamenti grammaticali nella direzione di una sostanziale e programmatica antirappresentatività.<sup>3</sup> Letto in quest'ottica, *The Art of the Theatre* assume il ruolo di una vera e propria 'porta sul Moderno', un ruolo strategico per gli sviluppi del teatro contemporaneo.

Non molti, però, ne colsero al momento lo scarto teorico che introduceva (o, più spesso, lo biasimarono quasi fosse una stravaganza quel prendere le distanze dalla letteratura come fonte del linguaggio teatrale), ma quelli che lo fecero – a cominciare sicuramente da Stanislavskij che lo chiamerà di lì a poco a Mosca per codirigere il leggendario *Hamlet*, da Reinhardt che intratterrà con Craig lunghe e snervanti trattative per giungere a una produzione che non vide mai la luce e molto probabilmente dalla Duse che gli commissionerà le scene per *Rosmersholm* di Ibsen nel 1906 e che ipotizzava una collaborazione futura che non riuscì ad andare in porto –<sup>4</sup> trovarono sicuramente nelle cinquanta pagine e nelle illustrazioni che le accompagnavano uno specchio dentro cui riflettere l'esigenza di ridefinizione artistica che essi stessi stavano inseguendo. Non, necessariamente, che si riconoscessero in quanto Craig scriveva, ma sicuramente coglievano in quello una necessità, l'emersione di un problema, che agitava e animava il teatro di inizio secolo ma ancora non era riuscito a trovare una sua forma teorica. *The Art of the Theatre* quella forma la

<sup>2</sup> «Di tutti i giovani che gli ruotavano attorno in quegli'ultimi anni, quello che lo colpì maggiormente fu Ferruccio Marotti di Roma». E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, a cura di M. Maymone Siniscalchi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996, p. 399.

<sup>3</sup> Ferruccio Marotti, *Amleto o dell'oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Roma, Bulzoni, 1966.

<sup>4</sup> La Duse aveva proposto a Craig di mettere in scena, dopo la realizzazione di *Rosmersholm*, un'edizione di *The Lady from the Sea*, testo cui era particolarmente affezionata. Ma quello che viene comunemente definito come 'l'incidente di Nizza', vale a dire la terribile sfuriata che fece Craig quando vide manomesse le sue scenografie per adattarle alle ridotte dimensioni del palcoscenico, fece sì che quel progetto rimanesse nel cassetto. Difficile dire se la Duse, al momento della collaborazione per *Rosmersholm* fosse venuta a conoscenza della recentissima pubblicazione di *The Art of the Theatre*, certo è che una copia sia dell'edizione inglese che della tedesca è conservata presso la biblioteca del Vittoriale di Gabriele D'Annunzio. Come ci sia arrivata non sappiamo dirlo ma dimostra, quanto meno, la circolazione del libro negli ambienti culturalmente più avvertiti.

proponeva e con grande evidenza, con una chiarezza quasi apodittica che obbligava a mettere in gioco questioni, definizioni e argomenti nuovi, dentro cui, straordinariamente, convergevano anche le esperienze di innovazione avviate già da qualche decennio (a cominciare da quella fondamentale di Wagner) uscendone trasfigurate, uscendone ‘moderne’.

L’impatto e la forza del magistero craighiano non emersero tutte già nel 1905, di lì però, da quel libro, si avviarono, per affermarsi poi nei successivi *On the Art of the Theatre* (1911) in cui vennero pubblicati alcuni dei suoi testi più innovativi e ‘scandalosi’ (a cominciare da *The Actor and the Übermarionette*), *Towards a New Theatre* (London, Dent, 1913), *Scene* (London, H. Milford, Oxford University Press, 1923) che disegnano un affresco teorico di straordinaria ampiezza e complessità di impianto. Se questi sono i libri che segnalano con forza la presenza di Craig sulla scena europea, facendone il caposcuola di quello che venne definito il New Movement, va poi ricordato il lavoro intensissimo fatto con «The Mask», la rivista cui Craig affidò dal 1908 fino al 1929 le sue indagini e i suoi pensieri sul teatro (ed i cui articoli, a cominciare dal già citato *The Actor and the Übermarionette*, finirono, spesso, a comporre i libri), e poi gli altri volumi, da *The Theatre Advancing* del 1919 (Boston, Little Brown, 1919) al memorabile *Henry Irving* (London, Dent, 1930) e alla ‘biografia’ (assai più autobiografia) *Ellen Terry and her Secret Self* (London, Sampson Low, Marston, 1931). L’elenco sarebbe, in verità, assai più lungo, ma qui si sono volute segnalare solo le tappe principali della produzione teorica di Craig, quelle che fecero di un artista che non aveva prodotto quasi nulla sul piano degli spettacoli, uno dei maestri del Novecento.

L’obiettivo di questo saggio, però, è assai più limitato e circoscritto. Non l’esame della produzione complessiva di Craig, quanto soffermarsi proprio sul luogo di origine – sia materiale che culturale – di quel percorso teorico, *The Art of the Theatre* appunto, analizzando, in particolare i processi di scrittura che condussero a quell’opera. Presso il “Fonds Edward Gordon Craig” della Bibliothèque Nationale de France di Parigi, infatti, sono conservati due manoscritti che sono altrettanti progetti di scrittura di *The Art of the Theatre* e rappresentano, pertanto, un documento importantissimo per comprendere il processo di messa a fuoco degli argomenti e del discorso che condusse al risultato straordinario del dialogo del 1905. Quanto abbiamo intenzione di fare è analizzare quei manoscritti nella loro relazione col testo definitivo perché in essi – sia per quanto riguarda la prossimità sia anche, se non soprattutto, per quanto riguarda la differenza con esso – emergono i segni di un processo di elaborazione e di messa a punto dei temi, degli argomenti e della forma stessa del discorso tali da renderli una spia importantissima dell’officina teorica di Craig, il luogo mentale, cioè, in cui andarono a concentrarsi e fermentare le idee che lo condussero alla straordinaria chiarezza e lungimiranza di *The Art of the Theatre*.

Prima di entrare nell’officina di Craig, è indispensabile, però, verificare quali sono quegli elementi e quelle argomentazioni teoriche che fanno di *The Art of the Theatre* una porta sul Moderno. «Con *The Art of the Theatre* – scriveva Bablet nel 1962 – comincia l’era del regista». <sup>5</sup> E’ un’affermazione apodittica che rende abbastanza bene un atteggiamento largamente condiviso verso il testo craighiano. *The Art of the Theatre*, si è usi dire, è una sorta di manifesto di fondazione della regia moderna. Bisogna fare attenzione, però, perché una simile formulazione non va presa alla lettera, o quanto

---

<sup>5</sup> D. Bablet, *Edward Gordon Craig*, Paris, L’Arche, 1962, p. 103.

meno va opportunamente chiosata. La regia come pratica scenica era, infatti, già operativa nel teatro europeo, sia nella pratica scenica che su di un piano più strettamente teorico: la *Causerie sur la mise en scène* di Antoine, che forse è primo vero tentativo di formalizzare concettualmente la regia, era stata pubblicata sulla «*Revue de Paris*» del 1 aprile 1903. *The Art of the Theatre* è, però, qualcosa di diverso. E' vero, infatti, che la pratica registica si sta oramai diffondendo in tutta Europa (e basterebbe la contemporaneità col *Sogno* di Reinhardt ad attestarlo) ma sembra essere, per molti versi, un mezzo espressivo dalla identità problematica e tutt'altro che definita dal punto di vista più strettamente estetico. Condizione, questa, espressa con grande evidenza dallo scritto di Antoine, che ricostruisce meticolosamente una procedura di lavoro, evidenziando con precisione la funzione scritturale degli elementi più tecnicamente scenici, ma non giunge mai, perché non è nelle sue corde, a sostenere quell'autorialità assoluta che, invece, è intrinseca al discorso craighiano. C'è la regia, insomma, nel teatro europeo, o almeno una forma di regia; manca ancora, però, un pensiero della regia.

Non si vuole, qui, però imbarcarsi nella disputa sulla nascita, o peggio sulla data di nascita, della regia, argomento oltretutto contraddittorio e attorno a cui si è acceso negli ultimi tempi un vivissimo, quanto interessante dibattito.<sup>6</sup> Diciamo, più semplicemente, che *The Art of the Theatre* viene letto, generalmente, come il testo teorico di fondazione della regia novecentesca. Una regia autonoma, autoriale, in cui si concentrano la dimensione artistica e lo sforzo creativo del teatro. Affermazione, questa, sicuramente aderente a quanto scritto nel testo ma che, come proverò a dimostrare, non gli rende pienamente ragione. Più che di affermazione teorica della regia, mi sembra che si possa parlare, per *The Art of the Theatre*, di oltrepasamento della regia, essendo quest'ultima intesa come transito verso qualcosa di più assoluto e perfetto: l'arte del teatro, che della regia si fa strumento, ma che con essa – per come la si può realizzare concretamente ed effettivamente nel teatro di inizio secolo – non si identifica. Ciò che Craig prefigura è, infatti, l'artista del teatro, per giungere al quale è necessario non tanto l'affermazione del regista, ma come è scritto con grande evidenza il «Rinascimento del regista».<sup>7</sup> C'è una formula, anzi, che la dice lunga riguardo a questo aspetto del discorso, perché Craig parla di un «avvento dell'artista», usando una soluzione lessicale dal sapore non casualmente biblico.<sup>8</sup>

Procediamo con ordine, però, e passiamo ad un esame più sistematico dei principali argomenti teorici che Craig solleva in *The Art of the Theatre*. Il testo ha la forma di un dialogo platonico, in cui il gioco dialettico delle domande e delle risposte giunge maieuticamente a fare chiarezza su quello che è il tema così precisamente posto dal titolo. I due interlocutori, lo *stage director* e il *playgoer*, un regista, quindi, e uno spettatore di teatro, rappresentano i due poli del discorso. Il primo porta avanti le affermazioni di Craig, lo spettatore, d'altro canto, pur se ricondotto al ruolo di

<sup>6</sup> Mi permetto di rimandare, per l'argomento, al mio *La nascita della regia. Una questione di storiografia teatrale*, in «*Culture teatrali*», vol. 13, 2005 (in realtà 2007).

<sup>7</sup> «The Renaissance of the stage director». E. Gordon Craig, *The Art of the Theatre*, Edinburgh e London, Foulis, 1905, p. 52. Preferisco, in questo caso, utilizzare una mia traduzione più vicina all'originale inglese rispetto a quella fornita da Marotti in *L'Arte del Teatro* («la Rinascita del regista»). La sua traduzione è contenuta nella raccolta di alcuni dei principali scritti teorici di Craig intitolata *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti (Milano, Feltrinelli, 1971, p. 86). Salvo altre eccezioni esplicitamente segnalate, le traduzioni italiane di *The Art of the Theatre* sono tratte da quel libro.

<sup>8</sup> Ivi, p. 87.

‘uditore’ di tali affermazioni, ha un compito fondamentale. Rappresenta l’interlocuzione necessaria con il pubblico, la cui comprensione è considerata indispensabile nel processo rigenerativo dell’arte del teatro. La forma del dialogo, insomma, non mi sembra una soluzione meramente retorica – che ha in teatro una ricchissima tradizione dai *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* di Leone de’ Sommi al *Paradoxe sur le comédien* di Diderot – ma viene incontro a una delle esigenze più profonde che sente Craig: creare un filo di comunicazione (di dialogo) tra l’avvenire del teatro e la sua condizione attuale. Il pubblico, che di questa condizione attuale è parte fondante, non può che essere l’interlocutore effettivo e diretto del discorso. Uno ‘spettatore ideale’, però, aperto alla trasformazione e al cambiamento; capace di rimettere in discussione i presupposti stessi della sua nozione di teatro, evitando che scadano, così come normalmente accade, in preconcetti.<sup>9</sup> D’altronde questo ‘spettatore ideale’ è chiamato a discorrere con uno ‘stage manager ideale’ che rigenerando la sua funzione e superando i preconcetti del teatro si tradurrà in artista.

Il dialogo si centra su due grandi argomenti, in gran parte intrecciati tra loro, ma i cui temi si riescono a seguire anche distintamente. Da un lato c’è quella che potremmo definire la vertenza con l’autore drammatico, il poeta; dall’altro la questione della peculiarità e specificità artistiche del linguaggio teatrale. A cavallo tra le due, vero e proprio elemento di congiunzione dialettica, si staglia la questione del regista.

Il primo dei due temi è presentato in diversi passaggi argomentativi a cominciare dalla *Introduction*, che viene generalmente trascurata, molto probabilmente perché il testo è per lo più consultato nella riedizione in *On the Art of the Theatre* (dove l’*Introduction* non è presente), mentre invece ha un ruolo importante per giungere ad una più completa comprensione del discorso craighiano. Craig introduce il suo libro proprio partendo dalla questione del poeta. «Una parola su come il teatro era, su come è e su come sarà», scrive a specificare il suo argomento, aggiungendo subito che questo significherebbe fare una storia del teatro, obiettivo che non può rientrare nelle ridotte dimensioni del libro che il lettore si appresta a leggere.<sup>10</sup> Si dovrà, quindi, limitare a dare delle indicazioni sommarie, la prima delle quali è che il teatro, ai suoi esordi, era più completo di quanto non sia diventato in seguito e questo perché era autonomo (self-reliant). Questa condizione originaria era quella dei riti religiosi, al cui interno convergevano tutte le arti, ma il poeta, essendo il più intellettuale tra le

---

<sup>9</sup> Marotti ne parla, invece, come di «un assiduo frequentatore di teatro (playgoer), che rappresenta il medio pubblico di quegli anni» (F. Marotti, *Edward Gordon Craig*, Bologna, Cappelli, 1961, p. 76). Pur se le posizioni che lo spettatore incarna rimandano ad una concezione ‘d’abitudine’ del teatro, il suo atteggiamento di apertura dialettica al nuovo mi sembra farne qualcosa di più dell’espressione di un pubblico medio, non perché abbia già acquisito gli argomenti craighiani, ma perché è disposto a farsi ‘complice’ di quel discorso proprio partendo dalla sua frequentazione continua con la pratica scenica, argomento questo che, come vedremo, ha una parte importante nell’idea di reinvenzione del teatro proposta da *The Art of the Theatre*. Sull’interlocutore che Craig introduce nel suo dialogo si pronuncia la quasi totalità dei recensori inglesi, biasimando anche la sola ipotesi che possa esistere un essere così ottusamente piegabile alle pretese argomentative di Craig. Una posizione, questa, che mi sembra ribadire – proprio perché l’affronta da un’angolazione opposta – l’idea che ho appena proposto di un *playgoer* disposto a seguire lo *stage director* nei suoi argomenti, cui non oppone una concezione accademica e formale del teatro.

<sup>10</sup> «One word about the theatre as it was, as it is and as it will be». *The Art of the Theatre*, cit., p. 11.

persone coinvolte nel rito, prese il sopravvento, snaturando la forma originaria del teatro e dirigendola altrove rispetto alla sua matrice più autentica.

L'argomento sembra richiamare la presa di distanze dalla figura del poeta drammatico, come è presentato nel dialogo, limitato dalla sua aderenza alla letteratura ed incapace di accedere alla natura originaria ed autonoma del linguaggio teatrale. La prossimità delle argomentazioni è ovvia ma c'è una formulazione diversa del ragionamento su cui vale la pena soffermarsi. Fa dire Craig al suo *stage director* nelle prime battute del dialogo: «l'immaginazione del poeta prende corpo in parole, scelte con arte; egli recita o canta queste parole, ed è fatto. La sua poesia, detta o cantata, si rivolge all'udito e, attraverso l'udito, alla fantasia».<sup>11</sup> L'enfasi argomentativa cade, in questo caso, sull'organo sensorio messo in gioco e su un termine, fantasia, che Craig non specifica ma che sembra rimandare ad uno stato astratto della mente. La parola, cioè, è antiteatrale perché non agisce nel qui ed ora della percezione scenica, ma altrove, nella mente dello spettatore, tanto che l'aggiunta artificiale del gesto non migliora ma addirittura rovina la situazione. Detto questo, Craig aggiunge che il poeta drammatico «scrive per il lettore o l'ascoltatore» e, quindi, la sua arte specifica è la letteratura.<sup>12</sup> Così facendo Craig stabilisce una distanza categoriale tra poeta drammatico e drammaturgo, in quanto il secondo, al contrario del primo, è intimamente in rapporto con la realtà scenica del teatro. Ma su questa distinzione terminologica avremo modo di tornare meglio più avanti, per adesso ci interessa solo sottolineare la linea di demarcazione che distingue le arti della letteratura e del teatro. Ed è d'altronde questo l'argomento introdotto proprio all'inizio del dialogo. Lo *stage director* rivolge allo spettatore l'apodittica domanda che introduce e sostiene tutto il testo: «Sapete che cosa è l'Arte del Teatro?», e quando questi timidamente chiede a sua volta se egli ritiene che risieda nel testo scritto, risponde: «Il testo è un'opera letteraria. Com'è possibile che un'arte sia allo stesso tempo se stessa e un'altra?».<sup>13</sup>

Il problema dunque, per come appare posto nel dialogo, è la distanza categoriale tra mezzi espressivi diversi. Nell'*Introduction* le cose sono presentate sotto una luce un po' diversa. La questione centrale è l'intellettualità dell'attività poetica, che rappresenta la ragione per cui il dato letterario si è staccato dall'osmosi che caratterizzava gli antichi riti teatrali, facendone cosa diversa e irriducibile ad essi. «Il teatro – scrive – era per il popolo, e dovrebbe essere sempre per il popolo. I poeti vorrebbero fare il teatro per una selezionata comunità di dilettanti», offrendo loro difficili pensieri psicologici espressi attraverso parole altrettanto difficili. Bene, tutto questo non ha per Craig nulla a che vedere con il teatro che dovrebbe mostrare al pubblico visioni (sights), vita (life) e bellezza (beauty). E' successo, così, che il poeta abbia preso una direzione e il popolo, «che desidera vedere le visioni, realisticamente o poeticamente mostrate, non essere immerso nella letteratura», un'altra, con quella inconciliabile.<sup>14</sup>

Al centro del discorso, dunque, c'è ancora la distanza tra poesia e teatro, ma posta in termini complementari a quanto detto nel dialogo: la inconciliabilità tra poesia letteraria e teatro risiede nella destinazione finale di quest'ultimo, che non è luogo del

<sup>11</sup> *L'Arte del Teatro*, cit., p. 84.

<sup>12</sup> Ivi.

<sup>13</sup> Ivi, p. 83.

<sup>14</sup> «The theatre was for the people, and always should be for the people. The poets would make the theatre for a select community of dilettanti», «desire to see the sights, realistically or poetically shown, not turned into literature». *The Art of the Theatre*, cit., rispettivamente p. 11 e p. 12.

pensiero, della ragione e della comprensione analitica, ma di visioni, di bellezza e di «vita», termine che Craig lascia lì, senza una ulteriore specificazione, e che ha, invece, un'importanza notevolissima. La vita, così come Craig la pone, è il tutto del vivente, un concetto vagamente ontologico e mistico, distante certo dalla vita materiale e dalla sua figurazione rappresentativa. E' il mondo come totalità, fatto di sensi e spirito. Il teatro, contrariamente alla letteratura, è invece arte che tocca la spiritualità attraverso la sfera sensibile (espressa dalla bellezza), per tramiti diversi, dunque, da quelli dell'intelletto. A testimoniare di quanto un simile concetto stia a cuore a Craig, quando molti anni dopo, nel 1930, pubblica i suoi disegni per *The Crown Pretenders* realizzato a Copenhagen per i fratelli Poulsen, scrive che un dramma come quello presenta tutta una serie di sottigliezze interpretative, di sfumature concettuali e di particolari drammatici che riescono ad emergere solo alla lettura. Ad uno sguardo critico, quindi, e ad una fruizione che è di tipo intellettuale. In teatro, invece, questo tipo di fruizione risulta impossibile. Occorre che si riesca a sintetizzare ciò che si vuole mostrare al pubblico in un flash, che il messaggio sia chiaro e diretto, con implicazioni intellettuali assai più ridotte. Perché il pubblico del teatro non è intellettuale ma generico e non può accedere a certe finzze interpretative.<sup>15</sup>

La distinzione categoriale fra teatro e letteratura viene sviluppata, nel corso del dialogo, attraverso due importanti e assai noti argomenti. Il primo riguarda la didascalìa. Sostiene Craig che la didascalìa è la più grande offesa che il poeta possa fare all'uomo di teatro, perché ne invade arbitrariamente l'ambito di competenza. Così come offensivo è quell'attore che si permette di manipolare il testo. Le didascalie, dunque, se ci sono (e nella grande drammaturgia del passato, scrive Craig citando Shakespeare, non ci sono) vanno ignorate, così da lasciare libero campo all'interpretazione scenica del regista, la quale ha, come compito, l'interpretazione fedele del dramma «come è indicato nel testo».<sup>16</sup> Il problema è tutto qui, in questa formula argomentativa: il testo, per Craig, è l'insieme organizzato delle parole; il processo di traduzione di quell'insieme nel linguaggio della scena è compito del regista, la cui interpretazione consiste proprio nel trovare l'equivalente scenico più adeguato a rendere il senso delle parole. E' un senso, quello di cui parla Craig, che non va confuso né col piano immediato del racconto (il senso narrativo e discorsivo) né con l'intenzione poetica dell'autore (quanto questi, cioè, abbia voluto razionalmente e progettuamente dire). E', invece, la capacità che il regista ha, attraverso i segni della visione (il primo passaggio interpretativo è rappresentato dal disegno della scena in tutti i suoi elementi, a partire ovviamente dallo spazio) di schiudere gli orizzonti simbolici segreti che vivono negli spazi reconditi, non detti, della parola. Così, per fare l'esempio di uno spettacolo realizzato subito a ridosso di *The Art of the Theatre*, il *Rosmersholm* disegnato nel 1906 per la Duse, il rapporto di Rebecca col mondo sociale che la circonda è presentato come il conflitto irriducibile tra la forza energetica della Vita (Rebecca) e lo spirito mortifero del mondo.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> E. Gordon Craig, *A Production being thirty-two collotype plates of designs projected or realized for The Pretenders of Henrik Ibsen and produced at the Royal Theatre, Copenhagen, 1926*, London, Oxford University Press, 1930.

<sup>16</sup> Preferisco questa traduzione dell'originale «as indicated in the text» (*The Art of the Theatre*, cit., p. 27) rispetto alla soluzione adottata da Marotti, «alla lettera» (*L'Arte del Teatro*, cit., p. 88), più discorsiva ma forse concettualmente meno precisa.

<sup>17</sup> Per una lettura di *Rosmersholm* mi permetto di rimandare al mio *Edward Gordon Craig regista di Ibsen*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione germanica», vol. XVIII, n. 1, 2008.

L'interpretazione di cui parla Craig, dunque, non ipotizza una sovrapposizione tra aspirazione rappresentativa del testo e pratica scenica (così come, per fare un esempio, aveva fatto Stanislavskij con Cechov) ma il dialogo, il confronto tra due lingue diverse: quella della parola poetica e quella della parola scenica, salvo restando che sarà quest'ultima a dover essere 'visibile' a teatro.<sup>18</sup>

Il secondo momento in cui è posta con grande evidenza la distanza incolmabile tra parola poetica e teatro è lì dove Craig afferma, in una maniera che può apparire provocatoria e che è invece coerente con gli assunti del discorso, che *Hamlet*, in quanto opera perfetta alla lettura, non dovrebbe essere messo in scena e che, diversamente un Masque, proprio perché «illeggibile» lascia intravedere un evidente «bisogno di teatro». Per comprendere appieno questa celeberrima affermazione bisogna tenere conto di due cose diverse: Craig ritiene, e lo scriverà qualche tempo dopo, che i testi editi di Shakespeare siano una rivisitazione letteraria degli originali teatrali, che dovevano apparire più «ruvidi» (per usare la felice espressione di Brook) e affidati in parte all'improvvisazione degli attori.<sup>19</sup> Diversamente il richiamo al Masque, pur se ha un valore storico rimandando a un genere teatrale di impianto spettacolare quasi coevo all'*Hamlet*, va anche inteso come un'autocitazione, avendo egli stesso realizzato un Masque, *The Masque of Love*, nel 1901 per la Purcell Operatic Society, e, soprattutto avendone in mente altri proprio in quegli anni. Chiarito questo, resta però il peso dell'affermazione tesa, mi sembra, a distinguere nettamente la lettura dalla visione del teatro, considerate come due attività destinate «oggi» ad incontrarsi ma destinate «domani» a separarsi.<sup>20</sup> Il problema del rapporto tra parola poetica e teatro, tra poeta e regista, è da Craig posto 'nel tempo', come d'altronde tutto l'impianto del suo discorso. La riscoperta della vera artisticità del teatro, l'assunzione della sua autonomia e specificità, è una vicenda che agisce, dialetticamente, tra le condizioni presenti del teatro, quelle immediatamente in avanti (il domani) e quelle proiettate ancora più avanti (il futuro), quando il percorso sarà compiuto. Non sono ammessi salti, ogni passaggio è necessario, la scoperta dell'Arte del teatro è un itinerario, un percorso, non un semplice atto della volontà.

La conclusione ultima, della 'messa in distanza' concettuale tra letteratura e teatro è che questo raggiungerà la sua dimensione artistica, e lo 'stage manager ideale' si farà 'artista', quando il teatro farà a meno del testo poetico: «Allora l'Arte del Teatro [...] riconquisterà tutti i suoi diritti, sarà autosufficiente (self-reliant) come ogni arte creativa, e non si limiterà più ad essere una tecnica d'interpretazione».<sup>21</sup> Ciò detto, Craig continua proponendo anzitutto che i materiali che lo 'stage manager ideale', vale a dire l'artista del teatro che non è più solo regista, userà (sta parlando del futuro) sono Azione, Scena e Voce e specificando che l'assenza di un testo poetico convenzionale – vale a dire come si è configurato nella nostra tradizione occidentale tradendo le origini rituali del teatro e scadendo in fatto intellettuale – non significa che un testo,

<sup>18</sup> Si veda in proposito anche quanto dirà, qualche anno dopo, Craig agli attori del Teatro d'Arte di Mosca durante le sedute di preparazione di *Hamlet*. Le parole sono una cosa, e vanno «dette» nella loro totalità rispettando la loro intonazione poetica, l'azione scenica, un'altra; non nel senso che sia arbitrariamente diversa ma che dice la sua propria visione del testo.

<sup>19</sup> E. Gordon Craig, *Shakespeare's Collaborators*, in *The Theatre Advancing*, Boston, Little, Brown & Company, 1919 (cito dall'edizione New York, Benjamin Blom, 1963, p. 131).

<sup>20</sup> Craig stempera la sua affermazione, aggiungendo che di Amleto se ne continueranno a fare, e che andranno fatti nel migliore dei modi, in attesa che il teatro, raggiunta la sua piena artisticità, non possa farne finalmente a meno.

<sup>21</sup> *L'Arte del Teatro*, cit., p. 102.



in senso tutto e solo teatrale, mancherà, ma che sarà diverso. Craig non dice come e quale sarà, di esso enuncia i materiali costitutivi dichiarando che quell'opera tutta scenica (dove per scena va inteso l'insieme dei materiali rappresentativi) diventerà essa stessa un testo, e andrà letta come un testo, perché testo è un'idea che assume una forma, la forma più consona ai materiali specifici e autonomi (self-reliant) del linguaggio.

Se qualcuno ritenesse che Craig concluda *The Art of the Theatre* propugnando un teatro che faccia a meno della parola e si risolva nella pantomima, non credo che ne coglierebbe pienamente l'essenza. Quello che sostiene non è il primato della scena sulla parola (si rammaricherà tutta la vita di questo equivoco) o un teatro muto (e la voce, allora?), ma qualcosa di assai più ricco e stimolante.<sup>22</sup> Craig introduce, infatti, una nuova e radicalmente innovativa concezione di testo, qualcosa che anticipa e fonda una delle nozioni chiave del teatro contemporaneo, quella di testo spettacolare, lì dove questo termine non si sovrappone semplicemente allo spettacolo, ma indica una scrittura che attraverso i segni dell'azione scenica (visivi, spaziali, attorici, ecc. compresi quelli verbali) produca un testo, cioè un insieme organizzato e produttore di senso, che è tutto e solo teatrale. Vale a dire che non permette allo spettatore di risalire all'originale letterario, anche quando questo è ancora presente.<sup>23</sup>

La questione che Craig solleva, dunque, con *The Art of the Theatre* è la rimessa in discussione dalle sue fondamenta della nozione di dramma e di testo. Non solo l'affermazione del regista come figura creativa, ma la trasformazione del regista in artista e, quindi, in autore di un nuovo dramma e di un nuovo testo. Dramma e testo che sono scenici, in quanto scritti con la materia viva del teatro e destinati a produrre visioni, vita e bellezza, non pensieri espressi con frasi complesse. «C'è qualcuno che pensa – scrive nell'*Introduction* – che io ritenga la scena, i costumi, le luci, o l'attore protagonista più importanti del dramma? Il dramma è l'idea, il resto solo parte dell'idea. Il dramma è ciò che il poeta presenta al teatro oggi – il dramma (l'idea) ciò che noi del teatro inventeremo domani».<sup>24</sup>

L'idea di una rifondazione dell'idea occidentale di dramma ci introduce a due affermazioni, difficili (se non sdrucchiole) quanto suggestive, presenti in *The Art of the Theatre*. La prima è la distinzione operata da Craig tra «la parola scritta per essere

---

<sup>22</sup> Scrive Enid Rose che il problema non è, per Craig, la distinzione tra piano visuale e piano verbale del teatro, «un dramma è concepito per immagini o idee, cui segue un linguaggio; è composto da forme visibili da cui può discendere un linguaggio» (E. Rose, *Gordon Craig and the Theatre*, London, Sampson Low, Marston, 1931, p. 60). Molti anni dopo Christopher Innes specificherà che la riforma di Craig non riguarda solo la scena, né solo l'attore, ma «un concetto radicalmente diverso del dramma in sé» (Ch. Innes, *Edward Gordon Craig*, London, New York, Cambridge University Press, 1983, p. 127).

<sup>23</sup> Si rimanda sull'argomento a M. De Marinis, *In cerca dell'attore*, Roma, Bulzoni, 2000, e al mio *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003. Quanto al rapporto tra scrittura scenica e testo drammatico come percorso di non ritorno, ho utilizzato altrove il termine 'drammaturgia della differenza' che vuole evidenziare proprio il gioco di scritture drammatiche in confronto e conflitto che genera una drammaturgia nuova, diversa e non riconducibile a quella letteraria d'origine. Vedi anche L. Mango, *Il Principe costante di Calderón de la Barca-Stowacki per Jerzy Grotowski*, Pisa, ETS, 2008.

<sup>24</sup> «Does anyone think that I hold the scene, costumes, lights, or programme actor, of more importance than the play? The play is the idea, the rest only parts of the idea. The play is what the poet presents to the theatre to-day – the play (the idea) that is what we of the theatre will invent tomorrow». *The Art of the Theatre*, cit., p. 16.

detta e quella scritta per essere letta».<sup>25</sup> E' un'affermazione posta proprio alla fine del dialogo ad illustrare la Voce, quale materia prima della scrittura artistica del teatro. In un appunto manoscritto posto al margine della copia di *The Art of the Theatre* conservata presso il "Fonds Edward Gordon Craig" della Bibliothèque Nationale de France di Parigi, Craig aggiunge un'annotazione a penna che è di un qualche interesse dal punto di vista filologico. Il testo di tale annotazione suona: «Le commedie sono scritte per essere dette, non lette; ricorda che la vita di queste cose consiste nell'azione» ed è tratto dalla premessa *To the reader* del secondo in quarto di *The Fawn* di John Marston.<sup>26</sup> L'assonanza con la formula espressiva utilizzata da Craig è tale che verrebbe quasi da pensare che egli l'abbia avuta presente come modello già nel momento della scrittura di *The Art of the Theatre*, rivelandola, per dir così, solo più tardi e in un modo informale e privato quando la appone come chiosa manoscritta. In realtà mancano riferimenti certi per sostenere una simile ipotesi e, quindi, è più prudente limitarsi a constatare la semplice analogia formale dei due testi, nei quali, d'altronde, la stessa formula retorica è utilizzata in una maniera abbastanza differente. Marston la inserisce nel quadro complessivo di una sorta di *excusatio* rivolta al lettore, lì dove lamenta come la vita delle parole destinate alla scena si stinga nel momento in cui vengono affidate alla pagina, passaggio che avviene per una sorta di obbligo culturale che carica lo scrittore di teatro di un peso, la poesia, di cui, molto retoricamente, dichiara di sentire l'onere. Lascerebbe intendere, insomma, un problema di qualità della parola teatrale che, nata per la voce, mal si adatta alla qualità specifica della creazione e ricezione letteraria. Un tema molto vicino alla distinzione craighiana tra teatro e letteratura. Ma Craig – che non è come Marston uno scrittore di teatro che si dichiara timoroso di tradursi nella pagina letteraria, ma, viceversa un regista (un artista del teatro, meglio) che ha appena affermato la inutilità di un testo letterario – cosa voleva dire distinguendo tra parole scritte per essere dette ed altre scritte per essere lette?

Craig ha appena sostenuto che non ci sarà, nell'Arte del teatro, un testo così come noi lo conosciamo in Occidente. Ha aggiunto che sarà presente, invece, un testo diverso, un testo scenico, composto tra l'altro, nella sua 'trinità', dalla Voce. Voce, specifica, significa parola ed è qui che insorgono le difficoltà: cosa sono quelle parole, da dove vengono, che ruolo hanno? Craig non lo spiega e, quindi, la sua idea è destinata a restare in una qualche misura enigmatica. Di certo ci autorizza a ritenere che non pensava a un teatro muto, di sola pantomima. Non solo almeno, perché i *Masque* che ha da poco progettato – e in particolare *The Masque of Hunger* di cui

<sup>25</sup> «The word written to be spoken and the word written to be read». *The Arte of the Teatre*, cit., p. 55 (mia traduzione). L'originale inglese usa un singolare più incisivo, mi sembra, del plurale adottato da Marotti: «le parole scritte per venire pronunciate e quelle scritte per essere lette» (*L'Arte del teatro*, cit., p. 103).

<sup>26</sup> «Comedies are writ to be spoken, not read; remember the life of these things consists in action». John Marston, *The Fawn* in *The works of John Marston*, a cura di A. H. Bullen, Boston, Houghton, Mifflin and Company, 1887, vol. II, p. 113. John Marston, uno dei più significativi poeti dell'epoca tardo elisabettiana e giacobina, scrisse *The Fawn* (conosciuta anche come *Parasitaster, or The Fawn*) nel 1604, pubblicandola due anni dopo. Si tratta, come è nelle corde dell'autore, di un testo dall'aspro sapore satirico. Un'immagine analoga a quella citata si trova anche nella prefazione a *The Malcontent*, l'opera più nota di Marston (del 1603), in cui si legge: «Solo una cosa m'affligge, pensare che scene, inventate solo per essere dette, debbano forzatamente essere pubblicate per essere lette» («Only one thing afflicts me, to think that scenes, invented merely to be spoken, should be enforcively published to be read», ivi, vol. I, p. 198).

pubblica uno schizzo preparatorio (con tanto di descrizione dell'azione a esso collegata) a conclusione della *Introduction* – e i celeberrimi disegni di *The Steps*, che sono del 1905 anche se pubblicati solo qualche anno dopo in *Towards a New Theatre*, introducono proprio un teatro di azione pura, un Dramma del silenzio, come scriverà a proposito di *The Steps*. Da quanto scrive e sostiene in *The Art of the Theatre*, dunque nell'arte del teatro la parola è prevista. Una parola che non solo ha una qualità sua specifica, non letteraria, ma che si dispone in una maniera particolare nei confronti del testo spettacolare. Craig ritiene, mi pare, che «la parola scritta per essere detta» non sia solo una parola di una qualità particolare e specifica (quella che Carmelo Bene avrebbe definito *phone*), ma una parola che non 'fa testo' mettendosi, invece, a disposizione di un testo (che è drammatico in quanto spettacolare) che la eccede. Si tratterebbe, insomma, di un intervento di specificazione sulla ridefinizione di dramma e drammaturgia. Quando diciamo parola, infatti, non dobbiamo limitarci al significato letterale di una simile espressione, ma tenere in conto che nel teatro occidentale la parola si è trasformata nel testo per eccellenza, non solo perché 'autore' è stato per lo più il poeta, ma perché il dramma (con i suoi significati) è stato espresso principalmente per il tramite della parola, affidando agli altri segni del teatro una funzione meramente illustrativa e di contorno. E' evidente che il teatro non è stato mai solo parola, che sempre c'è stata non solo la recitazione ma anche la scena; ma è altrettanto evidente che, tranne che in rare eccezioni, il significato drammatico è stato veicolato per il tramite del testo. Craig sta ipotizzando, quindi, anche se non lo esprime chiaramente, una importantissima distinzione (che segue quella tra teatro e letteratura), la distinzione tra parola e testo: ci saranno parole, nel teatro dell'avvenire, ma non diventeranno testo, saranno parte di un insieme, segno tra i segni in cui è il 'tutto scenico' ad assumere una funzione drammatica e a trasmettere il senso. Mi sembra di poter sostenere, dunque, che «la parola per essere detta» e «la parola per essere letta» si distinguano certo per una loro coloritura interna ma soprattutto per la loro disposizione verso il 'tutto' del dramma. La seconda è il dramma, per come lo concepisce la tradizione occidentale, la prima un *segno del dramma*.

Questa puntualizzazione concettuale si chiarisce meglio se la leggiamo in rapporto a quanto è scritto all'inizio di *The Art of the Theatre*, lì dove è proposta la distinzione tra poema drammatico e dramma e tra poeta drammatico e drammaturgo (la seconda affermazione di non facile comprensione cui si faceva cenno in precedenza). Craig ricorre alla stessa formula argomentativa che abbiamo appena incontrato, «Il poema drammatico è composto per essere letto, il dramma invece lo si deve vedere recitato in scena», creando così un'importante corrispondenza fra i due momenti del suo discorso.<sup>27</sup> Il dramma, dunque, è l'oggetto scenico, nei termini in cui ne abbiamo già parlato. Al suo interno, la parola agisce come un segno linguistico distintivo ma parziale, differenziandosi, così, dal poema drammatico che è, invece, strutturalmente un 'oggetto di parola'. L'autore di quest'ultimo è il poeta drammatico (una sorta di letterato prestato al teatro), del dramma, invece, è il drammaturgo, qualcosa di diverso, di più specifico, che ne fa l'autore integrale, archetipo e fondazione dell'artista del teatro dell'avvenire. Questo perché, come aggiunge poco più avanti, «i primi drammaturghi erano figli del teatro; quelli di oggi non lo sono. Essi intuivano quello che i drammaturghi moderni non hanno ancora compreso. Il primo drammaturgo sapeva che quando compariva con i suoi compagni di fronte al

---

<sup>27</sup> *L'Arte del Teatro*, cit., p. 84.

pubblico, esso desiderava *vedere* più che *udire*.<sup>28</sup> Poco prima lo *stage director* aveva chiesto al suo interlocutore se questi sapesse chi era il padre del drammaturgo e quando questi aveva risposto: «il poeta drammatico» aveva obiettato: «Vi sbagliate. Il padre del drammaturgo è il danzatore». <sup>29</sup> Siamo di fronte a una serie serrata di affermazioni che può essere utile riepilogare: il drammaturgo e il poeta drammatico sono due figure distinte, perché uno usa la parola/testo, l'altro il testo spettacolare; padre del drammaturgo è il danzatore e non il poeta drammatico; il primo drammaturgo si rivolgeva alla vista degli spettatori e non al loro udito. Sono tre affermazioni tese a delineare la specificità della dimensione artistica della creazione teatrale. Il drammaturgo non coincide, evidentemente, con lo 'scrittore', non perché non usa le parole ma perché fa un teatro per essere visto. Questo, evidentemente, nella sua origine (il 'primo'); poi si è comunque affidato fundamentalmente alla «parola per essere letta», che ne fa quel figlio del poeta drammatico con cui lo confonde lo spettatore del dialogo. Craig fa un uso piuttosto articolato del lessico: abbiamo il *dramatic poet*, poi il *first dramatist* e quindi il *modern dramatist*. Il primo, evidentemente è un caso a parte, che c'entra poco o nulla col teatro, il secondo e il terzo, invece, sono figure del teatro. Così sembra, almeno se seguiamo il sistema terminologico di Craig. Se ci chiediamo, però, chi siano queste figure, quali nomi della storia del teatro possiamo associarvi, risulta abbastanza evidente che il *dramatic poet* è il decadimento del *first dramatist* nel *modern dramatist*. Difficile, se non impossibile, scoprire chi avesse in mente Craig (e soprattutto se lo avesse), ma sembra di poter dire che *modern dramatist* e *dramatic poet* sono, alla fine dei conti, la medesima cosa, perché entrambi scrivono per essere letti e uditi, non per essere visti. Entrambi, insomma, tradiscono lo spirito del teatro nella sua essenza, che, ed è questa una delle più importanti affermazioni di *The Art of the Theatre*, è un'arte della visione. Il teatro dovrebbe offrire al pubblico visioni, vita e bellezza, aveva scritto nella *Introduction*, ora un simile postulato sembra assumere un contorno concettuale più preciso. Il teatro è arte della visione perché riguarda lo sguardo. Il suo tramite drammatico è l'occhio, inteso come organo in cui si sintetizzano i motivi drammatici che lo spettatore è chiamato a cogliere. Lo stesso senso drammatico dell'opera è un senso visivo, o meglio 'visibile', non tanto perché gli elementi scenici abbiano uno spazio più ampio del solito, ma perché sono essi a veicolare il significato profondo dello spettacolo. Lo spettatore che si troverà di fronte la scena della corte in *Hamlet* (I, 2) nell'edizione moscovita, dovrà capire da quanto vede l'ipocrisia di quanto ascolta. Quando una simile situazione da prassi della messa in scena (ogni personaggio recitato è un personaggio visto, e ogni personaggio visto è il personaggio del dramma) diventa un assunto concettuale, si assiste a una vera e propria rivoluzione copernicana. Il teatro come arte della visione diventa davvero la porta attraverso cui transita tutta la concezione moderna del teatro.

La 'paternità' del drammaturgo affidata al danzatore fornisce un ulteriore segnale importante in questa direzione. Il danzatore, nella accezione che ne dà Craig, è l'artista dell'arte del movimento e, come tale, artista del teatro per eccellenza, essendo il movimento il dato linguistico che più specificamente definisce l'identità del teatro. Craig scrive danzatore, non ballerino perché ha ben chiara la distinzione tra i due

<sup>28</sup> Ivi, p. 85. L'originale è un po' più preciso della traduzione di Marotti in quanto dopo «*hear*» Craig aggiunge «*what he might say*», «ciò che avrebbe potuto dire» (*The Art of the Theatre*, cit., p. 20).

<sup>29</sup> Ivi, p. 84.

aspetti che formalizzerà, anni dopo, quando la proporrà a proposito di Isadora Duncan. Danzatrice la definirà allora, come cosa profondamente diversa da ballerina, perché una scrive l'azione col movimento, l'altra lo decora di ghirigori virtuosistici.<sup>30</sup> Il danzatore fornisce al figlio drammaturgo il riferimento genetico della sua arte: il movimento appunto e non la parola. E il movimento, è chiaro, non può essere colto che con la visione. Il teatro, dunque, per come lo codifica Craig in *The Art of the Theatre* è immagine in azione, cioè costruzione di un evento sensibile in movimento che dà la forma al dramma.<sup>31</sup>

Riprendendo un'affermazione fatta all'inizio di questo scritto, quando probabilmente poteva risultare (come spero, invece, non accada adesso) poco chiara, mi sembra che questa, più che il primato della regia, sia la vera chiave di volta teorica di *The Art of the Theatre*. Dire che il teatro è un'arte della visione significa operare una vera e propria svolta antiaristotelica, che ricolloca drasticamente il teatro nel sistema delle arti, rendendo più comprensibile anche il rifiuto dell'intellettualismo del linguaggio verbale sostenuto nell'*Introduction*.<sup>32</sup> Le immagini difficilmente producono concetti, esse stimolano un livello della sensibilità che si traduce in conoscenza (produzione di senso) per tramiti diversi da quelli della parola, tramiti non

<sup>30</sup> E. Gordon Craig, *Memories of Isadora Duncan*, in «The Listener», vol. XLVII, n. 1214, 5 giugno 1952, poi anche in *Your Isadora. The Love Story of Isadora Duncan and Gordon Craig Told through Letters and Diaries*, a cura di F. Steegmuller, New York, Random House e The New York Public Library, 1974.

<sup>31</sup> Quello del movimento è un tema complessissimo, su cui Craig torna in forme, modi e tempi diversi negli anni. Impossibile darne conto qui, se non rimandando ad alcuni studi importanti, come quello già citato di Christopher Innes e quello di Franco Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Roma-Bari, Laterza, 2009, oltre ad alcuni scritti di Craig, primo fra tutti *The Artists of the Theatre of the Future*, pubblicato in *On the Art of the Theatre*, London, William Heinemann, 1911. Un elemento almeno va, però, nominato. Il movimento, per Craig, non coincide con l'azione del corpo nello spazio. La prevede, ovviamente, ma è anche altro. Movimento della scena, anzitutto, ma anche una sorta di concetto guida che riguarda la dinamica ritmica che è alla base dell'armonia che regola il tutto della vita e del mondo (e non solo l'arte). Scrive in *The Artists of the Theatre of the Future*: «Penso che si possano individuare due tipi di movimento: il movimento del due e del quattro che è il quadrato, il movimento dell'uno e del tre che è il circolo. Nel quadrato c'è qualcosa di eminentemente virile, nel circolo qualcosa di eminentemente femminile» (E. Gordon Craig, *Gli artisti del teatro dell'avvenire*, in *Il mio teatro*, cit., p. 30). Il movimento che emerge da queste parole è un concetto che esprime la dinamica della *coiunctio oppositorum* che è alla radice delle culture esoteriche e di quella alchemica in primis. Non tanto, o solo, un atto fisico, ma una figurazione simbolica dei processi che regolano l'armonia cosmica, basata sull'equilibrio degli opposti, che è ritmo, *dynamis* e, quindi, movimento. Qualche anno dopo – anche sulla scia dell'influenza craighiana – Kandinskij porrà il movimento come forma simbolica a fondamento del suo concetto di 'composizione scenica', tesa a figurare teatralmente il senso di completezza del tutto cosmico (vedi W. Kandinskij, *Sulla composizione scenica*, pubblicato in *Der Blaue Reiter Almanach* del 1912, in *Il suono giallo e altre composizioni sceniche*, a cura di G. Di Milla, Milano, Abscondita, 2002).

<sup>32</sup> Definisco antiaristotelica, in quanto è proprio nella *Poetica* e fondamentalmente grazie alla *Poetica* che il teatro occidentale viene decisamente organizzato all'interno del sistema delle arti quale arte della parola poetica. Aristotele, come è noto, individua sei principi della tragedia: il racconto, i caratteri, il linguaggio, il pensiero, lo spettacolo e il canto. Esamina, però, in dettaglio solo i primi quattro e, quando arriva a trattare la musica e soprattutto lo spettacolo, liquida la questione rapidamente sostenendo che tutto ciò che riguarda in una qualche misura gli apparati della visione non è parte del dramma ma una sua appendice esteriore, che ha una funzione meramente decorativa. Opera, così, Aristotele quella distinzione fra teatro e spettacolo che è postulato basilare nella nozione occidentale di teatro. Postulato che Craig si ripropone di infrangere, risalendo a monte del ragionamento aristotelico, ad un archetipo che precede la sua categorizzazione. Potremmo dire ad una tragedia prima della *Poetica*, a come essa era fatta e recepita nel quinto secolo e non come fu reinterpretata un secolo dopo nel sistema delle arti aristotelico.

strettamente razionali, attraverso una sorta di intuizione giocata sulla velocità della ricezione, sulla capacità che ciò che vediamo ha di giungerci immediatamente, senza il filtro della rielaborazione mentale.<sup>33</sup> Di qui le visioni, come qualità autentica del teatro, e non i concetti. Non un teatro realizzato grazie ad artifici visivi, ma un teatro il cui dramma è un ‘dramma visibile’. Il Novecento partirà da questo presupposto per costruire la sua idea di teatro. Non sempre e non necessariamente un teatro di immagine, ma sempre un teatro orientato a comunicare per il tramite di ciò che accade materialmente in scena e, come tale, è visibile. Esattamente quanto scrive Craig nel 1905.

Questo spostamento categoriale della collocazione artistica del teatro si esprime attraverso una celebre definizione di teatro che Craig pone proprio all’inizio del suo dialogo e che, invece, ho preferito affrontare solo adesso per darle una più corretta ambientazione argomentativa. Scrive, infatti, Craig, dopo aver escluso (tanto rapidamente quanto bruscamente) che il teatro, in quanto arte, possa identificarsi con la letteratura (che è un’arte diversa), con la recitazione (che è una parte del tutto) e, tanto meno, con scenografia e danza, che l’arte del teatro «è sintesi di tutti gli elementi che compongono quest’insieme: di azione, che è lo spirito della recitazione; di parole, che formano il corpo del testo; di linea e colore, che sono il cuore della scenografia; di ritmo, che è l’essenza della danza», specificando, poi, che pur se tutti questi elementi hanno un peso analogo è l’azione (e quindi il movimento) ciò che «ha la priorità».<sup>34</sup>

E’ una definizione particolarmente importante, di cui si apprezza l’efficacia soprattutto se la consideriamo in relazione allo spostamento categoriale del teatro nell’ambito delle arti della visione. Si tratta, evidentemente, di un richiamo forte e chiaro alla nozione wagneriana di opera d’arte totale, che Craig accoglie nella sua sostanza ma non nella forma. Il teatro, infatti, è opera d’arte totale in quanto agisce su tanti piani (percettivi e cognitivi) diversi, che riguardano le differenti sfere della natura umana, trovando il suo momento di sintesi nel produrre un’immagine scenica in movimento. Sin qui, tranne forse per la chiosa finale, il discorso sembra

---

<sup>33</sup> Il primo drammaturgo «sapeva che la vista è il più veloce e acuto fra tutti i sensi dell’uomo» scrive Craig (*L’Arte del Teatro*, cit., p. 85). La traduzione di Marotti coglie bene in sintesi il pensiero di Craig che però, nella formulazione originaria, è ancora più preciso. Letteralmente il passo suona «knew that the eye is more swiftly and powerfully appealed to than any other sense; that it is without question the keenest sense of the body of man», «sapeva che lo sguardo risponde più velocemente e potentemente di ogni altro senso; esso è senza dubbio il senso più acuto del corpo dell’uomo» (*The Art of the Theatre*, cit., p. 20). Evidentemente rapidità, acutezza, potere sono attributi dello sguardo in quanto capace di cogliere, per sintesi intuitiva, il senso delle cose nella sua essenza, senza il filtro della ragione verbale che, necessariamente, comporta un’opera di traduzione e, quindi, di distanza dall’origine stessa, dal fondamento di quel senso.

<sup>34</sup> *L’Arte del Teatro*, cit., pp. 83-84. Anche in questo caso una piccola puntualizzazione sulla traduzione può aiutare a comprendere meglio il senso del discorso. Lì dove Marotti scrive «gli elementi che compongono quest’insieme», l’originale inglese dice «of all elements of which these things are composed», con il termine «things» che rende più lineare il riferimento a recitazione, testo, scenografia e danza che ha appena elencato (*The Art of the Theatre*, cit., p. 18). Può essere interessante notare come nel quaderno manoscritto di *The Art of the Theatre*, conservato presso il “Fonds Edward Gordon Craig” della Bibliothèque Nationale de France di Parigi (EGC MS 29) il termine «elements» entra come correzione di un primitivo «properties». La differenza tra le due espressioni è lieve, ma lascia comunque intravedere un processo di messa a punto concettuale anche sul piano terminologico. «Properties» sta ad indicare, nel lessico teatrale, gli oggetti e i materiali di scena; si tratta, quindi, di qualcosa di legato strettamente al fare materiale del mestiere teatrale, lì dove col termine «elements» Craig utilizza un’espressione che fa riferimento piuttosto alla matrice strutturale del linguaggio.

sovrapporsi a quello wagneriano, ma diversa, su molti piani, è la sua impostazione e articolazione. Scriveva Marotti, nel suo libro del 1961, che siamo di fronte a «un *Gesamtkunstwerk* in cui però la nota originale è data dal fatto che l'elemento primario è l'azione, non la musica».<sup>35</sup> Si tratta di una differenza di non poco conto, specie se si considera che la musica addirittura scompare tra le arti citate da Craig. Quale deduzione possiamo trarne? Che Craig non è interessato tanto a fondare la sua definizione di teatro su un sistema di arti diverse, ma di cercare, all'interno delle arti che vengono coinvolte nel teatro, quegli elementi che possono fondare lo specifico di un linguaggio che è autonomo e autosufficiente (self-reliant), come ha detto insistentemente nella *Introduction*. La sparizione della musica – di fatto sostituita dalla danza quale portatrice del ritmo – indica, così, che il teatro deve fondarsi su una matrice scenica e non, come nel caso wagneriano, musicale, perché se è vero che Wagner postula la fusione delle arti, è anche vero che la musica rappresenta il motivo di unione profonda, il luogo di fondazione imprescindibile del suo sistema di pensiero. Diversamente, in Craig, tale luogo è rappresentato dal movimento, la forma sensibile della danza. In entrambi i casi, però, musica e danza, ciò che conta è il ritmo, un ritmo interiore che dà fondamento e consistenza alla visione scenica che, in quanto dinamica, deve essere necessariamente ritmica. Manca la musica, dunque, in *The Art of the Theatre* ma non la sua ragione profonda e simbolica di collante col ritmo segreto e profondo delle forme e, su di un piano metafisico, del cosmo.

Christopher Innes puntualizza bene questo aspetto – intendendo operare un netto distinguo tra la posizione craighiana e quella di Wagner – quando scrive che «nelle sue note Craig specificamente negava che combinare le differenti arti di musica, pittura e poesia avrebbe in sé prodotto il tipo di dramma che egli voleva».<sup>36</sup> La questione, dunque, è la prossimità e la distanza, ad un tempo, tra le tesi di Craig e quelle di Wagner. Su questo tema si pronuncia con grande chiarezza Denis Bablet nella sua monografia del 1962, per cui vale la pena riportare un ampio stralcio del suo discorso. La definizione che il teatro sia sintesi di elementi linguistici riferibili alle arti e non delle arti stesse, scrive,

mostra a che punto il pensiero di Craig è ad un tempo vicino e lontano da quello di Wagner. Vicino perché, come Wagner, Craig insiste sulla necessaria unità dello spettacolo; lontano perché non si tratta, secondo Craig, di creare un'arte suprema che non sarà che il risultato dell'unione attiva delle diverse arti e la loro reciproca esaltazione. Lungi da lui l'idea di una qualche fusione delle arti. Craig parla di linea, e di colori, non impiega mai il termine «pittura», parla di «parole» e non di poesia. Gesti, parole, linee, colori, ecc., sono altrettanti *materiali* che non saprebbero avere un'esistenza artistica autonoma.<sup>37</sup>

Il passo di Bablet chiarisce due aspetti diversi del discorso craighiano: il primo è che Craig mette in gioco elementi, fattori linguistici e non arti in sé già definite anche

<sup>35</sup> F. Marotti, *Edward Gordon Craig*, cit., p. 77.

<sup>36</sup> Ch. Innes, *Edward Gordon Craig*, cit., p. 112.

<sup>37</sup> «montre à quel point la pensée de Craig est à la fois proche et éloignée de celle de Wagner. Proche, car, comme Wagner, Craig insiste sur la nécessaire unité du spectacle; éloignée parce qu'il ne s'agit pas, selon Craig, de créer un art suprême qui ne serait que le résultat de l'union active de divers arts et leur mutuelle exaltation. Loin de lui l'idée d'une quelconque fusion des arts. Craig parle des lignes et des couleurs, il n'emploie pas le terme "peinture", il parle de "mots" et non de poésie. Gestes, mots, lignes, couleurs, etc., sont autant de *matériaux* qui ne sauraient avoir d'existence artistique autonome». D. Bablet, *Edward Gordon Craig*, cit., p. 100.

se proiettate in un abbraccio comune e poi che sua intenzione non è mirare all'opera d'arte totale come 'arte suprema' (che è l'assunto wagneriano) ma a un'opera che sia specificamente teatrale e distinta dalle altre arti. Se, insomma, in Wagner c'è l'ipotesi di un'arte unica e totalizzante al cui interno necessariamente devono trovare collocazione tutte le arti (anche se bisogna fare attenzione a non confondere la sintesi wagneriana con una somma meccanica), in Craig questo motivo tardo romantico è decisamente superato. Il teatro non è l'arte ideale, non è l'arte delle arti. Deve, invece, mirare ad essere arte in sé e non ombra, riflesso e specchio delle altre arti. Se contro il predominio del poeta si esprime già nel 1905, in seguito bandirà con forza anche il pittore dal regno del teatro ideale.<sup>38</sup> Perché il teatro ha un suo proprio linguaggio e deve avere un suo proprio artista.

La novità sconvolgente del pensiero craighiano consiste proprio in questo. Il teatro non viene messo in relazione a un processo di idealizzazione romantica dell'idea di arte ma, pur se a qualcosa di simile è in qualche modo legato, è piuttosto indirizzato a cercare la sua origine, specifica e autonoma. Tale origine, si ricava dalla sua definizione, si basa su una serie di fattori linguistici che hanno come riferimento le diverse arti, ma proprio nel momento in cui se ne distanziano. Se, nel caso di poesia e parola, questo tipo di rapporto si può cogliere solo se facciamo riferimento alla distinzione concettuale tra parola e play, così che c'è una permanenza della parola ma ricollocata in un 'tutto drammatico' diverso dal testo di parole della tradizione occidentale, più semplice ed evidente è negli altri casi. Linea e colore non trovano, ad esempio, una loro collocazione solo nell'ambito circoscritto della scenografia, ma possono riguardare anche altri aspetti dello spettacolo a cominciare dalla disposizione degli attori nello spazio. Così, se non di più, accade per il ritmo, che è pertinenza della danza ma che si traduce naturalmente in un principio compositivo generale. Così infine l'azione – che parla di un'idea di attore come corpo in movimento – è un fatto che riguarda la figura umana, certo, ma anche le 'cose' della scena. Insomma ciò che fa Craig è mettere a punto un nuovo lessico della scrittura teatrale, che non nasce dalla fusione/collaborazione di elementi predefiniti, ma si basa su segni parziali (e non definiti preliminarmente) che vengono manipolati, composti, messi a reagire da un artista unico, il regista, che li tratta, li scrive, come ogni artista tratta le materie di cui è fatta la sua arte. Ciò che i colori, il disegno, la prospettiva, ecc. sono per il pittore, azione, parola, linea, colore e ritmo sono per l'artista del teatro. I suoi materiali – suoi e di nessun altro – che gli consentiranno di dar corpo, forma e vita a quel teatro di visioni che è la forma autentica del teatro, quella che ne rispecchia meglio l'archetipo rituale delle origini, consentendo di riposizionarlo in una maniera adeguata all'interno del sistema delle arti.

Una volta messi a fuoco gli aspetti linguistici e categoriali che fanno di *The Art of the Theatre* una delle porte di accesso al teatro moderno, resta, per una migliore comprensione del discorso craighiano, da soffermarsi sulla struttura argomentativa del testo. Della struttura dialogica e del richiamo a una tradizione significativa della riflessione teorica sul teatro si è già detto, ora vorremmo entrare più nello specifico della trama strutturale che sottende le affermazioni che abbiamo sin qui analizzato. *The Art of the Theatre* ha una caratteristica formale evidentissima: la sintesi enunciativa, la immediatezza diretta e puntuale delle argomentazioni. Il testo è breve – giusto una cinquantina di pagine – ma di una densità straordinaria. E' come se Craig avesse

---

<sup>38</sup> Cfr. E. Gordon Craig, *Di alcune cattive tendenze del teatro moderno*, in *Il mio teatro*, cit., pp. 58-67.



scelto di agire direttamente sui nuclei argomentativi e di presentarli al lettore con una rapidità tale che necessita di un'attenzione continua. Di fatto *The Art of the Theatre* si compone di tante affermazioni dello *stage director*, che si susseguono incessantemente mettendo in contraddizione le certezze dello spettatore, fino a che questi (e il lettore con lui) si fa trascinare nel gioco e accetta incondizionatamente, come affermazioni positive e non come provocazione, le conclusioni del discorso, anche le più estreme. Questo succede perché Craig riesce a dotare il suo testo di una logica argomentativa serrata, instaurando un rapporto di causa effetto puntualissimo tra i diversi passaggi, anche lì dove, come abbiamo visto, non tutto ciò che scrive è distesamente spiegato. D'altronde – e lo dimostrerà abbondantemente negli anni a venire – Craig non è un teorico sistematico. I suoi ragionamenti procedono spesso per salti, intuizioni metaforiche (come quella straordinaria della Übermarionette) che restano velate, non sempre direttamente riconducibili a pratiche sceniche o a fenomeni storici. Tanto per fare un esempio, l'origine, il fondamento del teatro non ha un riferimento storico certo – neanche la Grecia idealizzata di Wagner, Nietzsche e prima dei romantici – ma è un luogo della mente, un archetipo che trova – in grande assonanza con quanto accade non solo al teatro ma alla cultura tutta del Novecento – un riscontro nell'Oriente, termine generico e vago che Craig ama per la sua valenza di metafora che lo oppone decisamente all'Occidente.<sup>39</sup> D'altro canto su tale non sistematicità è scorretto insistere troppo, quasi a fare di Craig un visionario incoerente, suggestivo nelle intenzioni ma debole nelle argomentazioni e fa benissimo Ines Aliverti a segnalare i limiti di tale approccio al pensiero craighiano di cui coglie, invece, complessità e coerenza.<sup>40</sup>

*The Art of the Theatre* è, fra gli scritti craighiani, uno di quelli in cui la declinazione logica del discorso è più presente, restando l'eco metaforica e simbolica un po' in ombra. Può sembrare, e per molti versi lo è, un saggio di 'logica del teatro', che Craig mette in campo per dimostrare inequivocabilmente quale sia l'identità del teatro e quali gli strumenti linguistici per raggiungerla. Si comprende, così, quell'incipit così straordinariamente assertivo. E' come se Craig, per il tramite dello *stage director*, non volesse perder tempo. Entra, così, subito in argomento: «Sapete che cosa è l'Arte del Teatro?». <sup>41</sup> E' un modo per accedere al discorso per il tramite delle categorie generali del pensiero. Craig pone subito la questione del teatro in sé, in quella che potremmo definire la sua ontologia linguistica. A seguire, battuta dopo battuta, l'enunciazione della sintesi degli elementi linguistici; la distinzione tra poeta drammatico e drammaturgo; la destinazione 'visiva' del teatro. Nel giro di appena sei pagine Craig ha posto le premesse teoriche, le fondamenta di tutto il suo discorso. Può, adesso, addentrarsi dentro le questioni più immediatamente operative, a cominciare dal ruolo, dalla funzione e dal mestiere dello *stage manager*. Questi è introdotto come figura determinante nel processo di 'Rinascimento' del teatro, in quanto è colui le cui

<sup>39</sup> «L'Oriente vanta ancora un teatro. Il nostro, qui in Occidente, è al lumicino». *L'Arte del Teatro*, cit., p. 101.

<sup>40</sup> «Craig è spesso accusato di essere un teorico geniale ma al tempo stesso asistematico. Dalla prospettiva della mia ricerca, comunque, il lavoro teorico ed artistico di Craig dimostra di essere estremamente coerente, tanto quanto culturalmente complesso». M. I. Aliverti, *History and Histories in Edward Gordon Craig's Written and Graphic Work*, in *Performing the Matrix. Mediating Cultural Performances*, a cura di M. Wagner e W.-D. Ernst, München, Epodium, 2008, p. 201. Il saggio della Aliverti è un'interessantissima e puntuale indagine sul 'teatro di carta' di Craig, vale a dire sulla sua capacità di affidare a libri e disegni la sua personale visione del teatro.

<sup>41</sup> *L'Arte del Teatro*, cit., p. 83.

mansioni operative corrispondono alla composita natura del linguaggio teatrale. Il discorso è posto, dunque, nei termini dell'aderenza tra la condizione artistica del teatro e la tecnica, il mestiere dello *stage manager*. Il passaggio (ritorno o approdo) all'arte del teatro passa attraverso una consapevole pratica del mestiere e dei mestieri del teatro per giungere, attraverso il «Rinascimento» dello *stage director*, all'arte. È importante notare come la dimensione artistica cui lo *stage manager* aspira (o lo *stage director*, in quanto Craig utilizza i due termini in una maniera che non consente di cogliere distinzioni di grado o di qualità) sia introdotta da un richiamo alla pratica artigianale del mestiere insistentemente ribadita. Le varie figure operanti in teatro vengono definite *craftsmen*; lo stesso regista, quando ancora legato alla messa in scena di un testo, è un *craftsman*, è *craft* viene definito il suo mestiere. È un'insistenza lessicale dal significato particolare se la si pone in relazione ad un contesto culturale – inglese e non solo – particolarmente vicino a Craig, quello del movimento dell'Arts and Crafts, ispirato in primo luogo da William Morris, che sosteneva la necessità di creare un ponte tra le pratiche artigianali e quelle artistiche, liberando quelle dai vincoli abitudinari del fare materiale e dotando le artistiche di una concretezza immediatamente operativa. Art e craft sono due termini guida per tutta una generazione di architetti e di teorici, che si pongono il problema di una destinazione sociale dell'arte, pensata in rapporto da un lato con l'idea di un'estetica diffusa e quindi socialmente fruibile, dall'altro con una trasfigurazione sociale utopica al cui esito il nuovo movimento – che attraversò trasversalmente tutta l'Europa – avrebbe dato il suo fondamentale contributo. Il discorso è complesso e andrebbe approfondito, qui mi preme solo evidenziare come il legame tra dimensione artistica e pratica artigianale, che è il substrato teorico del passaggio alla regia come mezzo espressivo in grado di rispondere alle esigenze artistiche del teatro, è qualcosa di più articolato di quanto non possa, ad un primo sguardo, sembrare.

Torniamo, però, alla struttura argomentativa di *The Art of the Theatre*. Dopo aver sancito che lo *stage director* è la figura professionale che meglio corrisponde alla configurazione linguistica dell'arte del teatro, ed aver posto la questione del rapporto tra pratica artigianale della scena e sua trasfigurazione artistica, Craig presenta la parte più immediatamente operativa del suo dialogo, descrivendo, nei suoi diversi passaggi, il craft dello *stage director*. Data come premessa la necessità di ignorare le eventuali didascalie, Craig scrive che lo *stage director/craftsman* dovrà leggere il testo, «trarne una prima, acuta impressione» e, così facendo, cominciare a «vedere il colore, il ritmo, l'azione dell'insieme». <sup>42</sup> È a questo punto che viene posto il problema della fedeltà con quanto nel testo è scritto; fedeltà che, come abbiamo già avuto modo di notare, non riguarda tanto la 'intenzione dell'autore' quanto piuttosto la 'intenzione del testo', la capacità, cioè, che il testo stesso ha di comunicare con il lettore in nome di una sua autorialità propria, che usa strumentalmente quella del poeta, per giungere a enunciare, però, cose che vanno oltre il piano del racconto, della psicologia del personaggio ecc.; le sole cose che l'arte voglia e debba dire: il racconto dei grandi conflitti e dei grandi equilibri simbolici.

Il regista, dunque, vuole dire ciò che il testo, nel suo recondito, vuole che sia detto. Per far questo mette in gioco il mestiere artigianale (il craft) di cui è maestro. L'idea interpretativa prende corpo e forma attraverso una visione d'insieme che si traduce in disegno della scena (non della sola scenografia ma del piano visibile della

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 91.

rappresentazione). La costruzione spaziale e visiva ha una funzione interpretante, dunque, in quanto è l'unica in grado di rivelare i significati simbolici che il teatro vuole comunicare. Il regista la ottiene proprio combinando assieme i diversi elementi linguistici che sono il materiale del suo lavoro. Fatto questo, il 'disegno progettante' del tutto si traduce in atto, attraverso la messa in opera guidata (lo *stage director* dirige personalmente ogni singola fase del lavoro) di scene, costumi, luci, fino, in coda, a giungere all'attore che viene presentato come un segno tra i segni della scena. Importante, necessario, ma non protagonista. La sua dote migliore sarà, piegandosi alle indicazioni dello *stage director*, quella di inserirsi armonicamente dentro il quadro d'insieme. La sua, per come è presentata in *The Art of the Theatre*, è una funzione eminentemente visiva. Il suo approccio interpretativo consiste, infatti, soprattutto nel farsi parte di un tutto scenico, in quanto quello è il luogo dell'interpretazione. Ma così, chiede lo spettatore, l'attore non rischia di diventare un burattino? Domanda che allerta i sensi di un esegeta craighiano; al che lo *stage director* risponde: «Attualmente un burattino è soltanto una bambola, abbastanza piacevole per uno spettacolo di marionette. Ma per un teatro ci vuole qualcosa di più di un burattino».<sup>43</sup> Apparentemente, allo stato delle cose del 1905, il discorso, che verrà ripreso con tutto un altro vigore due anni dopo in *The Actor and the Übermarionette*, sembra finire lì, in realtà, c'è un sottotesto 'segreto' che rende più problematica l'affermazione di Craig.<sup>44</sup> In questa sede, però, ci preme solo sottolineare come Craig insista sulla funzione interpretante del tutto scenico messo in opera dal lavoro artigianale dello *stage manager* e dei suoi collaboratori, attori compresi. Ciò che si vede, come abbiamo già detto in precedenza, è ciò che produce il vero senso drammatico del teatro.

Tutta questa lunga ricostruzione della pratica operativa dello *stage manager/stage director* sembra corrispondere a quanto lo stesso Craig aveva realizzato con la Purcell Operatic Society, proprio all'inizio del secolo, e in seguito, anche se con risultati piuttosto insoddisfacenti (per lui soprattutto) con *The Vikings* nel 1903. Potrebbe sembrare quasi una sorta di 'ricettario' estratto dalle sue prime regie e dalle strategie operative che vi aveva messo in opera ed è indubbio che un richiamo a quanto ha realizzato in precedenza ci sia e forte.<sup>45</sup> Ma ciò che rende questa sorta di resoconto significativo è il suo posizionamento all'interno del discorso. La pratica artigianale della messa in scena ha la funzione di mettere a punto il craft del teatro, di riassetare una pratica del mestiere che ha degenerato, riconducendo, così, il teatro a quella sintesi degli elementi linguistici che è attiva anche in presenza di un testo. A questa condizione, e solo a questa condizione, il teatro torna ad avere il suo mestiere. Ma non basta, perché occorre fare un passo ulteriore: liberarsi del testo letterario che crea un vincolo insormontabile all'avvento dell'arte del teatro e giungere a fare del teatro un'arte creativa. E' necessario, infatti, che lo *stage manager* riesca a mettersi nella stessa condizione degli altri artisti creativi: avere a disposizione le sue idee e i

---

<sup>43</sup> Ivi, p. 98.

<sup>44</sup> Sto pensando al quaderno manoscritto *Über-Marion* del 1905 conservato presso "Fonds Edward Gordon Craig" della Bibliothèque Nationale de France di Parigi, in cui l'ipotesi della marionetta è affrontata attraverso un primo tentativo teorico che avrebbe dovuto avere, nelle intenzioni di Craig, una ricaduta operativa in un vero e proprio teatro di marionette, o dovremmo dir meglio già allora di *Übermarionettes*, che ipotizzava, o anche solo sognava, di aprire a Dresda. Su questo argomento si veda I. Eynat-Confino, *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987.

<sup>45</sup> Bablet afferma perentoriamente che «questo ritratto è quello stesso del regista di *Didone ed Enea* e di *The Vikings*» (D. Bablet, *Edward Gordon Craig*, cit., p. 101).

materiali, le tecniche, per realizzarle. Senza niente altro in mezzo, come un testo letterario, che ne limiti l'espressione. Allora lo *stage manager*, trasformatosi in *stage manager* ideale, diventerà l'artista del teatro, utilizzando Azione, Scena e Voce quali materiali della sua creazione.

Letto nella sua sequenza *The Art of the Theatre* rivela una singolare e interessante struttura circolare. Craig inizia il suo discorso con l'asserzione delle condizioni linguistiche che sono alla base del teatro come arte. Discorre, quindi, dello *stage director*, dei suoi attributi e del suo metodo di lavoro, in quanto è, tra le figure di mestiere del teatro, quella che meglio corrisponde a quelle condizioni linguistiche. Seguendo il modo in cui lo *stage director* applica gli strumenti del suo mestiere alla pratica corrente della messa in scena del testo, descrive il processo di una riforma tesa a dare dignità al teatro come alto artigianato (craft). E' a questo punto che il tema dell'artisticità del teatro (come arte creativa) torna a presentarsi. Stavolta, però, non come categoria dell'essere in sé del teatro, ma come necessità di piena assunzione della responsabilità creativa da parte dello *stage director*. Il teatro, così, diventa arte creativa in quanto tutto e assolutamente autonomo (self-reliant). Di conseguenza libero dalla presenza ingombrante del testo letterario. Il discorso, a questo punto, si chiude su se stesso. Se all'inizio del dialogo, Craig ha enumerato gli elementi linguistici dell'arte del teatro, adesso, in conclusione, elenca i materiali di cui si servirà lo *stage director* una volta diventato artista. Sono gli stessi, a dimostrazione che gli strumenti linguistici del teatro come arte e quelli di cui si servirà lo *stage director* una volta diventato artista sono uguali. Il cerchio si chiude. Ma si potrà ancora parlare di *stage manager* o di *stage director*? Craig è molto preciso, al proposito. Questi termini sono adatti per definire i mestieri del teatro, per come lo si fa oggi e per come lo si dovrebbe cominciare a fare domani. Ma una volta superata la soglia della consapevolezza artistica anche le definizioni dovranno aggiornarsi. Craig parla infatti di un «artista del teatro dell'avvenire», che non si identifica con lo *stage director*, anche se nel suo mestiere trova le imprescindibili premesse. Se, dunque, *The Art of the Theatre* è un trattato sullo spostamento categoriale del teatro in quanto arte, è anche un testo sulla trasfigurazione dello *stage director* da 'uomo d'apparato' del sistema teatrale a figura creativa. La costruzione dell'argomentazione, con la cornice delle definizioni teoriche che accoglie al suo interno il processo di emancipazione dello *stage director*, è la forma geometrica che lega in maniera indissolubile i due piani del discorso.

### **Prove di scrittura**

Craig scrive *The Art of the Theatre* tra il 22 aprile e il 4 maggio del 1905 quando, come annota nell'*Index*, lo legge a Isadora Duncan.<sup>46</sup> Poco più di dieci giorni dunque – Craig dice addirittura solo sette – una sorta di creazione di getto. In realtà l'idea di un libro che raccoglie il pensiero di Craig sul teatro va spostata all'indietro di alcuni mesi. Se, infatti, non c'è ragione di non credere a questa settimana di 'scrittura benedetta', la scoperta presso il "Fonds Edward Gordon Craig" della Bibliothèque Nationale de France di Parigi dei due manoscritti cui si è fatto riferimento all'inizio del nostro discorso ne mette in discussione la rapidità, almeno nel senso che alla stesura del dialogo Craig giunse dopo una serie di tentativi che si possono

---

<sup>46</sup> Vedi E. Gordon Craig, *Index to the Story of my Days*, cit., p. 271 e p. 274.

ragionevolmente datare ai mesi immediatamente precedenti la primavera del 1905. Si tratta, in entrambi i casi, più che di bozze preparatorie, di progetti autonomi che, pur presentando lo stesso titolo del testo definitivo (e molti argomenti comuni), sono profondamente diversi quanto a impianto del discorso e formulazione teorica. Appare corretto, dunque, pensarli come dei testi a sé, vere e proprie ipotesi per un libro ancora tutto da scrivere. D'altronde un manoscritto di *The Art of the Theatre* (nel senso più tecnico del termine) esiste ed è conservato anch'esso presso la Bibliothèque Nationale de France di Parigi. Si tratta – come è nelle abitudini di Craig – di un quaderno dalla copertina nera che accoglie in una maniera molto ordinata il testo integrale della versione a stampa del libro, con delle leggere varianti che hanno un rilievo più filologico che teorico, non riguardando il cuore del ragionamento ma, al più, qualche sfumatura stilistica e formale. I manoscritti di cui stiamo parlando, invece, oltre ad essere molto meno curati dal punto di vista della redazione formale – tanto da sembrare la stesura iniziale e ancora molto 'privata' di un saggio sull'arte del teatro – organizzano la materia teorica in una maniera che non è ancora quella di *The Art of the Theatre*, anche se portano racchiusi in sé molti degli argomenti che verranno meglio e più sistematicamente sviluppati in seguito.

Detto questo, quanto ci ripromettiamo di fare è ricostruire il processo di scrittura che lega i manoscritti all'opera finale, a cominciare dal tentativo di proporre una loro credibile datazione.<sup>47</sup> Per uno di essi è possibile azzardare un'ipotesi che in realtà è molto più di un'ipotesi. In esso, infatti, Craig fa riferimento ad un articolo di Brander Matthews, dicendo che esso è stato pubblicato nello stesso anno del testo che sta scrivendo. In un primo tempo al posto di tale formula Craig aveva messo, ancora più esplicitamente, un data, il 1904, che successivamente cancella. L'articolo citato è *The Art of the Stage Manager* pubblicato sulla «North American Review» (vol. CLXXVIII, n. 567, febbraio 1904). Il manoscritto, dunque, deve essere successivo a quella data. Un secondo indizio ci consente di essere ancora più precisi e circoscriverne la data al secondo semestre del 1904.

Il conte Harry Kessler, nell'introduzione alla mostra che Craig tiene a Berlino nel dicembre del 1904 (saggio che torna quasi integralmente come introduzione all'edizione tedesca di *The Art of the Theatre*) scrive ad un certo punto: «Craig vuol essere uno di questi artisti dell'arte della scena. E in un piccolo saggio, di cui ho sott'occhio il manoscritto, fa un abbozzo di come si immagina questo artista».<sup>48</sup> Marotti, nel suo libro dedicato a Gordon Craig (ed è l'unico a farlo), attribuisce a questa affermazione un rilievo importante e si chiede di quale saggio si parli, ma non sa darsi una risposta perché, su questo è certo, non può trattarsi di *The Art of the Theatre*, che è posteriore, ma neanche dell'edizione tedesca di *On Stage Scenery* – uno degli articoli che Craig aveva pubblicato sul «Morning Post» nel 1903 e che era stato tradotto col titolo *Über Bühnenausstattung* sulla rivista «Kunst und Künstler» (n. 3, 1904) – perché questa, scrive, «non può essere considerata scritto teorico».<sup>49</sup> Più che

<sup>47</sup> Entrambi i manoscritti, con lo stesso titolo *The Art of the Theatre*, sono conservati presso la Bibliothèque Nationale de France di Parigi, "Fonds Edward Gordon Craig" (The Art MS 146). Il secondo ha un sottotitolo che lo identifica: *One or two Questions answered*.

<sup>48</sup> H. Kessler, *Edward Gordon Craig's Entwürfe für Theater-Dekorationen und Kostüme*, in *Katalog über verschied. Entwürfe für Scenen und Kostüme für das Theater und einige Zeichnungen englischer Landscenen von Edward Gordon Craig*, Berlin, dicembre 1904. Di questo testo uso la traduzione fatta da Ferruccio Marotti nel suo *Edward Gordon Craig*. Il passo in questione è alla p. 67.

<sup>49</sup> F. Marotti, *Edward Gordon Craig*, p. 65.

per motivazioni di ‘statuto teorico’, ci sembra di poter escludere quello scritto per ragioni di natura molto più concreta. Non si capisce, anzitutto, perché Kessler parlerebbe di manoscritto per un testo che, alla fine del 1904, era già stato pubblicato. In secondo luogo l’analisi proposta da Kessler fa riferimento ad argomenti che non si trovano in *On Stage Scenery*. Viceversa ricordano moltissimo quanto è presente nel manoscritto di cui stiamo parlando, ragion per cui mi sentirei di proporre l’ipotesi che sia questo il piccolo saggio citato da Kessler, il quale, proprio perché in un rapporto di grande confidenza con Craig, potrebbe aver avuto l’opportunità di leggere quelle pagine. Uno dei manoscritti, dunque, potrebbe essere datato, credibilmente, all’autunno del 1904, o al massimo a qualche settimana prima.

Il secondo manoscritto non presenta elementi interni di datazione, ma c’è più di un indizio che lascia supporre che sia successivo al precedente, una sorta di secondo tentativo di scrittura sullo stesso tema. Diversamente da quanto avverrà nella definitiva versione a stampa, nessuno dei manoscritti ha la forma del dialogo, nel titolo del secondo, però, c’è un elemento che introduce la dimensione dialogica. Sotto al titolo, *The Art of the Theatre*, infatti, è aggiunto *One or two Questions answered*, la risposta a una o due domande. Sembrerebbe, dunque, che Craig si riprometta di affrontare l’argomento dell’arte del teatro attraverso un gioco di domande e risposte, destinato successivamente a trasformarsi nel serrato dialogo tra lo *stage director* e il suo interlocutore (l’espressione ‘una o due’ è un tipico *understatement* retorico). Ma c’è ancora dell’altro. Sotto a titolo e sottotitolo, sottolineato (e le sottolineature hanno una valenza espressiva molto forte nei manoscritti di Craig) è aggiunto «riscrivere come un dialogo» («rewrite this as a dialogue»)<sup>50</sup> E’ un’indicazione dell’autore a se stesso: l’idea del dialogo si sta facendo avanti e Craig la annota. Non scriverà più risposte a domande, ma un dialogo con domande e risposte. Sotto ancora, a delineare la scena di questo futuro dialogo, Craig scrive: «In teatro – ad una prova», una vera e propria didascalia che riassume quanto farà dire, nella sua prima battuta, allo *stage director*.<sup>51</sup>

Ormai abbiamo finito la nostra visita: abbiamo visto la struttura generale del teatro, i macchinari per cambiare le scene, l’apparato delle luci e cento altre cose; vi ho spiegato anche come funziona tutto il meccanismo. Fermiamoci in platea, adesso, e parliamo un po’ del teatro e della sua arte.<sup>52</sup>

Ci sono, insomma, tutta una serie di elementi che fanno ritenere questo manoscritto immediatamente precedente alla versione finale di *The Art of the Theatre* e, di conseguenza, successivo al primo. Datarlo con più esattezza è impossibile, ma se utilizziamo l’introduzione di Kessler alla mostra berlinese del dicembre del 1904 come spartiacque cronologico e riteniamo che Kessler abbia letto il primo dei manoscritti e non questo, allora potremmo arrivare a ritenerlo scritto tra l’autunno del 1904 e i primi mesi del 1905, proprio a ridosso del fatidico aprile del 1905. Ma Kessler non potrebbe aver letto questo abbozzo di *The Art of the Theatre* invece del precedente? Non credo. Il manoscritto, infatti, non è finito. Craig, nel mezzo della sua argomentazione, quando sta cercando un esempio, nel teatro a lui contemporaneo, cui guardare come ad un modello, tronca bruscamente il discorso

<sup>50</sup> *The Art of the Theatre. One or two Questions answered* (Manoscritto B), cit., f. 1.

<sup>51</sup> «In the theatre – at a rehearsal». Ivi.

<sup>52</sup> *L’Arte del teatro*, cit., p. 83.

sbarrando con un frego nervoso di matita la pagina che sta scrivendo e aggiunge a commento: «L'arte non esiste. Attualmente non esiste».<sup>53</sup> Difficile, per non dire impossibile, dunque che sia questo il piccolo saggio dato in lettura all'amico. Oltretutto mentre il primo manoscritto sembra il risultato compiuto di un autore soddisfatto delle sue argomentazioni, in questo si sente il fermento creativo di una mente in fibrillazione che sta abbandonando le certezze che l'hanno accompagnata sin lì ed è in cerca di un nuovo ordine del pensiero. D'ora in poi, dunque, chiameremo, per distinguerli, Manoscritto A, il primo, quello più ampio e completo, e Manoscritto B, quello non finito che Craig vuole riscrivere in forma di dialogo.

### **Il Manoscritto A**

Il Manoscritto A è composto da 28 fogli scritti a penna non legati fra di loro. È intitolato nella prima pagina *The Art of the Theatre* ed è firmato nell'ultima. L'impressione che se ne ricava è che, pur essendo ancora un materiale di lavoro, Craig lo considerasse qualcosa di finito. Il motivo teorico che sta al centro del discorso è la qualità autonoma e specifica del teatro, il suo essere autonomo (self-reliant). A questo è legata l'individuazione di una figura professionale in grado di diventare il maestro (master) dell'arte scenica.

Siamo, per molti aspetti, già dentro l'orizzonte tematico del dialogo del 1905 ma la struttura argomentativa non è così assertiva. Craig, insomma, non è lanciato ancora verso quel modo apodittico di presentare le sue affermazioni teoriche tipico della versione edita di *The Art of the Theatre*, ma che nel manoscritto sia pienamente presente un'intenzione già dichiaratamente teorica è un dato innegabile.

Il testo è scritto come un ragionamento fluido e continuo; è possibile, però, ed utile ai fini della sua analisi, dividerlo in tre sezioni ideali che corrispondono a tre diversi nuclei dell'argomentazione. Il primo riguarda le qualità che individuano il teatro in quanto arte; il secondo come si compone drammaturgicamente e scenicamente l'opera d'arte teatrale (e chi è in grado di 'scriverla'); il terzo il rapporto tra l'indispensabile sforzo di innovazione e le reazioni del pubblico.

L'inizio è bruciante, analogo potremmo dire, per impatto sul lettore, a quello di *The Art of the Theatre*, per quanto diverso nella formula retorica: «Credo che l'arte del teatro sia ancora impensabile per la maggioranza e i tre quarti della minoranza della gente».<sup>54</sup> E' l'arte più fraintesa, aggiunge, quella di cui meno si conosce l'intrinseco valore e soprattutto l'autentica identità. Partendo da questo presupposto Craig giunge a negare le idee più diffuse e condivise sulla dimensione artistica del teatro, con una soluzione argomentativa praticamente identica a quella che adotterà nel testo pubblicato: «L'arte del teatro, sia esso o no praticata oggi, non è il dramma, la recitazione di un dramma, la scena e il costume, l'arte di un grande attore o di un'eccellente compagnia di attori».<sup>55</sup> Profondamente diversa è, invece, la conclusione del discorso, la parte affermativa che segue quella negativa. Mentre in *The Art of the Theatre* è l'occasione per la celebre definizione del teatro come sintesi degli elementi

<sup>53</sup> «Art does not exist. Actually does not exist». *The Art of the Theatre. One or two Questions answered* (Manoscritto B), cit., f. 7.

<sup>54</sup> «I believe that the art of the theatre is still undreamt of by the majority and three quarters of the minority, of people». *The Art of the Theatre* (Manoscritto A), cit., f. 1.

<sup>55</sup> «The art of the theatre, whether it is practiced today or not, is neither the Play, the acting of a play, the scenery and costume, the art of one great actor or a fine company of actors». Ivi.

linguistici, qui lo sviluppo del ragionamento è tutt'altro. Il teatro, negato come dramma, recitazione o scenografia, è definito come «l'espressione della Vita», una sorta di modello di Vita assoluta e Craig usa intenzionalmente la maiuscola per segnalare il valore di cui intende caricare il termine: non la vita come somma delle esperienze del quotidiano, ma la Vita come unità di misura metafisica dell'esistenza. Subito dopo, però, quasi a voler suggellare in una maniera più tecnica questa suggestiva apertura metaforica, indirizza il discorso improvvisamente, e curiosamente, verso lo *stage manager*, introdotto come il riflesso – somigliante, quindi, ma non perfettamente identico all'originale – di un non meglio definito creatore originario, qualcosa che potrebbe ricordare ciò che diventerà in seguito il 'primo drammaturgo' o, ancora di più, 'il padre del drammaturgo'.

Siamo di fronte a una certa sfasatura argomentativa. Craig da un lato nega l'identificazione linguistica del teatro con i fattori che lo compongono presi singolarmente (e i mestieri ed essi connessi), dall'altro, però, sostituisce a questa idea di linguaggio, che non ritiene corretta, non un'idea di linguaggio alternativa (lui avrebbe detto autentica) come farà in *The Art of the Theatre*, ma due cose apparentemente diverse: il richiamo a una sorta di missione rappresentativa dell'essenza della vita e l'identificazione della figura professionale che possa corrispondere a questa missione. Mescola, insomma, una certa tensione spiritualista di matrice simbolista (che, d'altronde, è e continuerà ad essere una delle costanti della sua poetica) con un'attenzione verso la concreta pratica della scena, le effettive condizioni del fare materiale del teatro. I due termini entreranno in gioco, come abbiamo avuto modo di vedere, anche in *The Art of the Theatre*, ma con una puntualità nella disposizione del discorso che non troviamo, nel Manoscritto A, ancora perfettamente messa a fuoco.

E' come se Craig non stesse ancora parlando di sistemi linguistici in alternativa tra loro (come saranno la letteratura, la recitazione, ecc., opposte alla sintesi degli elementi) ma di una giustapposizione di mestieri: scrittore e attore da un lato e *stage manager* dall'altro. «E' lo *stage manager* che è il maestro del teatro – puntualizza – ed è lo *stage manager* che dovrebbe essere il maestro dell'arte». <sup>56</sup> La missione del teatro è metafisica, dunque; lo strumento per compierla sembra essere più il mestiere che non il linguaggio.

Prima di procedere nella nostra analisi va fatta, però, una breve puntualizzazione terminologica. Per identificare il ruolo, la funzione ed anche il valore dello *stage manager*, Craig usa l'espressione «master», termine che porta racchiusi in sé una serie di riferimenti che è utile chiarire. Riferimenti che vanno in parte perduti nella traduzione italiana. «Master», infatti, indica ad un tempo il maestro delle arti ma anche quello dei lavori artigianali. E' attributo che specifica, dunque, la maestria, l'abilità tecnica, esecutiva ed anche inventiva nelle sue diverse forme. Nella nostra lingua, dicevo, tale suggestione di significati va un po' persa, specie per quanto riguarda il mondo dell'artigianato, dove risalta solo se aggregata ad un altro termine che la specifica, come può essere 'maestro carpentiere', o quando è usata una scrittura diversa, 'mastro', specie nella formula 'capomastro' che ancora si usa in edilizia. Dico questo perché nella parola «master», che Craig usa tantissimo nel Manoscritto A, dobbiamo ascoltare entrambi le voci: quella dell'arte e quella

---

<sup>56</sup> «It is the stage manager who is the master of the theatre and it is the stage manager who should be the master of the art». Ivi.



dell'artigianato, del craft. D'altronde, e chiudo questa breve parentesi, credo sia interessante sottolineare come in questo primo tentativo di sintetizzare le sue idee sull'arte del teatro, Craig preferisca utilizzare l'espressione «master», specificandola magari con «master of the art of the theatre» («maestro dell'arte del teatro»), anziché, come farà in *The Art of the Theatre*, «artista». Questione di nomi, certo, ma anche questione di concetti e del modo di posizionarli dentro un pensiero teorico.

Ritorniamo, però, all'argomento centrale. Lo stage manager, afferma Craig, è la figura di riferimento del discorso perché possiede il mestiere del teatro e perché è in grado di corrispondere a ciò che il teatro è nella sua natura più autentica: rappresentazione della vera Vita. Su cosa significhi questo «possedere il craft» avremo modo di tornare in seguito, per adesso soffermiamoci ancora sul legame, più sfuggente, fra teatro e Vita. Nell'*Introduction* a *The Art of the Theatre* Craig tornerà in maniera più ampia su questo tema quando, parlando del compito degli artisti del teatro, scriverà: «Con gli strumenti di questo mezzo, simili uomini dovrebbero essere capaci di mostrarci la vita in tutte le sue meravigliose forme»,<sup>57</sup> aggiungendo che il teatro «dovrebbe essere un posto in cui l'intera bellezza della vita può essere rivelata, e non solo la bellezza esteriore del mondo, ma la bellezza interiore e il significato della vita». <sup>58</sup> Ciò che Craig afferma nell'*Introduction* è chiaro: realtà e vita sono dotate di una forza interiore nascosta e misteriosa che il teatro ha la missione di evocare attraverso il linguaggio della scena. Nel Manoscritto A, viceversa, è più sintetico e probabilmente meno preciso, ma l'orizzonte teorico di riferimento è decisamente lo stesso.

Il discorso, però, resta come sospeso e sterza bruscamente verso una polarità più operativa. Oggetto d'attenzione di Craig diventa, lo *stage manager*, colui «che dovrebbe essere il creatore di esempi di arte teatrale». <sup>59</sup> A lui Craig attribuisce un ruolo guida nel processo di ideazione, creazione e realizzazione dell'opera d'arte teatrale, ruolo che abitualmente – e indebitamente – è assolto da altre figure: il drammaturgo (playwright), l'attore, lo scenografo (scene-painter). Fra tutti il caso più grave è, però, quello del drammaturgo, cui viene delegata, nella grande maggioranza dei casi, la funzione direttiva della creazione teatrale. Craig attribuisce questo stato delle cose più che a modelli linguistici – la parola come veicolo d'eccellenza della poesia e dell'arte, la permanenza del testo letterario rispetto all'evanescenza effimera dello spettacolo – ad una specie di condizionamento psicologico sotteso alle professioni della scena. Gli artisti del teatro, scrive, intendendo con questo nome coloro che nascono e vivono artisticamente dentro e solo dentro al teatro (ma non specifica più chiaramente a chi alluda), hanno una sorta di bisogno di leadership, la necessità di affidarsi creativamente a qualcuno. Hanno, così, timore a riscattare i propri diritti, per paura che drammaturghi e scenografi li abbandonino a se stessi e li lascino a lavorare da soli, condizione questa che, anziché entusiasmarli (come dovrebbe), li sgomenta. Il problema del primato espressivo del teatro – se cioè debba essere 'autoctono', come ritiene Craig, o d'importazione letteraria, com'è la convinzione comune – non è posto, nel Manoscritto A, come una questione linguistica ma come una sorta di

<sup>57</sup> «By the means of this medium such men should be able to show us life in all its beautiful forms». *The Art of the Theatre*, cit., p. 13.

<sup>58</sup> «It should be a place in which the entire beauty of the life can be unfolded, and not only the external beauty of the world, but the inner beauty and meaning of life». Ivi.

<sup>59</sup> «He who should be the creator of examples of theatrical art». *The Art of the Theatre* (Manoscritto A), cit., f. 2.

metaforica presa del potere da parte del drammaturgo, che ha creato un sistema di potere che genera dipendenza negli altri artisti coinvolti nell'opera teatrale. Questo falso equilibrio va rotto, anche se è una soluzione che sgomenta gli uomini di teatro, che devono convincersi che «la loro arte è in grado di stare in piedi da sola e, di fatto, esiste solo quando è autonoma». <sup>60</sup> Compare qui il termine guida di tutto il ragionamento, destinato a diventare la pietra di volta dell'*Introduction*: autonomo (self-reliant).

La cosa che occorre avere ben chiara è che il teatro è un'arte a sé e non «un altro nome per il drammaturgo o l'attore». <sup>61</sup> Craig mescola, nella sua affermazione, professioni ed arti: il teatro non è il drammaturgo. Il problema, per come viene posto, non sono tanto la letteratura e la scenografia, in quanto arti che pretendono di primeggiare, quanto il drammaturgo e lo scenografo che vogliono 'occupare' il teatro. Occorre invertire questo ordine di rapporti. Craig inserisce, per spiegare quanto vuole dire, un singolare parallelo. Drammaturghi, attori e scenografi sono per il teatro ciò che preti, organisti e sacrestani sono per la Chiesa.

Le chiese sono la casa delle religioni e degli uomini che hanno creato quelle religioni. I preti sono i servitori, Maometto, Buddha sono i maestri. Così è col teatro. Quelli che officiano sono i servitori, l'uomo che crea l'arte rappresentata nei confini del teatro è il maestro. Quest'uomo non è il drammaturgo ma lo *stage manager*.<sup>62</sup>

A parte il riferimento alla Chiesa, che tornerà ma in altra forma nell'*Introduction*, e l'uso che Craig fa ancora una volta di un'immagine metaforica per spiegare qualcosa che, diversamente, dovrebbe essere linguistico se non proprio tecnico, è interessante notare il salto di qualità compiuto su di un piano concettuale a proposito dello *stage manager* che si qualifica come direttore ideale del processo creativo del teatro.

Certo un ruolo direttivo potrebbe assolverlo anche un drammaturgo che si fosse istruito adeguatamente nell'arte del teatro, apprendendone i fondamenti. Ma questa è un'eventualità del tutto remota perché, scrive Craig, quando un drammaturgo ha scritto il suo testo e lo ha pubblicato, sente che l'obiettivo della sua arte è stato raggiunto e non si preoccupa d'altro. In *The Art of the Theatre* Craig specificherà teoricamente questa sua convinzione, lì dove sosterrà che un'opera può essere riferita esteticamente all'ambito di una sola arte e che, quindi, se un testo drammatico nasce con uno spirito e una vocazione letteraria tale è destinato a restare, privandosi, per il solo fatto di essere letteratura, della possibilità di essere anche teatro.

«I grandi drammi – aggiunge a questo punto – non sono scritti per essere recitati, sono scritti per essere letti»,<sup>63</sup> aggiungendo che nessuno può negare che il *Re Lear* sia molto più grande quando è letto di quando è recitato.<sup>64</sup>

<sup>60</sup> «Their art is able to stand alone, and in fact only exists when self-reliant». Ivi, f. 3.

<sup>61</sup> «Another name for the playwright or the actor». Ivi.

<sup>62</sup> «Churches are the homes of Religions and the men who created those religions. The priests are servants, Mahomet. Buddha there are the masters. So it is with the theatre. The people who officiate are the servants the man who creates the art performed within the precincts of the theatre is the master. This man is not the playwright but the stage manager». Ivi, f. 4.

<sup>63</sup> «Great plays are not written to be acted there are written to be read». Ivi, f. 5.

<sup>64</sup> L'esempio shakespeariano torna quasi letteralmente in *The Art of the Theatre* ma lì, a parte la sostituzione del *Re Lear* con *Hamlet*, è diverso soprattutto il tono dell'argomentazione, in quanto si tratta di un'affermazione assoluta: «*Amleto* e le altre opere shakespeariane hanno una forma così perfetta alla lettura che vengono inevitabilmente a perdere moltissimo quando ci sono presentate dopo aver subito un trattamento scenico. [...] Se i testi drammatici fossero stati scritti per essere veduti,

La distinzione così sdrucchiola dal punto di vista concettuale fra «la parola per essere detta» e «la parola per essere letta» è presente, dunque, fin dal Manoscritto A ed anzi, colta in questo contesto, risulta più chiara di quanto non appaia nel testo a stampa, confermando quanto dicevamo a suo tempo analizzandola all'interno di *The Art of the Theatre*: non si tratta di un problema di qualità intrinseca della parola, ma della sua disposizione all'interno di un testo che può essere letterario, e lì la parola nasce per essere letta, o spettacolare/teatrale, e lì viceversa la parola assume senso e significato solo in quanto viene detta. Non esiste, cioè, come parola che abbia un'esistenza letteraria a parte, non c'è pagina – sia fisica che metaforica, la pagina cioè come un tutto dotato di senso compiuto – che possa accoglierla che non sia la pagina della scena.

Il dramma letterario, dunque, non è adatto per la scena. Così in *The Art of the Theatre*, così già nel Manoscritto A. Qui, però, lo svolgimento del ragionamento è più sfumato rispetto all'assertività netta che Craig propone nella versione pubblicata del dialogo. Se lì la possibilità di continuare a mettere in scena *Hamlet* è considerata come una sorta di inevitabile, ma assolutamente transitoria, stazione di passaggio verso la comprensione dell'autonomia espressiva del teatro, nel manoscritto l'affermazione è meno radicale. «Quando impeccabilmente interpretato (non tagliato e trattato onorevolmente dal manager) – scrive a proposito del *Re Lear* – esso conserva molto della sua bellezza ma la sua completa grandezza ti raggiunge solo quando tieni il lavoro tra le mani e lo leggi in silenzio».<sup>65</sup> Anche se l'obiettivo è che il teatro apprenda a stare in piedi da solo, senza la stampella della letteratura, la messa in scena del testo, anche dei capolavori letterari di Shakespeare, ha una sua giusta valutazione che corrisponderà, in *The Art of the Theatre*, alla lunga presentazione del mestiere artigianale del regista, dove appunto si parla del rapporto tra scena e testo.

Craig conclude la prima parte del suo discorso centrando la sua attenzione sull'esigenza che il teatro sappia conquistare la sua autonomia, solo che tale conquista non si risolve ancora in una definizione linguistica ma passa attraverso considerazioni più operative, più legate, cioè, al funzionamento del sistema produttivo: la liberazione dal dominio dello scrittore e l'assunzione della leadership da parte dello *stage manager*. In questa stagione della sua elaborazione teorica Craig tende ancora a mescolare assieme il tentativo di definire cosa il teatro è con l'analisi di come il teatro si fa, o meglio si dovrebbe fare. Si tratta di due universi che resteranno ben presenti a Craig anche in *The Art of the Theatre*, solo che lì è come se fossero disposti in ambiti di competenze più precisamente delineati (il 'cosa è' è affermazione tutta teorica distinta dal 'come si fa' che riguarda invece il mestiere), nel Manoscritto A, invece, i due piani sono ancora molto contaminati tra loro.

Una volta sancito il riscatto dell'autonomia espressiva del teatro, Craig passa alla seconda parte del suo ragionamento: come si compone quest'opera d'arte teatrale liberata? Il maestro del teatro, scrive, vale a dire lo *stage manager*, entra in teatro senza nient'altro in mano che l'intenzione creativa di mostrare ciò che della Vita (sempre

---

leggendoli li troveremmo incompleti» (*L'Arte del teatro*, cit., p. 86). È interessante che nella copia conservata presso il "Fonds Edward Gordon Craig" della Bibliothèque Nationale de France di Parigi, Craig abbia corretto a penna «veduti» (seen) con «recitati» (acted), tornando in qualche modo alla formula argomentativa che aveva usato nel Manoscritto A.

<sup>65</sup> «When faultlessly interpreted (uncut and dealt honorably with by the manager) it still retains much of its beauty but its whole majesty only reaches you when you hold the work in your hands and read to yourself in silence». *The Art of the Theatre* (Manoscritto A), cit., f. 5.

con la maiuscola) vuole esprimere e la consapevolezza degli strumenti linguistici, gli attrezzi del mestiere, che utilizzerà. Esattamente, specifica Craig, come fanno gli artisti delle altre arti. Niente testo letterario, dunque, niente capolavori della letteratura ma pura e originaria scrittura per il teatro. E', insomma, evidente come, con una sorta di bruciante accelerazione teorica, lo *stage manager* sia diventato un autore a tutti gli effetti. D'altronde, specifica Craig, «ricorda che sto parlando di un maestro dell'arte teatrale e non di un moderno direttore delle macchine di scena».<sup>66</sup> Anche in questo caso ci sono evidenti anticipazioni di *The Art of the Theatre*. Anche lì, infatti, Craig pone il rapporto tra la creazione artistica e la macchinaria teatrale (che, evidentemente, ha una sua funzione anche se è estranea all'arte). Si ricorderà che il dialogo inizia dopo una visita fatta proprio agli apparati tecnici della scena e, più avanti, quando vorrà parlare del passaggio alla consapevolezza della natura artistica del linguaggio teatrale, Craig porrà tale consapevolezza in un rapporto diretto e stretto con la dimensione tecnica/tecnologica della scena. Il Rinascimento del teatro, scrive, sarà legato alla «riforma del teatro in quanto strumento» e tale riforma avverrà «quando il teatro sarà diventato un capolavoro di meccanica».<sup>67</sup> Mutuando una celebre affermazione craighiana, prima la pratica e poi la teoria, potremmo dire: prima la tecnica e poi il linguaggio. Ancora una volta emerge il contatto stretto, sul piano tematico, con la fonte del Manoscritto A, ma altrettanto fortemente emerge la distanza nella struttura argomentativa: il prima e dopo che lega tecnica e arte in *The Art of the Theatre*, li diventa, invece, un distinguo: lo *stage manager* non è il maestro della tecnica ma dell'arte. Credo che si possa dire che, nel manoscritto, Craig abbia bisogno di segnalare una specificità creativa dello *stage manager* che, viceversa, nel testo a stampa ha già maturato, cosa che gli consente di recuperare con maggior disinvoltura elementi tecnici del mestiere da cui invece, nel Manoscritto A, sente di dover ancora prendere le distanze.

Siamo di fronte, dunque, allo *stage manager* al lavoro.

Una volta dentro il teatro, avendo qualcosa da esprimere, egli cerca il materiale con cui lavorare e gli attrezzi del suo mestiere (craft). Li trova in azione, suono, colore, linea e pantomimi (la pantomima è la sola forma di recitazione pura che si ricordi). Tutte queste cose sono nelle sue mani, pronte per essere modellate in qualsiasi forma sia dettata dalla sua ispirazione.<sup>68</sup>

Con una soluzione argomentativa stupefacente, Craig inserisce gli elementi che in *The Art of the Theatre* stanno a definire i confini teorici dell'arte del teatro come attributi del mestiere dello *stage manager*. Lo spazio che separa, in questo caso, il Manoscritto A dal testo a stampa mi pare immenso.

In *The Art of the Theatre* azione, parola, linea, colore, ritmo stanno a definire con grande evidenza ciò che il teatro è, e sono cosa assai diversa da quello che viene

<sup>66</sup> «Remember I am talking of a master of theatrical art and not of a modern director of stage machinery». Ivi, f. 7.

<sup>67</sup> *L'Arte del teatro*, cit., p. 101.

<sup>68</sup> «Once inside the theatre, having something to express, he looks around for the material which he is to work with, and the tools of his craft. He finds these in action, sound, colour, line and pantomimists (pantomime is the only form of pure acting remember). All these things are in his hands ready to be molded into whatever form his inspiration dictates». *The Art of the Theatre* (Manoscritto A), cit., f. 8 (accanto ad «inspiration», evidentemente non soddisfatto dal termine, Craig aggiunge un piccolo punto interrogativo).

definito il mestiere dello *stage director*, il quale, viceversa, viene spiegato come la corretta interpretazione scenica di un testo letterario attraverso il dominio di strumenti che sono ancora la scenografia, i costumi, le luci e poi il movimento scenico degli attori. Niente a che vedere, o almeno poco a che vedere, con azione, parola, ecc. Nel Manoscritto A le cose sono affrontate in una maniera assolutamente diversa. Anzitutto gli stessi termini usati non coincidono perfettamente. Se ci sono linea, colore e azione, la parola è presente, invece solo in quanto è ricondotta al suono, in una maniera, quindi, che ne limita in maniera molto evidente lo specifico espressivo. Ma c'è, soprattutto il riferimento alla pantomima che è del tutto originale e verrà abbandonato in seguito. Craig, evidentemente, sta cercando nel contesto che lo circonda un qualche motivo di ispirazione, qualcosa che corrisponda alla sua idea di teatro. La pantomima, in quanto basata sulla pura azione scenica, su una forma di scrittura e di racconto di scena, ancor più che su di un gesto assolutizzato, gli sembra, evidentemente, un modello credibile. D'altronde non si tratta di un riferimento strano, se si tiene conto della realtà inglese. Le pantomime, ed in particolare quella di Natale, erano state per tutto l'Ottocento un appuntamento centrale nella vita dei teatri inglesi. Ricchissime di effetti visivi e spettacolari erano il regno degli *stage manager* ed una delle risorse economiche più importanti per i direttori di teatro. Per Craig, dunque, si trattava di richiamare alla mente qualcosa che aveva conosciuto nella sua prima giovinezza e d'altro canto lui stesso, proprio negli anni subito precedenti alla scrittura di *The Art of the Theatre*, aveva elaborato un personale progetto di pantomima.

Nel Manoscritto A, dunque, Craig sembra ragionare sulle possibili soluzioni offerte dai mestieri del teatro, senza ancora porsi in termini precisi, perlomeno sul piano del linguaggio, il problema di definire l'identità artistica della scena. Se l'introduzione della pantomima tra i materiali linguistici dell'arte del teatro è un chiaro indizio di questo approccio alla materia, ancora più esplicita è la collocazione degli elementi che concorrono alla sintesi espressiva del linguaggio. Nel manoscritto, infatti, al contrario di quanto avverrà in *The Art of the Theatre* non stanno a definire i confini artistici del teatro, ma sono indicati come il patrimonio tecnico, gli attrezzi del mestiere dello *stage manager*. Dove sta la differenza? Lo stage manager ideale non sarà colui che li utilizzerà sintetizzandoli attorno ad Azione Scena e Voce? Certo, ma lo farà non perché quelli sono i suoi strumenti di lavoro, ma perché sono gli attributi costitutivi dell'arte del teatro che corrispondono a quanto lui, per competenza professionale, padroneggia nella maniera migliore. Mi sembra che nuovamente ci troviamo di fronte a soluzioni argomentative prossime ma non coincidenti, che dimostrano come Craig non abbia maturato ancora la distanza che separa il 'cosa è' dell'arte del teatro dal 'come si fa' del suo mestiere.

Che ci sia, però, da parte di Craig anche nel Manoscritto A un'intenzione di puntualizzazione teorica riguardo alla dimensione artistica del teatro è espresso abbastanza chiaramente dalla lunga digressione che introduce a questo punto. «Dovrei già aver sufficientemente chiarito che io sto considerando l'atto del teatro come un'arte creativa», scrive, aggiungendo a chiarire meglio le sue intenzioni un distinguo fondamentale tra pratica artigianale della messa in scena e dimensione artistica della creazione teatrale.<sup>69</sup> Proprio come farà in *The Art of the Theatre*, la prima è ricondotta al lavoro di interpretazione di un testo letterario preesistente, la seconda,

<sup>69</sup> «Have I made it already sufficiently clear that I look upon the art of the theatre as a creative art». Ivi.

invece, riguarda chi crea senza altri riferimenti che se stesso e gli attrezzi del proprio mestiere. Onore agli artigiani, scrive, ma il problema è un altro, «la questione più profonda è quella dell'arte creativa del teatro e del maestro di quell'arte, il cosiddetto *stage manager*».<sup>70</sup> Craig non si limita però a ribadire quanto già affermato in precedenza ma sviluppa il discorso. Propone, infatti, un parallelo tra *stage manager* e direttore d'orchestra, sostenendo che l'uno sta alla messa in scena di un dramma e ad una compagnia di attori come l'altro sta all'esecuzione di una sinfonia e ad un'orchestra. E' un argomento per sviluppare il quale usa la citazione di Brander Matthews che ci ha consentito di azzardare la possibile datazione del manoscritto.<sup>71</sup>

Matthews – professore di teatro alla Columbia University di New York e considerato il padre fondatore degli studi teatrali negli Stati Uniti – aveva pubblicato nel 1904, sulla «North American Review» un interessante articolo dedicato allo *stage manager*, in cui la questione è affrontata con un taglio critico moderno. Craig ne cita uno dei passaggi iniziali, giustappunto lì dove Matthews istituisce il paragone con il direttore d'orchestra:

Ciò che il direttore è per l'interpretazione di una musica orchestrale; lo *stage manager* è per l'interpretazione di un dramma a teatro. La sua arte è così speciale, necessaria e nuova, quanto difficile, e, se è ancora scarsamente riconosciuta e raramente apprezzata, ciò è dovuto alle condizioni sotto cui il suo lavoro deve essere fatto.<sup>72</sup>

Sembra quasi alla lettera quanto Craig aveva scritto sul «Morning Post» e sicuramente fu questo a colpire la sua attenzione: uno studioso di teatro che faceva affermazioni praticamente identiche alle sue, riferendo oltretutto, fin nel titolo, *The Art of the Stage Manager*, la figura dello *stage manager* ad una dimensione artistica. Citando Matthews, Craig, però, fa una singolare omissione. Subito dopo aver introdotto il termine *stage manager*, infatti, Matthews apre un parentesi in cui scrive: «E in questo articolo il termine “stage manager” deve essere inteso col significato di “regista” (producer) del dramma»; parentesi che Craig singolarmente taglia.<sup>73</sup> Difficile farsi un'idea del perché di una simile scelta. Possiamo solo formulare delle ipotesi. La prima, più banale, è che forse il termine *producer* non diceva granché a Craig, abituato a nominarsi, ai tempi della Purcell Operatic Society e della compagnia dell'Imperial

<sup>70</sup> «The deeper question is that of the creative art of the theatre and the master of that art, the so called stage manager». Ivi, f. 10.

<sup>71</sup> Sarebbe scorretto, però, ritenere che Craig ricavi il paragone dall'articolo di Matthews, visto che già in *On Stage Scenery*, pubblicato sul «Morning Post» del 13 ottobre 1903, lo aveva utilizzato. Citando Matthews, Craig evidentemente intende fornire un riscontro accademico alla sua affermazione in grado di dotarla di una maggiore autorevolezza, anche se si premunisce di lasciare un qualche riferimento al suo articolo: «Ho scritto qualcosa al suo riguardo nella prima parte del 1903» («I wrote something about him in the early part of 1903»). Ivi.

<sup>72</sup> «What the conductor is to a performance of orchestral music; the stage manager is to the performance of a play in the theatre: His art is as special, as necessary, as novel, and as difficult; and, if it is as yet scarcely recognized and rarely appreciated, this is due in part to the conditions under which his work must be done». *The Art of the Stage Manager* di Matthews, originariamente pubblicato sulla «North American Review» (vol. CLXXVIII, n. 567, febbraio 1904), è contenuto anche in B. Matthews, *Inquiries and opinions*, New York, Charles Scribners' Sons, 1907, da cui citiamo. Il passo in questione è alle pp. 284-285. E' interessante notare che l'articolo porta nel libro la data del 1903, frutto di un refuso o del riferimento all'anno in cui fu scritto, precedente a quello della pubblicazione. Craig, comunque, lo conosce nella versione della «North American Review» del 1904.

<sup>73</sup> «And in this paper the term “stage manager” is to be understood as meaning the “producer” of a drama». Ivi, p. 284.

Theatre in cui aveva collaborato con la madre Ellen Terry, *stage director*, espressione però che non utilizza mai nel Manoscritto A. Nel termine *producer*, forse, Craig leggeva qualcosa di troppo simile al *manager* che tanto disprezzava. Una seconda ragione potrebbe riguardare il fatto che Craig è interessato non tanto a introdurre un nome nuovo nel lessico dei mestieri teatrali quanto a riferire la figura di autore scenico su cui sta cominciando a ragionare a qualcosa di già presente nel sistema produttivo e, come tale, più facilmente riconoscibile. Più di tanto, credo, non si riesce a ricavare dal gioco delle ipotesi. Certo è che Craig taglia proprio il passo che, in Matthews, sancisce anche su di un piano terminologico l'originalità e la novità della figura dello *stage manager*.

Di certo la citazione di Matthews, se da un lato gli consente di ribadire autorevolmente un concetto che lui stesso aveva precedentemente espresso, dall'altro gli offre il destro per introdurre una serie di distinguo. Scrive infatti:

è difficile sapere quale particolare stage manager Matthews abbia in mente. Forse sta pensando a Goethe come stage manager a Weimar, forse a Wagner. Ad ogni modo non può star pensando ad uno dei nostri moderni manipolatori di macchinari e non sta in nessun modo considerando lo stage manager nella luce in cui lo sto ponendo io.<sup>74</sup>

E' un'affermazione straordinariamente importante e ricca di spunti. Non tanto per il giudizio su Matthews, che appare alquanto ingeneroso, ma per i discorsi che lo sottendono. Non è vero, infatti, come vedremo, o almeno non del tutto vero, che Matthews non illustri con esempi concreti chi sia per lui il moderno *stage manager*. E' sicuramente vero, però, che ciò di cui parla non è perfettamente definito su di un piano teorico, e non coincide certo con quanto sta sostenendo Craig.

Matthews parla dello *stage manager* come di un grande armonizzatore d'insieme dello spettacolo, cui è affidato il compito, difficilissimo, di rendere visibile sulla scena quanto lo scrittore ha steso sulla pagina. Se il direttore d'orchestra, infatti, ha la strada spianata dalle indicazioni precise della notazione musicale che rappresentano per lui un binario dentro cui muoversi sicuro, lo *stage manager* deve, invece, inventare a partire dai pochi segnali che ricava dal testo letterario, diventando così un vero e proprio collaboratore del drammaturgo.<sup>75</sup> La difficoltà della sua professione è, poi, aggravata dal fatto di essere – contrariamente al direttore d'orchestra – invisibile per il pubblico che non attribuisce ad altri che agli attori, che vede materialmente in scena, i risultati della messa in scena, i quali, invece, vanno nella loro quasi totalità attribuiti allo *stage manager*.

Povertà di indicazioni da parte del testo e scarsa visibilità professionale caratterizzano, dunque, il mestiere dello *stage manager*, la cui figura si muove in un ambito ancora così poco definito da impedire che gli venga riconosciuto il ruolo fondamentale di guida, direzione ed armonizzazione dello spettacolo. E' lui, infatti, che gestisce recitazione, scena, costumi, oggetti, luci e musica come un tutto omogeneo, non cioè una cosa separata dall'altra ma tutte insieme e

<sup>74</sup> «It is difficult to know what particular stage manager Mr. Matthews has in his mind's eye. Maybe he is thinking of Goethe as stage manager in Weimar, perhaps of Wagner. At any rate he cannot be thinking of one of our modern manipulators of machinery and he was by no means considering the stage manager in the light I am now placing him in». *The Art of the Theatre* (Manoscritto A), cit., f. 11.

<sup>75</sup> E' interessante notare come Matthews ricostruisca il processo storico che conduce alla nascita della figura professionale del direttore d'orchestra, la cui apparizione si afferma soprattutto nel XIX secolo, qualificandosi quindi come figura moderna.

contemporaneamente. E' lui, in altri termini, che costruisce il mondo visibile che consente allo spettatore di apprezzare e comprendere appieno l'opera dello scrittore, lui che sa, e qui sembra di sentire Craig, che «le azioni parlano più forte delle parole».<sup>76</sup> L'insieme di queste cose è ciò che ne fa una figura da un lato legata alla tradizione delle abitudini teatrali dall'altro moderna, perché autonoma e specializzata. Ricondurre il ruolo dello *stage manager*, il *producer*, alla specializzazione delle funzioni tipica del mondo moderno (e Matthews fa l'esempio degli ingegneri) è una delle novità più interessanti dell'articolo. In Craig, viceversa, come abbiamo più volte sottolineato, sembra prevalere l'intenzione di rimarcare non tanto, o non solo, la modernità del lavoro dello *stage manager*, quanto il suo corrispondere ad una dimensione artistica del teatro che si vuole originaria e, per certi aspetti, oltre-storica, per quanto caratterizzata anche come un elemento di novità che si contrappone alle cattive abitudini del mestiere.

Matthews, poi, procede il suo discorso affrontando tutta una serie di questioni che spaziano dall'influenza dell'arco di proscenio nel definire una visione registica dello spettacolo rispetto al palcoscenico a piattaforma di matrice elisabettiana, alla capacità che gli *stage manager* hanno di ereditare e rielaborare soluzioni e modelli della tradizione per realizzare scenicamente passi particolari dei grandi classici, fino alla citazione di alcune soluzioni di costruzione scenica (che restano senza l'attribuzione a *stage manager* precisi) come possono essere trattate la scena come una scacchiera o utilizzare dei teatrini giocattolo per montare lo spettacolo. Parla, poi, anche di alcune figure che hanno avuto un peso particolare in questo processo di modernizzazione e qui si mescolano i nomi dei Meininger, di Irving, di Belasco, di Sardou, di James A. Herne (quest'ultimo scrittore e direttore, collaboratore di Belasco). E' un elenco di personaggi abbastanza eterogeneo che, se corrisponde ad un certo sapere condiviso relativo ai protagonisti della riforma scenica di fine Ottocento, sembra poco coerente dal punto di vista della scelta, poco aggiornato (manca Antoine tanto per dirne una) e fondamentalmente assai più arretrato degli argomenti sollevati nell'articolo. In altri termini si tratta di esempi che aiutano certo il lettore a capire di cosa si sta parlando ma, per quanto Matthews non volesse fare un trattato sistematico, non illustrano l'argomento in una maniera adeguata. Comprensibile, allora, che a Craig sembrasse che Matthews non spiegasse con chiarezza ciò che voleva dire né specificasse a cosa di concreto si riferisse. Curioso e interessante, però, è che nomi, per ricostruire ipoteticamente i possibili riferimenti dello studioso americano, due personaggi che Matthew non cita: Goethe – il Goethe direttore del teatro di corte di Weimar, Craig è bene informato al proposito – e Wagner. Del primo potrebbe aver trovato una traccia lì dove Matthews parla dell'anonimo direttore che affronta il palcoscenico come una scacchiera, concetto questo espresso da Goethe nelle sue *Regeln für Schauspieler* del 1803. Così fosse, dovremmo supporre che Craig avesse letto quel testo e sarebbe un dato interessante nel processo di ricostruzione della sua officina teorica. Cosa potesse, invece, indurlo a trovare nell'articolo un possibile riferimento a Wagner è assai più difficile da dire, tanto che verrebbe piuttosto da pensare che è lui stesso che comincia a riflettere sul maestro tedesco e ad assimilarne i concetti, così da arrivare a formulare nel giro di qualche mese la sua definizione di teatro in termini dichiaratamente post-wagneriani.

---

<sup>76</sup> «Actions speak louder than word». B. Matthews, *The Art of the Stage Manager*, cit., p. 299.



Detto questo, il rapporto fra Craig e l'articolo di Matthews si potrebbe dire risolto nel comune riferimento al direttore d'orchestra, nel richiamo all'armonizzazione d'assieme, nell'importanza di «ottenere un'armonia di tono e creare un'atmosfera intangibile, in cui può essere rivelato lo spirito del dramma».77 Quella di Matthews sarebbe allora solo una citazione funzionale retoricamente all'argomento che Craig sta trattando, destinata quasi naturalmente, come in effetti accade, a sparire nelle stesure future di *The Art of the Theatre*. Non credo, però, che l'incontro con *The Art of the Stage Manager* si risolva solo in questo, ma che abbia avuto un ruolo più significativo. Già solo il titolo scelto da Matthews dovette sollecitare Craig e, per certi, versi confortarlo. Il mestiere dello stage manager veniva infatti ricondotto esplicitamente (e, direi, programmaticamente) ad un ruolo artistico. Che questo avvenisse secondo parametri diversi dai suoi sicuramente non limitava la suggestione di quel titolo.

Ma c'è un secondo elemento di quella lettura che, credo, abbia funzionato da stimolo importante. Matthews, come si ricorderà, ad un certo punto del suo ragionamento elenca le funzioni sceniche di cui lo *stage manager* è responsabile: recitazione, scena, costumi, oggetti, luci e musica. Quando Craig enumera a sua volta gli strumenti del mestiere dello *stage manager* – azione, suono, colore, linea e pantomima – il suo elenco sembra quasi una risposta a distanza a quello di Matthews. Se era d'accordo con lui sulla funzione armonizzatrice e direttiva dello *stage manager*, profondamente diversi gli sembravano, invece, i suoi strumenti di lavoro: quelli di Matthews, saldamente ancorati alle professioni, i suoi già indirizzati verso una prospettiva altra, in cui l'atto della costruzione materiale dello spettacolo si fa linguaggio. Ciò che stiamo ipotizzando è che l'attribuzione alle funzioni dello *stage manager* di un insieme di elementi linguistici articolato e molto mirato in una certa direzione estetica sia determinato, in parte almeno, dall'esigenza di confrontarsi con l'articolo di Matthews e di individuare un suo autonomo spazio teorico rispetto a quanto enunciato dallo studioso americano, che non lo soddisfaceva o lo soddisfaceva solo in parte.

Chiusa questa parentesi – che il nostro discorso ha reso più ampia di quanto non sia effettivamente nel testo – Craig torna a mostrarci lo *stage manager* lì dove lo abbiamo lasciato: «Con la pantomima (dumbshow) del suo reggimento di artigiani e con la manipolazione di suono, colore, linea luce e buio può sulla scena di un teatro suggerire tutte le cose che vanno a figurare la nostra Vita».78 Può, anzi, fare anche di più riuscendo a dare un corpo sensibile a quanto è racchiuso solo nel teatro della sua mente.

Con una soluzione retorica che utilizzerà spesso negli anni a venire, Craig scrive a questo punto che è meglio porsi però, come primo obiettivo, qualcosa di semplice e di concreto e lasciare ad un altro momento la trattazione della forma più pura – e come tali più difficile – del teatro. Vediamo quindi, dice, come lavora uno *stage manager* a partire da quanto già espresso da qualcun altro attraverso l'uso delle parole. Non dice testo drammatico, non dice dramma, Craig, e lo fa con intenzione, prediligendo una formula più complessa, e magari contorta, che corrisponde, però,

<sup>77</sup> «To achieve a harmony of tone and to create an intangible atmosphere, in which the spirit of the play shall be revealed». Ivi, pp. 300-301.

<sup>78</sup> «By the dumbshow of his regiment of craftsmen and by the manipulation of sound, colour, line, light and darkness he can on the stage of a theatre suggest all the things which go to make up our Life». *The Art of the Theatre* (Manoscritto A), cit., f. 12.

meglio a quanto ha in mente. Il problema che si appresta ad affrontare, infatti, è altro dalla trattazione scenica di un testo letterario drammatico. Riguarda piuttosto la visualizzazione, attraverso i mezzi sensibili della scena, di un mondo che è stato già espresso attraverso la parola (una parola narrativa, verrebbe da dire, diversa dalla parola dialogica tipica del dramma).

Per esemplificare il suo discorso Craig fa il caso che il suo *stage manager* voglia rappresentare la Rivoluzione francese. A cosa potrà fare riferimento? Quali testi prendere in considerazione? La scelta dell'argomento potrebbe sembrare singolare se non stravagante e non è facile immaginare perché Craig faccia quest'esempio e non un altro magari più ovvio. Certo è che il tema rivoluzionario era presente nel repertorio drammatico dell'epoca più di quanto non si pensi, tanto che lo stesso Craig si premunisce subito di eliminare ogni possibile riferimento a quei drammi – come *Thermidor*, *Robespierre*, *Charlotte Corday* – che presentano un tema apparentemente in sintonia con quello che ha scelto per il suo *stage manager* ma che, in realtà, sono tutt'altro che efficaci ritratti della Rivoluzione.<sup>79</sup> Al più pagine, letterariamente povere, da cui gli attori possono strappar via una passione o due, scrive. Viceversa uno straordinario racconto degli avvenimenti rivoluzionari è fornito dal libro di Thomas Carlyle, *The French Revolution. A History*.<sup>80</sup> Lì sì, scrive, ritroviamo una vero e proprio spaccato di vita.

Come al solito l'argomentazione di Craig va chiosata e il più possibile sciolta. Se il tema è la Rivoluzione francese, occorre individuare un testo le cui parole siano in grado di ricostruirne il mondo trattandolo come una cosa viva. Il libro di Carlyle risponde perfettamente a quest'esigenza. Leggendolo, spiega, si sentono le grida della folla sotto le finestre del palazzo durante l'insurrezione; si vedono i volti sconvolti del re e della regina, gli sguardi dei servi, l'atteggiamento timoroso della nobiltà e poi si sente il rumore terribile della carretta che conduce i condannati al patibolo. E' una figurazione verbale straordinariamente efficace in cui, come spesso gli accade, Craig si rivela scrittore fine e suggestivo. Ciò che gli piace del modo di Carlyle di presentare i fatti è la sua straordinaria efficacia comunicativa, la capacità dello storico di rendere visibile, con l'occhio della mente, il mondo della Rivoluzione colto nella fibrillazione di tutti i suoi aspetti. Un mondo fatto di immagini, personaggi, suoni, un mondo vivo nella sua varietà e nella sua ricchezza. Niente a che vedere con quegli scrittori di teatro – Sardou in testa – che riducono la ricchezza della realtà a pochi fatti sentimentali, finti, stereotipati, amorfi. Colpa della loro pochezza di poeti, certo, ma colpa, ancor prima, dell'obbligo della convenzione drammaturgica, che costringe la varietà delle cose del mondo dentro la griglia stretta delle regole formali e del dialogo.

La scelta della Rivoluzione francese e del libro di Carlyle, che poteva ad un primo sguardo risultare piuttosto ermetica, comincia a presentarsi sotto una luce diversa. Probabile che la causa più diretta fosse un innamoramento di Craig per *The French Revolution*, per il suo modo così anticonvenzionale ed antiaccademico di affrontare la storia, più come un racconto vissuto (e fatto rivivere) in prima persona che come una ricostruzione freddamente documentaria, ma quanto scrive ci dice anche altro. E', anzitutto, l'occasione per una polemica diretta con i melodrammi storici, che gli appaiono insopportabilmente artificiali e adatti, al più, a dare sostegno a qualche

<sup>79</sup> I testi citati da Craig sono dei classici della drammaturgia storico-sentimentale francese: il *Thermidor* e il *Robespierre* sono di Victorien Sardou e la *Charlotte Corday* di François Ponsard.

<sup>80</sup> Il libro di Carlyle era stato edito a Londra da Chapman & Hall nel 1837.

virtuosismo da grande attore. Quando, nel 1930, Craig racconterà la vita di Irving, che tante volte aveva visto impegnato proprio nei *mélodrame*, il suo giudizio sarà tutt'altro e quel genere gli ricorderà nostalgicamente un mondo teatrale perduto, ricco, al contrario della povertà del presente, di tutto il fascino dell'antico mestiere. Ma questo è il Craig della maturità; quello giovane del 1904 vede il *mélo* solo come un avversario, impregnato di tutto ciò che più detesta.

Di contro la scelta di Carlyle gli offre l'opportunità di mettere in relazione la scena teatrale con un testo, chiamiamolo così, che non è né un dramma e neanche un romanzo. Qualcosa, come un trattato di storia, che, per quanto vivace nella scrittura, non ha certo la pretesa, né in fondo la possibilità, di essere messo in scena. Il compito del teatro è, in questo caso, assolutamente diverso: esprimere sulla scena lo stesso spaccato di vita che emerge dal libro. Ma non può farlo, certo, con gli strumenti convenzionali della messa in scena, perché in effetti di parole da mettere in scena, nella configurazione convenzionale del dialogo, non ce ne sono. Né bisogna cercare di scriverle, ché altrimenti si finisce nello stesso *cul de sac* in cui si sono ficcati gli scrittori di *mélo*. Lo *stage manager*, il maestro del teatro, dovrà invece trarre dal racconto di Carlyle lo spirito dei giorni della rivoluzione così come lì emerge attraverso le parole e dargli un nuovo corpo sensibile, adeguato al mondo della scena. Come farà? Craig ribadisce per la terza volta il suo concetto: utilizzando movimento, suono, colore, linea, luce ed ombra (e sotto suono aggiunge, a specificare, «speech», parola).

Quanto Craig sta proponendo è una sorta di moderna pantomima in grado di mostrare in scena lo scorrere della vita con la stessa efficacia raggiunta da Carlyle con le parole. E' evidente che non stiamo di fronte ad un rapporto tra parola e scena inteso in un modo più o meno convenzionale – basato su una rappresentazione visiva che ha il compito di rivitalizzare scenicamente la parola drammatica – ma a qualcosa di profondamente diverso. C'è un tema, la Rivoluzione francese. C'è un libro, *The French Revolution* di Carlyle che è riuscito a renderne in maniera perfetta la vibrazione vitale attraverso la parola e il racconto. Ci deve essere un teatro che, ispirandosi all'efficacia di quella narrazione, ne costituisca una tutta, solo e integralmente sua. Un equivalente scenico del mondo verbale, non una scena che accolga una parola impoverita dal convenzionalismo del dialogo e della forma drammatica.

Il problema, detto in altri termini, non è mettere in scena un dramma. Craig sta piuttosto sollevando la questione di una diversa composizione drammatica. Una composizione che sia tutta, solo e specificamente scenica. Non traduzione della letteratura a teatro ma creazione autonoma e originale. Si pone, così, un problema di natura drammaturgica.

Ho suggerito che accanto alla pantomima (*dumbshow*) nell'azione individuale e nel movimento collettivo il maestro possa usare il suono, sia come parola sia in altre forme (perché la vita è espressa da ciò che vediamo e da ciò che udiamo) ma ho anche detto che la parola può non essere necessaria.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> «I have suggested that besides *dumbshow* in individual action and collective movement the master may use sound, either in speech or in its other forms (for life is expressed to us by what we see and hear) but I have also said that speech may not be necessary». *The Art of the Theatre* (Manoscritto A), cit., ff. 15-16.

Craig sta sostenendo che da un lato sollecita il teatro a fare a meno della parola, dall'altro la ritiene necessaria alla realizzazione scenica. Proviamo a dettagliare meglio la sua affermazione per sciogliere quella che sembra essere una contraddizione. La parola di cui si può fare a meno è la parola teatrale, vale a dire il sistema dialogico tipico della tradizione occidentale, quella necessaria, invece, è un atto sonoro, che riguarda i sensi più dell'intelletto, tanto è vero che viene assimilata all'orizzonte sonoro dello spettacolo (Stanislavskij non si sarebbe mai sognato di dire che i grilli, il suono delle campane, i versi degli uccelli erano equivalenti alle parole di *The Seagull*). Nella sua pantomima ideale – che potrebbe ricordare nelle intenzioni quella «pantomima non pervertita» di cui parlerà di lì a qualche anno Antonin Artaud – c'è spazio, dunque, per la parola, perché la rappresentazione della vita non può essere muta o silenziosa, ma non c'è spazio per un testo di parole. Craig si sofferma su questo aspetto del problema (che sembra stargli particolarmente a cuore) forse proprio perché non riesce a metterlo perfettamente a fuoco. Scrive allora che la parola, in teatro, «dovrebbe essere maneggiata alla stessa maniera e con lo stesso intento con cui, nella creazione del mondo, il creatore maneggiò ciascuna delle differenti parti». <sup>82</sup> Nuovamente una metafora religiosa per dare ragione di quanto vuole dire, che stavolta, però, non lo soddisfa. Quest'ultima affermazione, infatti, è cancellata e al suo posto Craig scrive: «Voglio dire che questo parlare non dovrebbe essere incessante, che dovrebbe avere il suo posto e tenerlo e non dovrebbe prevalere sulle azioni (il principale supporto dell'arte del t[eatro] così come la principale ragione e il principale istinto nella vita)». <sup>83</sup> Il tentativo di argomentazione è interessante in entrambe le versioni. La prima sottolinea quella disposizione orizzontale della parola rispetto agli altri elementi del linguaggio teatrale che diverrà un classico del teatro del Novecento. Non c'è più un vertice espressivo rappresentato dalla parola, cui corrisponde la piramide della messa in scena (attori, scenografia, musica, costumi, luci), ma una sostanziale equivalenza tra tutti questi elementi. Pensarlo nel 1904 è di una straordinaria modernità. La correzione, però, proprio perché animata da uno spirito esplicativo, è ancora più interessante. Il problema della collocazione effettiva della parola in una disposizione orizzontale rispetto agli elementi della scena assume, in questo caso, una declinazione quasi tecnica. La parola, scrive Craig e lo sottolinea, non dovrebbe essere incessante. Sta a dire che non dovrebbe esserci sempre, un 'non esserci sempre' che non va inteso in termini solo quantitativi. Vale a dire che la parola non deve essere una costruzione continua che, proprio perché tale, accoglie in sé l'intera forma drammatica e si rende sufficiente a se stessa. Deve avere, invece, sostiene Craig ribadendo e spiegando quanto nel passo cancellato non doveva risultargli del tutto chiaro, un suo posto preciso: quello e nient'altro.

Ho insistito, a suo tempo, nel cercare di spiegare come Craig, affrontando il tema della parola in *The Art of the Theatre* (sto parlando ovviamente della versione a stampa) usi affermazioni che possono risultare oscure, specie quando teorizza la differenza tra la parola nata per essere detta e quella destinata ad essere letta. Mi sembrava allora che non si trattasse di una differente qualità interna della scrittura verbale e letteraria, ma della differenza capitale tra il testo di parole di matrice occidentale e la presenza

<sup>82</sup> «It should be handled in the same way and to the same extent as on the creation of the world the maker of the world handled anyone of the different parts». Ivi, f. 16.

<sup>83</sup> «I wish to express that that speech should not be incessant, that it should take its place and keep it, should not over balance actions (the main support of T[heatrical] Art as it is the main reason and instinct in life)». Ivi.

della parola dentro un contesto scenico che si faceva esso stesso scrittura, nel senso autoriale del termine. Ancora una volta, come ci è già occorso di rilevare in altri casi, il confronto con il Manoscritto A aiuta a comprendere quanto nel testo edito risulta di difficile decodificazione, quasi che fosse l'approdo ultimo di un ragionamento che si è maturato per strada, cancellando le argomentazioni man mano che esse sembravano ovvie o addirittura superate. Che l'obiezione sia al testo drammatico occidentale e non alla parola in sé e che anzi Craig ritenga la parola uno strumento necessario tanto quanto le immagini per costruire la drammaturgia della scena, dovrebbe risultare, grazie al riscontro con quanto scritto nel manoscritto, chiaro. Oltretutto, lo abbiamo già notato, la parola è ricondotta all'universo dei suoni ed all'udito. Nel finale di *The Art of the Theatre* essa viene significativamente assimilata alla voce, che diventa uno dei fondamenti costitutivi del linguaggio dell'avvenire, assieme a scena ed azione. La voce: cioè la parola che si fa suono, ma anche, come ci insegna tanto teatro contemporaneo, la parola che si fa corpo e si fa scena. Craig non dice tutto questo, o perlomeno non lo fa dichiaratamente o intenzionalmente, ma di tali sviluppi futuri le sue parole sono impregnate.

Un ultimo importante dettaglio. Craig sostiene che le parole non devono sovrastare le azioni e che esse sono il fulcro, il cuore dell'arte del teatro. C'è un'evidente assonanza con Matthews, lì dove questi dichiara le azioni più eloquenti delle parole, ma è anche vero che Craig, dopo l'esperienza della Purcell Operatic Society e dopo i tanti progetti, realizzati e no, per i Masque non aveva bisogno certo di maestri per sostenere che l'azione è la base del teatro. E' anche vero, però, che stiamo di fronte ad una vera e propria progressiva assunzione di consapevolezza teorica dell'idea di teatro da parte di Craig, per cui se tutto, o perlomeno molto, sembra presente sin dalle prime esperienze registiche, è vero che occorre un processo di sedimentazione fatto di riflessioni, di letture, di incontri che si traducono in prove di scrittura destinate, col tempo, a risolversi nell'equilibrio argomentativo e nell'apertura prospettica di *The Art of the Theatre*. Se, dunque, di azioni (nel senso di azioni drammaturgiche) sono piene le sue regie inglesi, la presa di coscienza teorica della loro centralità mi sembra emergere con gran forza nelle pagine del Manoscritto A dove assumono il ruolo di motore privilegiato di una pantomima che Craig insistentemente nomina «dumbshow», con un intenzionale richiamo alle scene mute che introducevano le tragedie elisabettiane e di cui resta una pregevole testimonianza nell'*Hamlet*. Il teatro, dunque, è azione, scrive Craig nel Manoscritto A, e la vita stessa è azione. In *The Art of the Theatre* questo si tradurrà nella matrice stessa del teatro:

Sotto un certo aspetto forse, l'azione ha la priorità. Essa è per l'Arte del Teatro quello che il disegno è per la pittura o la melodia per la musica. L'Arte del teatro è nata dall'azione, dal movimento, dalla danza.<sup>84</sup>

Per giungere ad una tale estremista e lucida chiarezza è necessario un passaggio ulteriore. Nel Manoscritto A, Craig non sembra pronunciarsi ancora esattamente in questi termini e, se pretendiamo di farglielo fare lo stesso forzando le sue parole,

---

<sup>84</sup> *L'Arte del teatro*, cit., p. 84. A penna, nella copia del libro conservata presso il "Fonds Edward Gordon Craig" della Bibliothèque Nationale de France di Parigi, Craig annota dopo danza: «è interessante notare che l'equivalente indiano per dramma = δράμα = azione, è nataka, da *nata*, danzare» («it is interesting to note that the Indian equivalent for Drama = δράμα = action, is nataka, from nata, to dance», *The Art of the Theatre*, cit., p. 18).

perdiamo il senso dinamico della genesi del suo pensiero teatrale. Nel Manoscritto A, dunque, le azioni sono il principale supporto dell'arte del teatro, non la sua stessa originaria natura. La differenza è poca, ma c'è e va considerata in tutta la sua importanza.

Craig conclude questa parte del suo testo ritornando su come, vista la centralità dell'azione e la disposizione orizzontale della parola, il problema linguistico che il teatro ha di fronte non sia trasferire un'opera letteraria in scena ma costruire un equivalente visivo della parola: «è possibile suggerire le parole per il tramite di azione, suoni, colore, linee e tutte quelle cose che fanno appello ai sensi». <sup>85</sup> Nuovamente l'elenco che ha tante volte introdotto nel discorso. Stavolta però, ed era già accaduto in parte la volta precedente, non sta ad indicare gli attrezzi del mestiere del maestro del teatro, ma i mezzi attraverso cui rendere sensibile (fisicamente sensibile) il mondo immaginario della parola. Lì dove sensibile sta espressamente per cosa che riguarda i sensi. Craig sta mettendo a fuoco un concetto di cui troveremo traccia nell'*Introduction*: il teatro è fatto per i sensi ed è per questo cosa diversa dalla letteratura, che riguarda invece l'intelletto. Non si tratta di un'mera considerazione sulla fruizione del teatro ma di qualcosa che ne tocca in profondità le qualità espressive, le quali appaiono analoghe a quelle delle arti visive non solo perché il teatro è fatto per essere visto ma perché comunica ad un livello diverso da quello della parola, un livello che ha difficoltà a tradursi in concetti e significati espliciti perché l'occhio percepisce e 'pensa' in una maniera diversa dalla mente. Perché le visioni non sono parole.

Un simile modo di intendere la comunicazione teatrale è quanto sta a fondamento del pensiero di Craig. Spostare l'ambito categoriale del teatro dal verbale al visivo è più di una scelta linguistica, ha una logica filosofica. Al teatro non si potranno più chiedere cose che non sa, può e deve dire e, viceversa, dirà cose nuove, impreviste secondo i parametri della tradizione. Dirà le sue proprie cose nel suo proprio linguaggio. Il Manoscritto A apre decisamente il discorso craighiano in questa direzione. Direzione che si deduce dalle sue parole ma che né qui, né in fondo altrove, verrà mai così dichiaratamente esplicitata come stiamo facendo noi adesso. Non perché Craig non volesse sbilanciarsi o temesse il giudizio dei suoi lettori. Più semplicemente, credo, perché non poteva, per ragioni storiche e culturali, essere così consapevole di quanto stava egli stesso scrivendo. Se noi possiamo azzardarci e leggere quanto ci sembra già così chiaramente scritto – e che tale invece non è – è perché il Novecento che *The Art of the Theatre* introduce è già tutto compiuto alle nostre spalle.

Arriviamo, così, alle battute conclusive di questa seconda parte del Manoscritto A: il maestro del teatro creando la sua arte attraverso gli strumenti del suo mestiere diventa simile agli altri artisti. Diventa artista lui stesso, traendo da sé, dal linguaggio e da nient'altro, tutto quello che gli serve per la creazione. Ma il pubblico abituato alle vecchie convenzioni è in grado di accogliere tale innovazione? Craig affronta l'argomento prendendo in esame due presunte certezze condivise riguardo alla questione del pubblico: la prima è che il pubblico non ama l'arte; la seconda è che ci vorrà un tempo infinito – duecento anni, scrive – perché l'obiettivo della rinascita del teatro possa concretizzarsi.

---

<sup>85</sup> «It is possible to suggest the words by means of action, sounds, colour, line, and all the things which make their appeal to the senses». *The Art of the Theatre* (Manoscritto A), cit., f. 17.

Quanto alla prima gli sembra non solo che il pubblico – diventato significativamente popolo – desideri l'arte e ne abbia bisogno ma che le arti siano le migliori custodi di una nazione e dei suoi valori, ancor più di un buon governo o di un re saggio. E' un'affermazione che va assunta in un senso etico più che sociale. Craig pensa alla capacità dell'arte di attingere ai valori fondativi dell'essere umano e di conservarli vivi, non ad un'utilità sul piano sociale. Quella dell'arte è piuttosto una funzione sacerdotale. Dire, dunque, che il popolo non ami l'arte gli sembra una bestemmia. Il pubblico non ama la cattiva arte.

Il secondo argomento discende dal primo. Se esiste un legame profondo fra arte e popolo è assurdo dover attendere chissà quanto per poterlo rigenerare. Il momento è ora. Craig si pone, quindi, il problema di come si possa avviare tale processo. Occorre smetterla, scrive, col vuoto chiacchiericcio dei falsi intenditori che avvelena il teatro, la parola deve tornare ai maestri, gli unici in grado di affermare con sicurezza e scienza ciò che il teatro è. D'altronde, aggiunge, il problema non è se si possa fare il teatro in un modo o nell'altro. In quanto arte esso è quello che è e basta, così è fin dalla prima pantomima selvaggia e così sarà per sempre. Su questo non possono esserci opinioni divergenti: c'è la verità da un lato e la menzogna dall'altro. Bisogna che per il teatro accada quanto è pratica corrente per la letteratura: si può apprezzare o meno una poesia ma nessuno si sognerebbe di mettere in discussione ciò che la poesia è come forma espressiva.

A parte la suggestione argomentativa, ci sono due considerazioni da fare su quanto Craig ha appena detto. Anzitutto è discutibile che la forma istituzionale della poesia sia qualcosa di stabile e viceversa non stia già subendo, agli inizi del Novecento, importanti e radicali trasformazioni. Ci vorrà un poco, certo, prima che le avanguardie ne dissolvano le fondamenta ma certi segnali in questa direzione si possono scorgere già nel contesto simbolista. In una maniera, certo, non sempre così radicalmente evidente e così si può comprendere l'osservazione di Craig, il quale, d'altronde, ha una posizione nei confronti dei grandi rivolgimenti linguistici delle arti del Novecento più moderata di quanto non ci si aspetterebbe. La seconda considerazione riguarda lo specifico teatrale. Craig sostiene che il teatro è ed è sempre stato arte della scena e quindi ciò che sta teorizzando altro non sarebbe che il recupero di quel fondamento originario. Come abbiamo tante volte sottolineato il progetto teorico di Craig risponde sicuramente ad una matrice del linguaggio teatrale connaturata fisiologicamente alla sua natura di cosa della scena ma la traduzione di tale matrice in termini di estetica e di arte è un fatto senz'altro nuovo che, se ribadisce il fondamento scenico del teatro, lo fa nel quadro di una nuova modellizzazione estetica. 'Nuovo' ed 'originario' sono concetti che stanno progressivamente venendo alla luce nella chiarezza del loro rapporto dialettico. Dunque anche la seconda presunta certezza condivisa viene confutata: si può avviare fin da subito il processo di riallineamento tra teatro e pubblico, alla condizione di tornare a considerare il teatro nella sua matrice artistica originaria.

Detto questo Craig passa ad affrontare l'ultimo argomento del Manoscritto A. Se il momento è ora, come scrive, per rinverdire la pianta sfiorita dell'arte, bisogna guardarsi attorno per vedere se esistono tracce già attive di tale rigenerazione. «Oggi l'approccio più vicino all'arte del teatro è ciò che chiamiamo Balletto o Pantomima.

Ma è più di entrambi, è la Pantomima che si solleva all'altezza della Poesia». <sup>86</sup> E' un'affermazione importante. Quanto in precedenza si poteva ricavare per deduzione, qui è espresso con tutta evidenza, nel momento in cui Craig dichiara un'attenzione tutta particolare per le forme spettacolari che si fondano sul movimento. Balletto e pantomima, nelle sue parole, non sono 'generi' a parte, né tanto meno parenti più o meno lontani del teatro. Sono il teatro, nel senso che sono un modello possibile cui guardare perché estranei alla letteratura e strutturati su codici espressivi propri ed esclusivamente scenici.

E' evidente, in quanto si legge nel Manoscritto A, la prefigurazione di *The Art of the Theatre*: il movimento come elemento cardine del linguaggio teatrale e il danzatore come padre del drammaturgo. Movimento e danzatore da un lato, balletto e pantomima dall'altro. Il salto concettuale anche in questo caso è forte. Nel Manoscritto A Craig prende in considerazione le arti del movimento così come le conosce; arti codificate e rigidamente formalizzate, specie il balletto. In *The Art of the Theatre* le cose sono espresse in termini profondamente diversi: il movimento sta ad esprimere l'azione del corpo come mezzo di espressione autonomo e non formalizzato e il danzatore indica colui che agisce tale movimento come una sua personale scrittura. Nell'un caso, dunque, Craig cerca un riscontro delle sue idee nelle pratiche correnti, nell'altro ipotizza una forma d'arte diversa. L'elemento di congiunzione teorica sta nella seconda parte del periodo. Craig trova balletto e pantomima vicini all'arte del teatro ma non coincidenti con essa. Perché questo accada è necessario che la pantomima – ed è significativo che nomi solo questa e 'scordi' il balletto, troppo schematizzato per essere un modello concettualmente utile – si liberi e divenga una forma di poesia. Sembra veramente di leggere già Artaud a proposito della «pantomima non perversita» e della poesia dello spazio che si contrappone alla poesia delle parole. Nella distanza che unisce e separa il balletto e la pantomima (così com'è) e la pantomima poetica si situa un incontro fondamentale del dicembre 1904, quello con Isadora Duncan, che ha un significato cruciale nel definire l'assestamento concettuale di questo aspetto del pensiero craighiano. Ma questo è l'avvio di un discorso molto più ampio e complesso; restiamo, invece, al Manoscritto A. Nella sua parte conclusiva emergono due argomenti importanti: da un lato la messa a fuoco dell'arte del teatro come arte del movimento, dall'altro il tentativo di cercare nel presente qualche esempio in cui scorgere la prefigurazione di ciò che l'arte del teatro è destinata ad essere in un futuro più o meno prossimo.

Nel passaggio a *The Art of the Theatre* sarà quest'ultimo elemento a subire le maggiori trasformazioni. Craig, nel 1904, pensa ancora che il problema del teatro sia un problema di pratiche, di sistema, di linguaggio all'interno di un orizzonte, quale è quello del mondo teatrale che lo circonda, che gli va stretto ma da cui non riesce a staccarsi completamente. C'è il futuro, insomma nella prospettiva estetica di Craig, ma intimamente contaminato di presente. In *The Art of the Theatre* la dialettica tra presente e futuro è sempre attiva – e lo sarà stabilmente nel pensiero di Craig – ma i due termini sono più nettamente distinti. Il presente è il mondo del teatro artigianalmente inteso, il futuro è il mondo dell'arte. Si ricorderà che, ripubblicando il dialogo in *On the Art of the Theatre* nel 1911, Craig aggiungerà la nota che preferirebbe adesso intitolarlo «The Art of the Theatre of Tomorrow», a sancire come l'idea di un

---

<sup>86</sup> «Today the nearest approach to the art of the theatre is what we call Ballet and Pantomime. But it is more than either, it is Pantomime raising itself to the heights of Poetry». Ivi, f. 26.



teatro che si faccia arte fondandosi su presupposti linguistici, comunicativi ed espressivi suoi propri fosse una prospettiva decisamente distante dal presente. Una meta cui si può giungere solo attraverso la traversata del teatro della messa in scena, del teatro di regia, ma che, come fatto in sé, è cosa completamente altra. Nel Manoscritto A, invece, Craig cerca ancora un riscontro nel mondo scenico che lo circonda e farà altrettanto anche nel Manoscritto B ed è anzi proprio questo aspetto del discorso che lo conduce a troncarsi bruscamente quel secondo tentativo di scrivere *The Art of the Theatre*.

### ***Il Manoscritto B***

Sensibilmente più corto del Manoscritto A – sette fogli sciolti vergati a penna con correzioni a matita – il Manoscritto B più che rappresentare una trasformazione o un'evoluzione del precedente, appare come un vero e proprio nuovo tentativo di scrittura e, soprattutto, di elaborazione teorica. Accanto al titolo ha, come si ricorderà, un sottotitolo, *One or two Questions answered*, e un'aggiunta più tarda a matita, «rewrite this as a dialogue», entrambi segnali che lo legano strettamente alla versione definitiva di *The Art of the Theatre*, per quanto quest'ultima sia frutto di una rielaborazione più complessiva del percorso teorico compiuto sino a quel momento e non del solo Manoscritto B.

La prima impressione che si ricava dalla lettura è che Craig proceda ad una sorta di essiccazione, di riduzione all'essenziale della sua argomentazione. La brevità del testo, oltre ad esser dovuta al fatto di essere stato bruscamente interrotto, discende anche da un modo assai più sintetico e secco di porre gli argomenti. Più che un discorso esplicativo, qui sono presenti una serie di elementi assertivi, di enunciazioni programmatiche che mettono decisamente in secondo piano quel certo tono narrativo che avevamo riscontrato nel Manoscritto A. Inoltre spariscono dal discorso tutti i giochi metaforici – penso ai paralleli con la chiesa o al riferimento sostanziale e importante al tema della Vita – per far luogo a motivi retorici più strettamente artistici (incontreremo un interessantissimo paragone tra teatro ed architettura) o soluzioni argomentative più serratamente logiche e meno suggestivamente visionarie. Siamo di fronte, dunque, ad un processo di maggiore consapevolezza teorica, alla volontà di costruire un discorso più esplicitamente assertivo.

Elementi forti e dichiarati sul piano dell'enunciazione teorica ci sono sicuramente anche nel Manoscritto A, e ci è sembrato di riuscire a metterli in rilievo, ma in quel caso la contrapposizione tra drammaturgo ed arte del teatro (che dà l'impronta al discorso) e il modo di affrontare le modalità linguistiche e professionali attraverso cui lo *stage manager* può comporre drammaticamente, e non più letterariamente, un'opera d'arte teatrale, fanno pensare che Craig stia sviluppando, in una prospettiva teorica, il 'come si fa' del teatro. Che cerchi, cioè, di elaborare un'idea di arte partendo dall'osservazione dei modi delle professioni della scena. Nel Manoscritto B la sua attenzione comincia decisamente a dirigersi verso il 'cosa è', a porre, cioè, la questione degli assetti categoriali che definiscono i confini e le pertinenze dell'arte del teatro sul piano di un'idea di scrittura e di linguaggio, che nasce certamente dal confronto con le pratiche sceniche ma se ne distacca sul piano teorico. Occorre definire prima cosa il teatro sia in sé e solo dopo verificare questo suo 'essere' in rapporto alle modalità produttive, professionali ed artistiche.

Lo scarto fra i due testi è evidente fin dall'argomentazione iniziale. Nel Manoscritto A, dopo aver distinto l'arte del teatro dal dramma (inteso come oggetto letterario), dalla recitazione e dalla scenografia, l'accento è posto sull'occupazione dello spazio artistico del teatro da parte del drammaturgo e sulla necessità che tale 'occupazione' cessi, con la consegna del potere creativo nelle mani dello *stage manager* che si trasforma, così, nel maestro del teatro. In questo modo di presentare il discorso c'è già uno sforzo di natura concettuale che si esprime nel tentare di definire l'ambito categoriale ed estetico di ciò che definiamo teatro, ma poi il discorso piega decisamente verso le modalità di lavoro del maestro/*stage manager*, tanto è vero che la sintesi degli elementi linguistici, anziché essere ciò che è destinata a diventare nella versione a stampa di *The Art of the Theatre*, vale a dire il basamento di tutto l'impianto teorico del discorso, è presentata nella forma assai meno incisiva del repertorio degli strumenti del mestiere dello *stage manager*. Si tratta di un modo di ragionare del teatro in cui l'idea di arte, intesa come valore in sé di stampo archetipico che prescinde da ogni declinazione storica, è ancora intimamente compromessa con l'osservazione concreta delle pratiche sceniche.

Nel Manoscritto B Craig non perde il rapporto con la pratica scenica e, d'altronde, non lo fa neanche in *The Art of the Theatre*, ma le soluzioni operative proposte per il 'come si fa' entrano a far parte di un discorso di natura diversa, più radicale e complesso. Oggetto di tale discorso sono le qualità intrinseche del teatro, colte per quello che sono (e devono essere) sul piano di una vera e propria ontologia del linguaggio, tant'è vero che quando prova a proporre, come ha fatto nel Manoscritto A, esempi e soluzioni tratti dal teatro corrente, il discorso si inceppa e Craig, furioso, tronca bruscamente il manoscritto per cominciare a pensare – così almeno ci piace immaginare – alla nuova, definitiva stesura di *The Art of the Theatre*.

La natura di soglia ultima verso *The Art of the Theatre* è rappresentata, in primo luogo, dalla soluzione argomentativa di affrontare gli snodi teorici attraverso un gioco di domande e risposte. Non ci sono, però, ancora dei personaggi e quindi ciò che Craig scrive non è propriamente un dialogo, anche se il passo per diventarlo è breve, come annota in margine a matita in un secondo momento: «riscrivere come un dialogo». Inoltre le stesse domande, che nella versione pubblicata rappresenteranno uno scambio maieutico, nel Manoscritto B vengono espressamente dichiarate come le obiezioni che il vecchio mondo del teatro fa alle nuove proposte.<sup>87</sup> Stanno, insomma, lì a rappresentare il principio di resistenza delle abitudini del mestiere ed indicano più il rifiuto che lo sforzo di capire, dote che caratterizzerà invece lo spettatore di *The Art of the Theatre*.

La dimensione fabbrile del Manoscritto B, il suo essere, ben più del precedente, il segno di un processo di elaborazione mentale piuttosto che un oggetto compiuto è testimoniata, assieme alla brevità e al non essere stato finito, da una serie particolarmente abbondante di correzioni e ripensamenti. Se il Manoscritto A appare il *risultato* di un processo di elaborazione teorica e di una scrittura, il Manoscritto B è la *traccia* di un processo di elaborazione teorica e di una scrittura, destinati a tradursi

---

<sup>87</sup> Scrive, infatti, ad introdurre le domande e le relative risposte: «E questi due schieramenti [coloro che ritengono il teatro un'opera letteraria e coloro che privilegiano la messa in scena], quando viene puntualizzato il loro errore, pongono invariabilmente delle domande, ad alcune delle quali proveremo a rispondere immediatamente» («And these 2 parties when their mistake is pointed out to them invariably ask questions. We will answer some of them immediately»). *The Art of the Theatre. One or two Questions answered* (Manoscritto B), cit., f. 3.

in altro da sé nella stesura finale del dialogo. Questo non significa che il Manoscritto B assomigli a *The Art of the Theatre* più del Manoscritto A – anche se incontreremo delle anticipazioni testuali interessanti – ma che esso rappresenta l'ultimo tentativo di scriverlo, in una formula e secondo modi destinati ad essere superati.

Veniamo, dunque, al testo. Dopo aver scritto che ciò che dirà, per quanto riconoscibile dagli uomini di teatro è per la maggior parte di loro ancora poco chiaro, Craig passa all'argomento che tratterà nella parte iniziale del suo scritto, prima di affrontare le domande vere e proprie: la distinzione del teatro in due settori, l'arte creativa e le arti dell'interpretazione. Non si tratta di un tema nuovo in sé, ma è sicuramente nuovo il modo in cui viene affrontato. Tale distinzione, che comincia ad essere capitale, era stata presentata, infatti, in precedenza come una sorta di sottolineatura del discorso. Nel Manoscritto A, mentre sta descrivendo il maestro del teatro al lavoro, Craig aveva affermato «dovrebbe essere sufficientemente chiaro che sto parlando del teatro come di un'arte creativa», quasi a chiosare, in una sorta di inciso, la pertinenza di quanto scrive.<sup>88</sup> Nel Manoscritto B la formula espositiva è ben diversa: «Ci sono due divisioni principali del lavoro teatrale, l'arte creativa e le arti interpretative che possiamo chiamare i mestieri».<sup>89</sup> In una prima redazione del testo, successivamente corretta a matita, al posto di «e le arti interpretative» («and the interpretative arts»), c'era un più secco «e i mestieri» («and the crafts») e, addirittura prima, i crafts erano il craft al singolare con la «s» finale del plurale aggiunta anch'essa a matita. La successione delle correzioni è estremamente significativa del processo di messa a punto teorica. Alla dimensione creativa dell'arte del teatro, infatti, vengono giustapposte, in sequenza, tre cose *quasi* identiche: un generico e totalizzante mestiere; i mestieri colti nella loro pluralità; infine le arti dell'interpretazione, che con i mestieri del teatro sono fatte coincidere. In cosa consiste quel margine di distanza concettuale che separa tre elementi che potrebbero sembrare, viceversa, se non proprio identici, quanto meno molto simili? Dietro l'immagine di un mestiere del teatro opposto all'arte parla, credo, la volontà di marcare con nettezza la distinzione tra ciò che è artistico del teatro e ciò che è professionale, tra l'idea di arte della scena e la pratica operativa, colta sommariamente come «the craft». Art and craft sono due cose diverse, se non proprio opposte.

Tale concetto risulta più sfumato quando il craft è declinato al plurale. Una cosa è l'arte, sembra dire Craig, una cosa sono i crafts, le professioni del teatro. Viene meno, così, la distinzione tra arte e prassi, in quanto se da un lato continuiamo a trovare saldamente piantata l'arte (che è il luogo ideale), dal lato opposto troviamo non più il fare materiale del teatro ma le tante pratiche che concorrono a quel fare, nessuna delle quali è artistica in sé. Una cosa è l'arte, insomma, un'altra le competenze specifiche di ciascun ambito professionale del teatro, che servono a generare lo spettacolo ma non ancora a trasformarlo in un'opera d'arte. Alla giustapposizione tra due mondi viene sostituita l'immagine di un processo evolutivo: dai mestieri verso l'arte.

Logico, direi, il passaggio alla terza formulazione del concetto: i mestieri si trasformano nella pratica della messa in scena che non è anti-artistica, ma è latrice di un'artisticità diversa, un'artisticità che riguarda l'interpretazione, vale a dire

<sup>88</sup> «Have I made it already sufficiently clear that I look upon the art of the theatre as a creative art». *The Art of the Theatre. One or two Questions answered* (Manoscritto A), cit., f. 8.

<sup>89</sup> «There are two main divisions of the theatre work, the creative art and the interpretative arts which we may call the crafts». *The Art of the Theatre. One or two Questions answered* (Manoscritto B), cit., f. 1.

l'applicazione creativa a qualcosa che è già esistente in termini artistici, come il testo letterario. E' chiaro che il teatro, nell'autenticità della sua natura artistica, è esattamente e sempre l'arte creativa, ma è altrettanto chiaro che ciò che arte creativa non è, cessa di essere considerato come un limite o una negazione dell'arte e si trasforma in un'arte di forma diversa. Di natura, più ancora che di qualità, più bassa, come dimostrato dalla scelta terminologica. L'arte creativa è una e singolare, come d'altronde nella logica craighiana non può non essere una vera arte che è solo e sempre se stessa; all'inverso l'interpretazione dà luogo ad arti plurali che corrispondono ai tanti mestieri che agiscono separatamente e dipendono da altro da sé. Sono 'cose d'arte' ma, usiamo un'immagine cui ci tornerà utile far ricorso più avanti, di un'arte applicata, che, in quanto tale, non si risolve in una idea singolare ma in tante pratiche plurali.

Per cercare di capire meglio quanto appena detto può essere utile richiamare una soluzione argomentativa che negli anni successivi diversi critici useranno per motivare la regia come attività applicata alla resa scenica di un testo letterario, negandola al contempo come arte autonoma. Diranno allora – e valga per tutti l'esempio significativo di Silvio d'Amico – che non esiste 'una' regia ma tante regie quanti sono le opere drammatiche cui la regia si applica.<sup>90</sup> A significare che la regia è pratica etero diretta, priva di un'identità sua propria (e come tale singolare). Tale giustapposizione mi sembra già tutta nel testo di Craig, con la differenza sostanziale che la scala dei valori è drasticamente invertita.

Una volta operata la sua distinzione concettuale, Craig specifica subito che l'arte del teatro può definirsi propriamente tale solo quando è creativa, ma non dice ancora a cosa corrisponde, sul piano teorico e su quello operativo, il suo essere creativa. Diversamente è molto esplicito riguardo alle arti dell'interpretazione ed alla loro funzione: esse servono ad illustrare l'arte della letteratura. «Quando si richiede l'interpretazione di un dramma – scrive – il mestiere del teatro agisce, e dovrebbe agire, come servitore dell'arte della letteratura».<sup>91</sup> E' una posizione molto chiara: nel momento in cui rinuncia alla sua autonomia, il teatro deve accettare consapevolmente e convintamente la sua funzione di mediazione, risolvendosi la sua missione nella messa in scena più degna e fedele possibile dell'intenzione drammatica dell'autore (come aveva già scritto nel Manoscritto A). Su questo argomento, però, Craig dovette tornare a ragionare in un secondo momento e probabilmente gli sembrò di essersi troppo sbilanciato, perché aggiunge a matita: «la letteratura è fuori luogo a teatro».<sup>92</sup>

Fatto è, però, che il commento negativo aggiunto a posteriori non interviene a correggere quanto Craig ha scritto, sembra piuttosto un modo per ribadire (a se stesso prima ancora che al lettore) che tutto quanto riguarda le arti dell'interpretazione non rappresenta il cuore del suo pensiero.<sup>93</sup> A queste, però, si dedica nelle pagine successive, cominciando ad elencare i mestieri, e i relativi operatori, che concorrono al lavoro di interpretazione. Il primo è lo *stage manager*, significativamente definito *régisieur* (col termine inglese tra parentesi a specificare a

<sup>90</sup> Silvio d'Amico, *Quello che mette in scena*, in «Comoedia», a. VIII, n. 4, 20 aprile 1926.

<sup>91</sup> «When the interpretation of a play is asked for, the craft of the theatre act and should act, as servant to the art of literature». *The Art of the Theatre. One or two Questions answered* (Manoscritto B), cit., ff. 1-2.

<sup>92</sup> «Literature is out of place in T.[heater]». Ivi, f. 1.

<sup>93</sup> Gli inserti a matita sono tutti orientati in una direzione vistosamente antiletteraria e rappresentano, evidentemente, il risultato di una rilettura successiva da parte dell'autore, che vi annota l'insoddisfazione verso un approccio ancora troppo moderato alla materia.

cosa allude), poi gli attori, lo scenografo (anche in questo caso *scene painter*, pittore di scena) e poi il costumista, anzi più precisamente il noleggiatore di costumi (*costumier*). Niente di nuovo in questo elenco, colpisce solo l'uso dell'espressione *régisseur* che Craig non ha mai fatto sinora e che non farà sostanzialmente più. Perché questa soluzione lessicale? Craig voleva forse internazionalizzare il suo lessico, facendo uso di un termine francese che aveva avuto grande fortuna e grande diffusione? Possibile. D'altronde nel Manoscritto B sparisce ogni riferimento specificamente rivolto alla scena inglese. Ma questo accadeva anche nel Manoscritto A senza che Craig sentisse il bisogno di un adeguamento terminologico per il suo *stage manager*.

E' possibile fare una seconda ipotesi al riguardo, vale a dire che Craig utilizzi *régisseur* in quanto è la parola usata in Germania per indicare il regista. Tale ipotesi avvalorerebbe l'idea che Craig stia scrivendo i manoscritti di *The Art of the Theatre*, ed in particolare quello B, durante il suo soggiorno tedesco, magari durante l'avvio del difficile rapporto con Otto Brahm che doveva portare ad una collaborazione che non riuscì mai andare in porto ed anzi si concluse con una durissima e pubblica polemica. Così fosse potremmo anche azzardare che dietro all'immagine delle arti dell'interpretazione si possa scorgere l'ombra del lavoro di registi come Brahm, ma anche come Reinhardt, di cui il conte Kessler era un grande ammiratore. Fosse attendibile tale ricostruzione la giustapposizione fra arte creativa ed arti dell'interpretazione si caricherebbe di un'ulteriore suggestione, consentendo di scorgere una possibile dialettica tra l'idea teatrale di Craig e una delle più avanzate esperienze registiche europee, come era quella tedesca, che andrebbe a sostituire, come termine di riferimento dialettico, la scena inglese, sicuramente più conservatrice e meno implicata nella nascita della regia. Ma quella che abbiamo appena proposto è appunto una semplice suggestione e come tale va trattata, senza sovraccaricarla di eccessive implicazioni.

Continuiamo, quindi, a seguire lo svolgimento del ragionamento del Manoscritto B. Per descrivere il procedimento che caratterizza le arti dell'interpretazione, Craig comincia introducendo i compiti del *régisseur*:

Il lavoro del *régisseur* consiste nell'inventare le azioni, le scene e i costumi, in breve quanto fa appello all'occhio e attraverso di esso all'intelligenza tutta del pubblico, e anche nel dire o, se serve, mostrare ai suoi assistenti come portare le invenzioni sceniche di fronte al pubblico.<sup>94</sup>

Rispetto a quando ha scritto nel Manoscritto A, il mestiere del regista interprete è qui più dettagliato. Mentre lì, infatti, si limitava a dire che il suo impegno consiste nell'interpretare impeccabilmente, cioè senza tagli, l'opera dello scrittore, qui entra più nello specifico. Ciò che emerge con chiarezza è l'ambito di competenza del regista, le componenti visive dello spettacolo. Craig è esplicito come non mai fino ad adesso: il regista si occupa di ciò che si rivolge allo sguardo. E' un passaggio cruciale nella direzione di *The Art of the Theatre*, lì dove l'occhio e la vista sono posti a

---

<sup>94</sup> «The work of the *régisseur* is to invent the actions, scenes and costumes in short all which appeals to the eye and through it to the whole intelligence of the audience, also to tell or, if need be, show his assistants how to bring the scene inventions before the audience». *The Art of the Theatre. One or two Questions answered* (Manoscritto B), cit., f. 2.

fondamento dell'arte del teatro.<sup>95</sup> Qui non è ancora così ma la via è tracciata; anche nella disposizione degli elementi, con le azioni che si stagliano al centro del discorso, segnalando che sono esse a rappresentare la natura più intima e autentica del linguaggio teatrale. La visività, insomma, non riguarda solo gli apparati decorativi che normalmente ad essa vengono ricondotti, scene e costumi, che ci sono, certo, ma in quanto legati all'azione. Si comincia ad intendere nel Manoscritto B quanto Craig affermerà chiaramente in *The Art of the Theatre*, vale a dire che il teatro è un'arte della visione in quanto è basato sull'azione (che in quel caso verrà ancor meglio specificata in termini di movimento).

Ma la visività della scena assume, nella formulazione craighiana, un ulteriore valore: non solo non si limita all'illustrazione ma è uno strumento di interpretazione che fa appello alla dimensione intellettuale dell'individuo e non più solo alla sua sensibilità. Lo sguardo, dunque, come tramite di conoscenza. Craig si avventura, con un semplice inciso del suo discorso, entro territori concettuali del tutto nuovi e originali. Lo spostamento del centro del teatro dalla parola all'immagine non è solo un dato tecnico o linguistico ma, più di ogni altra cosa, un fatto cognitivo. Le immagini dello spettacolo, in quanto immagini interpretanti rispetto al testo, hanno una loro dimensione intellettuale. Nemmeno Wagner, che pure si era spinto molto in là nel dare spazio e dignità all'immagine pittorica e scenografica, era riuscito a dire, e a pensare, tanto.

Il *régisseur*, insomma, fornisce un contributo non solo alla realizzazione scenica di un dramma – come è ovvio – ma in primo luogo alla sua comprensione. In *The Art of the Theatre* questo concetto verrà ampliato e sviluppato, lì dove Craig descrive il procedimento 'artigianale' di lavoro sul testo. Quando afferma che l'impressione del regista rispetto al testo deve tradursi anzitutto nel modo in cui lo vede realizzato in scena, è evidente come il disegno della scena e poi il lavoro su luci e costumi, perché di questo si tratta, non è solo un'ipotesi scenografica ma una costruzione registica e, come tale, interpretativa. L'immagine è l'interpretazione della parola. Se è questo, come credo, che ha in mente, sono chiarissime le ragioni dell'indignazione quando Brahm prima e Reinhardt dopo gli proporranno di disegnare le scene per produzioni che sarebbero stati loro stessi a dirigere. Impensabile, per Craig, perché la 'direzione' era già tutta contenuta nel disegno di scena.

Un paio di anni dopo la pubblicazione di *The Art of the Theatre*, Craig sarà al riguardo ancora più esplicito. In *The Artists of the Theatre of the Future* per illustrare il procedimento con cui avvicinarsi ad un testo e definirne l'immagine scenica, fa, ad un certo punto, l'esempio del *Macbeth*. Dirà allora che è inutile tentare di ricostruire un ipotetico castello, bisogna, viceversa, individuare i segni forti in grado di rappresentare le forze oppostive in gioco nella tragedia: la nebbia, da un lato, immagine del soprannaturale, e una rupe, dall'altro, emblema di un'umanità rozza e guerriera.<sup>96</sup> La scena diventa così la forma sensibile del dramma e non la sua ambientazione, come d'altronde colse splendidamente anni dopo Orson Welles che lungo la via aperta da Craig si diresse per realizzare il suo *Macbeth* cinematografico.

<sup>95</sup> «Il primo drammaturgo sapeva che quando compariva con i suoi compagni di fronte al pubblico, esso desiderava *vedere* più che *udire*. Sapeva che la vista è il più veloce e il più acuto fra tutti i sensi dell'uomo». *L'Arte del teatro*, cit., p. 85.

<sup>96</sup> «Io vedo due cose: vedo una rupe alta e scoscesa, e l'umida nube che ne avvolge la sommità. Un posto per uomini crudeli e amanti della guerra, un luogo dove si annidano fantasmi». E. Gordon Craig, *Gli artisti del teatro dell'avvenire*, cit., p. 14.

Nel Manoscritto B troviamo le premesse di simili soluzioni argomentative, che rappresentano l'approdo di un percorso avviatosi già nel Manoscritto A, lì dove Craig parla dell'impeccabilità della realizzazione scenica di un testo. Nel Manoscritto B il discorso è spostato più avanti, rivelando nuovamente la sua natura di ponte verso la veste finale del ragionamento teorico craighiano.

In quanto artigiano, il *régisseur*, dunque, è il sovrano della messa in scena e il suo regno è quello della visione. Del lavoro degli attori, invece, Craig dice poco. Si limita, di fatto, ad affermare che loro compito è seguire fedelmente le indicazioni del *régisseur*, il quale, d'altronde, segue a sua volta quelle dell'autore. Niente di più e di diverso da quanto avrebbe detto qualsiasi altro regista europeo. Più personale è Craig quando specifica – aggiungendolo a matita in un secondo tempo, forse perché trovava troppo ovvio quanto aveva scritto e temeva potesse venire frainteso – cosa intende con l'espressione «indicazioni dell'autore»: «Queste indicazioni vanno lette nella sua poesia e non nelle sue didascalie, perché i più grandi autori non cercano mai di dire al teatro cosa deve fare ma solo cosa deve dire». <sup>97</sup> E' quanto ribadirà con forza in *The Art of the Theatre*: il regista agisce sul 'testo di parole' del dramma e non sul fasullo 'testo di scena' rappresentato dagli apparati didascalici. D'altronde i suoi strumenti visivi non servono a rendere adeguatamente l'ambiente dell'azione ma a penetrare interpretativamente i movimenti drammatici del dramma.

Craig giunge, così, ad una prima conclusione: nel teatro, inteso come arte dell'interpretazione, tutti i mestieri devono stare al servizio della letteratura. Ma non è stato sempre così e dovrà tornare ad essere diversamente. In origine i mestieri teatrali erano al servizio di un'arte che era la loro, quella del teatro, occorre, dunque, tornare a separare nettamente i due ambiti e porre da un lato il poeta drammatico, l'artista della letteratura, e dall'altro l'arte del teatro, col suo proprio artista.

Quella che si comincia a delineare è la presenza di due modelli diversi di teatro. Craig sviluppa il discorso affrontando anzitutto il teatro 'come lo si fa' – il migliore possibile, non quello corrivo – che prevede la presenza di un autore del testo e di un autore della messa in scena, di un autore delle parole e di un autore delle immagini. Questa giustapposizione determina due schieramenti: «Un partito è dell'opinione che il dramma è il tutto dell'arte del teatro, l'altro che la presentazione è il tutto dell'arte del teatro». <sup>98</sup> Affermazione importante. Craig introduce qui una nozione nuova: ci sono persone per le quali l'artisticità del teatro risiede nella presentazione, nella messa in scena. Lui è fra queste? No e lo chiarisce subito commentando: «Entrambi questi partiti sbagliano». <sup>99</sup> Dunque l'arte del teatro, per come la intende, non coincide con la presentazione, termine molto esplicito nell'indicare la sua subalternità ad un testo letterario, da cui cerca di riscattarsi enfatizzando proprio l'evidenza e l'importanza del fatto scenico. <sup>100</sup> Tanto che ad esso è affidato un ruolo centrale, come d'altronde era avvenuto nell'Ottocento con il 'teatro d'attore' che si opponeva, in una qualche

<sup>97</sup> «These indications are to be read in his poetry not in his stage directions – for the greatest authors never attempt to tell the theatre what it has to do only what it has to say». *The Art of the Theatre. One or two Questions answered* (Manoscritto B), cit., f. 2.

<sup>98</sup> «The one party is of the opinion that the play is the whole art of the theatre, the other that the presentation is the whole art of the theatre». Ivi, f. 3.

<sup>99</sup> «And both parties are mistaken». Ivi.

<sup>100</sup> Può essere interessante ricordare come Jerzy Grotowski, riflettendo sul suo percorso artistico, distingue due fasi, una definita come «arte della presentazione», legata alla produzione degli spettacoli, ed una «arte come veicolo», quando la sua ricerca si concentrò su una ricerca rivolta a territori esterni alla pratica spettacolare.

misura, al ‘teatro dei testi’. Adesso tale dialettica è tra autore drammatico e autore scenico. Entrambi si contendono il primato dell’arte.

Anche in questo caso mi sembra di poter leggere dietro questa figura di autore della scena, anzi ad essere più precisi di autore della presentazione scenica, un riferimento al contesto tedesco. Lì, infatti, figure come quelle di Brahm e Reinhardt erano sufficientemente affermate per dar vita a quel dibattito su primato della parola o primato della scena che accompagnerà la nascita della regia per tutti gli anni venti. Craig acutamente coglie come il ‘teatro come lo si fa’ non possa più venire ridotto alla semplice centralità del testo letterario, ma vada inteso in un’accezione più ampia di cui, fino a che era rimasto in Inghilterra, non aveva potuto apprezzare le dimensioni. Ora può e ne percepisce lucidamente questioni, argomenti e problemi, aprendo, di fatto, le porte di un dibattito che, a Novecento concluso, non può dirsi definitivamente risolto.

La regia, dunque, come arte dell’interpretazione e della presentazione, entra a pieno titolo, nel Manoscritto B, nel modello istituzionale di teatro, per cui, pur apprezzandone i meriti, Craig non si sente di poterla annoverare dentro l’ambito dell’arte. E’ necessario, invece, a questo fine praticare una terza via, che rifugga da entrambe quelle sin qui battute. Questa terza via è l’unica in grado di accedere al ‘cosa è’ del teatro, superando i limiti delle diverse pratiche del mestiere. E’ la sua, quella che stentoreamente verrà esposta a conclusione di *The Art of the Theatre*. Nel Manoscritto B, invece, l’argomento non è affrontato di petto ma, in una qualche misura, aggirato.<sup>101</sup> Anziché dichiarare espressamente in cosa consista questa terza via, Craig costruisce un lungo periplo argomentativo che aggira il cuore del problema. Ciò da cui parte è la distinzione netta fra teatro e letteratura, scrivendo che a tale affermazione vengono fatte, in genere, una serie di obiezioni di cui si appresta a dare conto e cui intende rispondere. Obiezioni che si traducono in altrettante domande. Inizia, così, quella parte del testo basata sul gioco retorico di domande e risposte destinato a tradursi nel dialogo di *The Art of the Theatre*. Ma non si tratta di una struttura argomentativa di matrice platonica basata su una dialettica maieutica destinata a mettere a fuoco il problema, come accadrà allora; le domande, stavolta, nascono come obiezioni di principio, antagoniste rispetto all’affermazione che Craig si sforza di dimostrare.<sup>102</sup>

La prima questione riguarda direttamente l’affermazione che è stata appena fatta: «In cosa l’arte del teatro differisce dall’arte della letteratura e come le due possono essere separate?».<sup>103</sup> Craig non risponde ma rilancia, a sua volta, con una controdomanda che tragherà tal quale in *The Art of the Theatre*: «Come un’arte può essere un’altra arte?», aggiungendo a matita, «L’arte della letteratura dovrebbe essere cercata

<sup>101</sup> Si potrebbe anche ipotizzare che Craig intendesse farlo più avanti nella trattazione e che l’argomento sia assente in quanto il testo è incompiuto.

<sup>102</sup> A sottolineare come il gioco retorico di domande e risposte si evolva in un dialogo di matrice platonica, in *The Art of the Theatre*, è il fatto che è lo stesso *stage director*, soprattutto all’inizio ed alla fine del testo, a porre delle domande, che hanno la funzione di spiazzare e spostare il terreno del discorso, indirizzandolo lì dove Craig vuole dirigersi.

<sup>103</sup> «In what does the art of the theatre differs from the art of literature and how can the two be separate?». *The Art of the Theatre. One or two Questions answered* (Manoscritto B), cit., f. 4.



tra le copertine dei libri, non in teatro. In teatro è fuori posto».<sup>104</sup> La risposta, pur se implicita, è evidente ed evidentemente esprime il pensiero di Craig: se, come è, il teatro è un'arte, la sua specificità non potrà che essere tutta e solo sua, non condivisibile o confondibile con quella di altre arti.

Ma ci si potrebbe chiedere se il teatro è un'arte autonoma a tutti gli effetti ed è quello che Craig fa ponendo la seconda domanda, cui risponde, stavolta, in un modo molto esplicito non solo per ribadire che il teatro è un'arte (anzi *ha* un'arte, come ha significativamente scritto nella domanda) ma per spiegare in cosa consiste. Mette, dunque, qui quell'elenco di elementi linguistici che abbiamo già altre volte incontrato e che diventa l'argomento di partenza di *The Art of the Theatre*. Scrive infatti che senz'altro il teatro è un'arte «perché è capace di creare coi mezzi delle parole, dei suoni, di colore, linee e azioni qualcosa che contiene bellezza e che appare contenere vita e ciò che io ritengo essere un'opera d'arte».<sup>105</sup> La posizione di quest'affermazione all'interno del discorso è sensibilmente diversa da quella che aveva nelle volte precedenti che l'abbiamo incontrata. Nel Manoscritto A serviva, infatti, a descrivere gli strumenti tecnici ed espressivi dello *stage manager* nel momento in cui si trasformava in artista del teatro, in quello B sta già ad indicare i tratti caratterizzanti e fondanti dell'arte del teatro. Manca ancora l'assetto teorico che troviamo in *The Art of the Theatre*, sia per il richiamo wagneriano, nel riferimento di ciascun segno ad un ambito artistico particolare, sia proprio per l'organizzazione del discorso che ha una maggiore sistematicità, ma la via che Craig ha intrapreso è decisamente quella. L'elenco degli elementi linguistici – che, per le ragioni sopra esposte, non definirei ancora sintesi – non è prospettato più come un patrimonio di mestiere che si connota in una chiave artistica, ma come un'idea di arte che corrisponde ad una particolare modalità operativa – e quindi a un mestiere.

Craig procede ancora nel gioco delle domande e si chiede a questo punto: ma non è già il poeta (intendendo il poeta teatrale) ad agire mescolando tutti questi elementi? Credo che stia pensando alla trasformazione che ha subito la forma drammatica nel corso dell'Ottocento con la crescita esponenziale delle didascalie, che vanno a disegnare una vera e propria scena (e spesso messa in scena) virtuale. Il poeta cui pensa, così, non sarebbe una vaga funzione retorica ma un vero e proprio soggetto storico: l'autore che si assume una responsabilità registica con la sua scrittura.<sup>106</sup> Tale figura, però, per quanto possa essere coinvolta in questioni teatrali, non è, per Craig, idonea perché, ritiene, il suo vero e autentico materiale espressivo sono le parole, limitandosi il resto, se va bene, alla presentazione, «mentre l'artista del teatro usa i

---

<sup>104</sup> «How can one art be another art?»; «The art of literature should be looked for between the covers of books - not in a theatre. It is out of place in a theatre». Ivi. Vorrei rimarcare nuovamente come le aggiunte a matita sul Manoscritto B siano rivolte nella maggior parte dei casi in una direzione antiletteraria.

<sup>105</sup> «For it is able to create by means of speech, sounds, colour, line and actions something which contains beauty and which appears to contain life and which I hold is a work of art». Ivi, f. 4.

<sup>106</sup> Si tratta di un passaggio centrale nella storia dei processi di costruzione dello spettacolo moderno e nella stessa vicenda della nascita della regia. Non solo, infatti, l'autore torna a porsi al centro dei meccanismi produttivi e realizzativi dello spettacolo con testi già scenicamente progettati, ma molto spesso gestisce lui stesso la messa in scena. Su tale argomenti si veda R. Alonge, *Il teatro dei registi*, Bari-Roma, Laterza, 2006.

cinque distinti elementi, mescolandoli insieme in un solo disegno». <sup>107</sup> Nelle risposte fornite alla seconda ed alla terza domanda emergono due dati importanti: il concetto di scrittura teatrale come fusione omogenea di segni diversi e l'introduzione del concetto di artista del teatro. Di una simile figura aveva abbondantemente parlato anche nel Manoscritto A, ma lì era il risultato di una sorta di processo di idealizzazione dello *stage manager*, adesso, invece, è il risultato, su di un piano teorico, dell'assunzione di un modello linguistico nuovo e specifico. Se c'è un'arte, come linguaggio, deve esserci un'artista. Questi è colui che di quel linguaggio padroneggia il codice prima ancora del mestiere. La sua esistenza ha una ragione teorica prima che professionale. Può sembrare una differenza di poco e invece mi pare rilevante, segnalando il percorso che Craig sta facendo verso una teoria del teatro.

A questo punto Craig affronta un'altra domanda, che appare piuttosto una sotto domanda della precedente: se questo artista del teatro usa anch'egli la parola, non è un artista letterario? La risposta, come è prevedibile, è negativa ma è particolarmente interessante perché introduce qui nuovamente quella distinzione tra «la parola per essere detta» e «la parola per essere letta» che tanto ci ha fatto discutere. L'artista del teatro non è un artista letterario, scrive, «perché la parola scritta per essere letta e la parola scritta per essere detta sono o dovrebbero essere due cose totalmente separate e differenti». <sup>108</sup> Nel Manoscritto B, tale affermazione non è lasciata alla libera interpretazione del lettore, come accadrà in seguito, ed anzi è spiegata in un modo così preciso che vale la pena di essere riportato per intero:

Dove, nel caso della letteratura, le parole stanno in piedi da sole e sono il solo materiale che un autore possa usare, nel caso del teatro non solo le parole, ma i suoni, i colori, le linee, le azioni giocano una parte importante nella comprensione e tra di essi è l'azione la più importante. <sup>109</sup>

La distinzione fra i due modi della parola è molto più chiara delle altre volte in cui l'abbiamo incontrata ed avvalora l'ipotesi che avevamo fatto a suo tempo. Riguarda, infatti, quella che potremmo definire la collocazione concettuale della parola. Se nel Manoscritto A Craig aveva espresso questo suo sentire con un «la parola deve stare al suo posto» che poteva apparire un poco liquidatorio, adesso, nel Manoscritto B, la questione del «posto» rivela una diversa, più autentica e non polemica natura. Si tratta, infatti, di operare su di un piano teorico la distinzione netta fra una parola che si fa testo, come nel caso della letteratura, ed una parola – quella teatrale – che è parte di un testo, il quale a tutti gli effetti si sta definendo come testo spettacolare.

Anche nel Manoscritto B, come aveva fatto nel precedente, Craig ricorre ad una metafora per illustrare meglio il suo discorso ed anche in questo caso la differenza tra

---

<sup>107</sup> «Whereas the artist of the theatre uses five separate elements mingling these together into a single design». *The Art of the Theatre. One or two Questions answered* (Manoscritto B), cit., f. 4. Il termine «elements» oltre ad essere sottolineato due volte è collegato con un tratto di matita ad un commento «wrong word», che lascia supporre che Craig non fosse molto convinto di quell'espressione, anche se poi decise di adottarla anche nella versione finale del dialogo.

<sup>108</sup> «For the word written to be read and the word written to be spoken are or should be two totally separate and different things». Ivi, f. 5. Il termine «separate» è aggiunto in un secondo tempo a matita.

<sup>109</sup> «Where as in the case of literature words stand by themselves and are the only material an author may use, in the case of theatre not only words but sounds, colours, lines, actions, play important parts in the composition and action is the most important of these». Ivi. A matita la consueta aggiunta antiletteraria «words the least important».

i due testi è esemplare. Se in precedenza, come si ricorderà, era ricorso ad un suggestivo parallelo religioso (che però non doveva averlo troppo soddisfatto visto che lo aveva cancellato) stavolta introduce un più convincente e chiaro paragone, tratto dal mondo delle arti visive: la distinzione e il rapporto fra scultura e architettura.<sup>110</sup> Lo scultore è come il poeta drammatico, scrive, in quanto usa un solo materiale, il marmo, per la sua creazione. «Anche l'architetto usa il marmo ma fa anche uso di legno, ferro, colore e artigiani» e così rassomiglia all'artista del teatro, il «perfetto *régisseur*» come aggiunge a matita.<sup>111</sup> Ci sono, dunque, due tipologie di artisti che, pur lavorando su un terreno contiguo e a tratti analogo, presentano delle competenze tecniche – che sono anzitutto delle specificità linguistiche – diverse. Entrambi, infatti, costruiscono nello spazio e con lo spazio ma in maniera differente. Con i nostri attuali termini di riferimento, quello di Craig può apparire un paragone un po' pretestuoso, risultando architetti e scultori figure artisticamente e professionalmente assolutamente distinte e distanti, ma Craig sta guardando all'indietro, ai momenti originari dell'architettura quando essa nasceva quasi come una filiazione delle arti plastiche, tant'è che per spiegare meglio la sua idea fa l'esempio di Michelangelo. Questi, scrive, come altri grandi scultori che si sono dedicati all'architettura, hanno circoscritto la loro funzione alla progettazione, affidandosi per la realizzazione dell'opera a tecnici ed artigiani specializzati e soprattutto non hanno preteso di anettere l'architettura alla scultura, facendone una specie di genere minore della propria arte. Diversamente da quanto è accaduto in teatro, dove invece l'introduzione della letteratura ha finito per deformarne la dimensione artistica, per cui adesso è comprensibile che il teatro reclami la sua libertà.

Questo passaggio del Manoscritto B presenta tutta una serie di elementi di grande interesse. Il primo riguarda la struttura argomentativa del discorso. L'esigenza di una riforma, proiettata in direzione della corretta valutazione estetica del teatro, è attribuita direttamente al teatro in sé, con una sorta di personalizzazione dell'arte che prescinde addirittura da chi la fa. E' il teatro che vuole riscattare se stesso, non gli uomini di teatro che vogliono riscattare il proprio mestiere. Questi ultimi, anzi, di cui nel Manoscritto A salvava una piccola schiera, piccola come la vecchia guardia di Napoleone scriveva, finiscono qui tutti nel tritacarne polemico del cattivo mestiere, perché si affidano ciecamente al primato della letteratura e non lavorano al recupero dell'arte del teatro, così che è quest'ultimo da sé, come dotato di una sua propria intenzione e di una sua propria persona, a doverlo fare.

Il secondo motivo di interesse riguarda, invece, il soggetto del paragone istituito da Craig: l'architettura. Si tratta di un tema interessante perché architettura e teatro rappresentano, nel Novecento, i due poli del discorso teso all'unificazione delle arti. Entrambe, infatti, hanno la caratteristica di essere 'arti delle arti', di agire, cioè, come luogo di incontro, confronto e scambio tra mezzi espressivi diversi (più diversificati quelli del teatro, più omogenei quelli dell'architettura). Data questa particolare condizione linguistica in esse si vede, pur se da angolazioni diverse, la possibilità di giungere alla formulazione un'opera d'arte totale. Se in teatro tale intenzione si

<sup>110</sup> La presenza della parola tra i linguaggi del teatro era stata paragonata alla presenza di un elemento rispetto agli altri nella creazione divina del mondo. Proprio correggendo tale affermazione Craig aveva specificato che voleva dire che la parola doveva stare al suo posto.

<sup>111</sup> «The architect also uses marble but also makes use of wood, iron, colour and craftsmen». *The Art of the Theatre. One or two Questions answered* (Manoscritto B), cit., f. 5.

manifesta in termini wagneriani prima e post-wagneriani poi (fenomeno di cui Craig rappresenta uno dei vertici), in architettura la questione, per quanto analoga nelle motivazioni, ha applicazioni ed esiti profondamente diversi. L'esempio più compiuto di tale processo è il Bauhaus, la scuola di architettura fondata e diretta da Walter Gropius che a Weimar, dal 1919 al 1925, e poi a Dessau, fino al 1932, con la breve appendice di Berlino (la scuola fu chiusa con la salita al potere di Hitler nel 1933), sperimentò un modello didattico basato proprio sul dialogo fra le arti. L'architettura, per come la pensava Gropius, non riguardava solo l'ambito tecnico della progettazione e così, accanto a maestri della progettazione architettonica, erano coinvolti nella didattica anche pittori della levatura di Kandinskij, Klee, Itten che dirigeva il corso propedeutico, Moholy-Nagy cui fu affidato il laboratorio dei metalli e Schlemmer che dirigeva quello teatrale. L'architettura, insomma, era pensata nel Bauhaus come un atto di creazione organica, con motivazioni di tipo culturale, estetico ed anche filosofico che ne facevano l'oggetto di una sperimentazione rivolta alla ricerca di un'opera che fosse totale in quanto in grado di rispondere alle diverse esigenze della natura umana. Una sintesi estetico-filosofica, dunque, oltre che tecnica che si traduceva in uno slogan efficace nell'esplicitarne la matrice utopica: dal cucchiaio alla città, intesi come estremi di una progettazione che doveva riguardare il piccolo e il grande, il materiale e lo spirituale con l'obiettivo di disegnare un mondo migliore, finalmente equilibrato e armonico.<sup>112</sup> Un mondo razionale. Pur se in una maniera diversa, sia sul piano formale che su quello concettuale, rispetto a Wagner, il Bauhaus si avvicina alla nozione di *Gesamtkunstwerk*: l'unitarietà dell'arte, su di un piano linguistico, corrisponde all'unitarietà sul piano dell'esperienza umana. Ma se il Bauhaus è sicuramente l'esperienza più avanzata e risolta in questa direzione non è certo l'unica. Già in precedenza, infatti, fenomeni come quello del Deutscher Werkbund, pur se in una prospettiva più limitata e meno aperta alla contaminazione fra arti diverse, si erano mossi in questa direzione.<sup>113</sup> Si tratta di un atteggiamento culturale, e per certi versi anche politico, che fa capo a quel movimento variegato e diversificato, quanto importante, che fu l'Arts and Crafts. Dietro l'idea di una pratica artistica che si rivolgesse tanto alla progettazione architettonica quanto al design di oggetti d'uso e di arredo c'era fortissima la visione di un'arte che guardasse al mondo a 360 gradi, coinvolgendone tutti gli aspetti. A cominciare dal modo stesso di organizzare la produzione, che veniva pensata come un processo organico ed unitario cui concorrevano saperi diversi: artistici ed intellettuali gli uni, artigianali e tecnici gli altri.

Con l'Arts and Crafts Craig ebbe molti motivi di incontro e confronto a cominciare dal rapporto ideale con Ruskin, che del movimento non fece mai parte ma di cui fu uno dei modelli ispiratori, a quello con Robert Morris, l'utopico architetto inglese che del movimento era stato anima e fondatore, ma soprattutto

---

<sup>112</sup> Quanto questo aspetto stesse a cuore a Gropius è testimoniato dal fatto che tutti gli studenti dovevano seguire un corso propedeutico di natura non tecnica che serviva a definire le attitudini mentali e, in un certo senso, spirituali della creazione artistica, tant'è che il corso fu tenuto per molti anni da Johannes Itten, pittore dalla forte impronta spiritualista.

<sup>113</sup> Il Deutscher Werkbund era un'associazione di architetti e artigiani fondata dall'architetto Muthesius, con l'obiettivo di creare un collegamento e una collaborazione tra progettazione architettonica e produzione industriale, dando vita a uno dei primi esperimenti europei di arte applicata, la matrice archetipica del moderno design. Al movimento, che si ispirava all'Arts and Crafts inglese, parteciparono alcuni dei più importanti architetti del momento, tra cui Behrens, van de Velde, Olbrich, Hoffmann.

grazie al padre, Edward William Godwin, a sua volta architetto con interessanti esperienze teatrali, che Craig ebbe modo di frequentare pochissimo, perché si separò quasi subito da Ellen Terry e morì nel 1886 quando Craig era ancora un ragazzo, ma che rimase per lui un punto di riferimento importante.<sup>114</sup> Il rapporto con l'Arts and Crafts – legato alla formazione culturale di Craig – ebbe modo di rigenerarsi una volta approdato in Germania. Uno dei pilastri della 'nuova Weimar' di Keller era infatti Henry van de Velde, l'architetto belga con cui Craig strinse un intenso rapporto di amicizia. Van de Velde era uno dei maestri dell'Arts and Crafts. Interessato allo sviluppo delle arti applicate e ad una sorta di vera e propria fusione tra produzione artigianale ed invenzione artistica, basata sullo studio delle tecniche artigianali e su una manualità che faceva dell'oggetto il risultato di un progetto umano oltre che tecnico, van de Velde, che collaborò in seguito anche col Deutscher Werkbund di cui incarnava l'anima più artigianale opposta a quella più industrialista di Muthesius, è una delle figure di spicco della cultura architettonica di inizio secolo. Avere avuto modo di incontrarlo nel 1904, quando van de Velde è nel pieno della sua avventura weimariana, fu per Craig sicuramente l'occasione per rinfrescare i suoi precedenti interessi per l'architettura e per l'Art and Craft in particolare, consentendogli di cominciare a mettere a punto quei rapporti fra teatro e architettura su cui tanto avrà modo di intervenire in seguito e di cui mi sembra senz'altro di poter scorgere il primo segnale in questo passaggio del Manoscritto B.

Il teatro, dunque, è un'arte delle arti, allo stesso modo di come lo è l'architettura. Ma è possibile dire in cosa consiste un'opera d'arte teatrale? E' la quarta domanda del manoscritto.<sup>115</sup> La risposta di Craig è singolare. Sostiene di no, infatti, specificando che sarebbe lo stesso se si parlasse di letteratura, di architettura, di musica o di pittura. Si può stabilire, spiega, quali siano i materiali di cui è fatta un'opera d'arte ma quanto a dire cosa sia, questo lo si verifica solo di fronte ad essa. L'argomentazione di Craig non è molto chiara e va un po' scavata per comprenderne le ragioni. Perché non si può dire 'cosa sia' un'opera d'arte? perché non possiamo spiegarlo razionalmente, perché ci mancano gli strumenti argomentativi idonei. Di fronte ad un'opera, sembra dirci Craig, ne capiamo intuitivamente non solo la fattura ma la sua identità più autentica, se, però, azzardiamo una definizione – del tipo: cos'è la pittura? – siamo destinati a fallire. Ma nel momento in cui 'capiamo', pur senza poterlo definire, cos'è un'arte, non mettiamo in gioco strumenti di conoscenza relativi proprio alla sua identità? In un certo senso sì ma, grazie alla sedimentazione culturale, tali strumenti sono diventati come istintivi e così è come se non riuscissimo più a spiegare ciò che, altrimenti, ci risulta assolutamente trasparente e naturale a livello percettivo. La questione si chiarisce un poco seguendo il ragionamento craighiano lì

<sup>114</sup> Godwin aveva avuto diverse esperienze come scenografo e allestitore di spettacoli, tra cui un importante *Merchant of Venice* per la compagnia dei Bancroft interpretato da Ellen Terry nel 1875 e nel 1886 un'interessante *Helena in Troas* del drammaturgo irlandese John Todhunter, realizzato in un curioso allestimento grecizzante all'Hengler Circus di Londra. Quanto Craig tenesse alla figura del padre ed alla sua esperienza teatrale è dimostrato dal fatto che pubblicò su «The Mask» una serie di suoi articoli dedicati alla scena (lui scrive più precisamente, e potremmo dire craighianamente, «architettura») ed ai costumi per alcuni drammi shakespeariani.

<sup>115</sup> E' la parte del manoscritto in cui si intravede con più chiarezza il dialogo entro cui il gioco delle domande andrà a sfociare nella versione definitiva del testo. La domanda, infatti, non è introdotta in modo impersonale ma presenta già un'interlocuzione diretta: «Puoi dirmi in cosa consista un'opera dell'arte del teatro?» («Can you tell me what a piece of theatrical art is?»). *The Art of the Theatre. One or two Questions answered* (Manoscritto B), cit., f. 7.

dove sostiene che di fronte al ritratto di Filippo II di Velasquez, al campanile di Giotto, all'*Eroica* di Beethoven o all'*Inferno* di Dante è del tutto evidente cosa siano rispettivamente la pittura, l'architettura, la musica e la poesia, senza che siano necessarie delle spiegazioni. L'arte è contenuta, in quei capolavori, con un'evidenza tale da eccedere ogni bisogno di esplicitazione concettuale. L'esistenza delle opere, intese come capolavori, è ciò che rivela, pur senza dichiararlo formalmente, il 'cosa è' dell'arte. Se consideriamo il teatro, invece, la situazione si fa più confusa, perché, scrive Craig rispondendo ad un'ulteriore domanda in cui si chiede se esista un'opera d'arte teatrale, in questo caso mancano esempi in cui risalti l'evidenza (magari non spiegabile ma ad ogni modo intuibile) del suo essere arte.<sup>116</sup>

Proviamo a capire ancora meglio. Craig sta distinguendo due piani del discorso: l'analisi delle componenti materiali e linguistiche di un'arte e il risultato finale in un'opera. Quest'ultima è ciò che accade quando i presupposti linguistici di un mezzo espressivo sono risolti nella loro forma più completa; quando la pittura usa al meglio il suo linguaggio, quando lo fa la poesia col suo e così via. Dunque, dice, l'opera è il linguaggio giunto alla sua perfezione, ma la perfezione non è definibile se non nei termini della consistenza materiale del linguaggio che l'ha generata. Mi spiego. Che l'*Inferno* di Dante sia perfetto non possiamo dimostrarlo ma solo percepirlo. Se vogliamo analizzarne il perché, invece, dobbiamo fare per forza riferimento al materiale linguistico che l'ha generato, valutando come e quanto la parola sia stata strumento di creazione. Insomma l'*Inferno* è pura dimostrazione dell'efficacia della poesia, cosa la poesia sia, viceversa, si può definire solo affrontandone la costituzione materiale. Utilizzando una strumentazione linguistica più moderna di quanto Craig potesse fare nel 1904, diciamo che della poesia possiamo analizzare e definire solo i tracciati strutturali e la costituzione linguistica.

E per il teatro? E' l'ultima domanda. Per il teatro pure, risponde Craig. Possiamo dire ciò di cui è fatto – intendendo con questo la scrittura di scena composta di azione, parola, suono, linea, colore – ma quanto all'opera possiamo, come accade per tutte le altre arti, solo mostrarla. E qui sorge il problema perché mancano opere che corrispondano pienamente al modello linguistico del teatro, in quanto esso ha smarrito da tempo la sua strada e tradito la sua vocazione linguistica. C'è, però, qualche esempio parziale di opera d'arte teatrale che si avvicina all'ideale pur senza raggiungerlo. L'esempio che Craig fa a questo punto è spiazzante. Se l'arte del teatro è ancora assente, «esistono esempi incompleti di arte teatrale nel Music Hall».<sup>117</sup> Ancora una volta Craig stupisce il lettore. Nonostante abbia detto che il teatro aspira alla sua riforma nonostante le intenzioni di chi lo pratica, Craig non riesce a sottrarsi alla tentazione di cercare attorno a sé se non un vero e proprio modello almeno un punto di riferimento. La aveva già fatto nel Manoscritto A dove aveva citato il Balletto e soprattutto la Pantomima, adesso lo scenario è completamente diverso. Il Music Hall non è né una forma di arte teatrale affidata al movimento (come Balletto e Pantomima), è qualcosa di assolutamente diverso e di assolutamente estraneo alla cultura teatrale ufficiale. Il Music Hall, questa forma di spettacolo basata sull'intrattenimento, sull'estemporaneità del qui ed ora della scena, sul fascino degli interpreti; questa forma di spettacolo 'basso', di certo non assimilabile al teatro inteso

<sup>116</sup> «Puoi anche indicarmi una qualsiasi opera che esista o sia esistita e dire che è un pezzo di arte del teatro?» («Can you also point to such and such a work which exists or has existed and say that is a piece of theatrical art?»). Ivi, f. 7.

<sup>117</sup> «Incomplete examples of the theatrical art exist in the Music Hall». Ivi.

come arte ‘alta’ e colta, gli sembra essere foriero di una qualche novità, di una eccentricità rispetto alla centralità drammaturgico-letteraria della tradizione occidentale, la falsa tradizione contro cui il teatro deve reagire per ritrovare se stesso. «Il Music Hall – scrive – contiene uomini che inventano al momento il pezzo d’arte che vogliono esibire» e questo ne fa «la parte più promettente dell’arte del teatro odierna».<sup>118</sup>

Del Music Hall, dunque, Craig coglie al di sotto dell’epidermide più superficiale, al di là di un’apparenza che sembra negarlo alla dignità dell’arte, la qualità di essere una forma di spettacolo autonoma, creata direttamente sulla scena e dagli artisti della scena. Craig non ha, a quella data, ancora informazioni sufficienti sulla Commedia dell’Arte che tanto amerà in seguito, e quindi non ne parla, ma il modo in cui presenta il Music Hall è in sintonia con l’apprezzamento che dichiarerà in seguito per i comici italiani del Seicento.

D’altronde è universalmente nota l’influenza che il Music Hall, nella forma del Teatro di Varietà, avrà di lì a pochissimo sulla cultura teatrale europea, diventando una sorta di vera e propria metafora condivisa per alludere alla via totalmente diversa che dovrebbe intraprendere il teatro moderno, una via giocata sull’azione e sulla scena anziché sul testo letterario. Lo faranno in Russia Mejerchol’d ed Ejzenstein (ma già Block aveva introdotto il tema), lo faranno i dadaisti ma lo farà soprattutto Marinetti che del Varietà fece, nel celebre manifesto del 1913, un vero e proprio proclama. Mentre sta scrivendo il Manoscritto B, però, dell’improvviso e scoppiettante successo del Varietà presso gli artisti più avanzati del teatro non c’è ancora traccia, e così quella del Music Hall si dimostra una delle tante, fulminanti intuizioni di Craig. Il Varietà, nella forma del Music Hall, è eletto sul campo come un esempio, anzi l’unico esempio, di un teatro che si avvicini alla sua declinazione ideale.

Questa intuizione nasce da un’esperienza personale. Quando stava ancora a Londra, nel 1903, Craig era stato un appassionato frequentatore degli spettacoli del Teatro di Varietà di Chelsea. Ricostruendo la vita bohémien del padre ai tempi della preparazione di *The Vikings*, il figlio Edward racconta:

Dall’altro lato della strada [di una taverna che frequentava con gli amici pittori Pryde e Nicholson] si affacciava il Teatro di Varietà di Chelsea dove per la modica spesa di uno scellino si poteva ammirare la “perfida” Marie Lloyd e si ascoltavano le splendide canzoni in dialetto londinese di Chevalier, senza contare lo spettacolo di giocolieri, *tabelaux vivants*, acrobati cinesi, insomma tutto ciò che costituiva l’attrattiva del Music Hall dei vecchi tempi.<sup>119</sup>

Matilda Alice Victoria Wood, detta Marie Lloyd, era una cantante straordinariamente trasgressiva per i suoi tempi. Le sue canzoni, piene di allusioni e doppi sensi, ne fecero un personaggio particolarmente noto e scandaloso nella Londra di inizio secolo. Albert Chevalier, invece, dopo un esordio giovanile con la compagnia dei Bancroft, si era specializzato in numeri di sketch e canzoni che alternava ritmicamente nei suoi numeri. Di entrambi e del complesso gioco spettacolare che aveva luogo nella sala di Chelsea Craig fu dunque spettatore, se non appassionato quanto meno assiduo. Non con intenzioni di ordine estetico, però,

<sup>118</sup> «The Music Hall contains men who at times invent the piece of art they wish to exhibit», «The most promising part of the theatrical art today». Ivi.

<sup>119</sup> E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, cit., p. 189.

perché insomma il Music Hall gli sembrasse un modello di teatro di cui interessarsi, ma perché era parte della vita allegra e sregolata del quartiere degli artisti in cui era andato ad abitare. Nel Manoscritto B, invece, quel tipo di spettacolo torna con tutt'altra valenza. E' indicato, infatti, come ciò che si approssima di più all'arte del teatro, in quanto è basato sull'autonomia del momento spettacolare. Craig fa anche alcuni esempi, tra cui, non a caso, quello di Albert Chevalier, che vi è nominato in qualità di artista 'creatore'. Accanto a lui, sempre in quanto 'creatori', sono nominati i Martinetti, un gruppo di fratelli famosi come acrobati e contorsionisti, dimostrazione di quanto il riferimento al Varietà implicasse cose molto diverse e 'poco teatrali', nel senso tradizionale del termine. Ma il personaggio che viene nominato per primo e su cui Craig si sofferma di più è Yvette Guilbert. Protagonista degli spettacoli del Moulin Rouge, Emma Laure Esther Guilbert fu una delle protagoniste del mondo teatrale e spettacolare della Parigi di fine Ottocento e dei primi decenni del nuovo secolo. Toulouse-Lautrec la ritrasse in più occasioni, George Bernard Shaw ne apprezzò la modernità e William Rothenstein ne ha lasciato un vivissimo ritratto. Racconta Rothenstein di come una sera Toulouse-Lautrec fosse corso nello studio che lui divideva a quel tempo a Parigi con altri giovani pittori per invitarli ad andare ad assistere al debutto di una giovanissima cantante al Moulin Rouge.

Andammo – scrive – apparve una ragazza giovane e dall'aspetto verginale, magra, pallida senza ombra di trucco. Le sue canzoni erano tutt'altro che verginali, al contrario; ma i frequentatori del Moulin non erano facili a scandalizzarsi; fissavano piuttosto attoniti questa nuova associazione di innocenza coi terribili doppi sensi di Xanrof; la fissavano immobili e ruppero in un applauso ammirato. Il suo successo fu immediato; folle vennero ad ascoltarla al Moulin sera dopo sera, e il nome di Yvette Guilbert divenne famoso nel giro di una settimana.<sup>120</sup>

Grazie al debutto folgorante testimoniato da Rothenstein, Yvett Guilbert si trasformò nel giro di poco tempo in una vera e propria icona di un certo modo di fare spettacolo. Grande innovatrice, amava apparire in scena in un abito giallo, mani e braccia avvolte da lunghi guanti che animava nello spazio restando per il resto praticamente immobile. Anche il suo modo di cantare fu particolare e innovativo, basato com'era su un modo di porgere quasi recitativo.

Era, dunque, un personaggio di primissimo piano nel mondo del Varietà, il cui successo non si limitò a Parigi ma trascorse per molte capitali europee tra cui Londra. Non abbiamo elementi per sapere se Craig abbia avuto modo di vederla dal vivo in scena, ma in ogni modo è assai probabile che Rothenstein gliene abbia parlato ed inoltre la Guilbert era un personaggio universalmente noto, proprio per la sua particolare modernità. Così nel Manoscritto B viene eletta ad esempio massimo di come il Music Hall si avvicina all'arte del teatro. Scrive Craig: «Yvette Guilbert è un'artista del teatro. Ella usa la parola, il suono, il colore, la linea, le azioni, ma usa

---

<sup>120</sup> «We went; a young girl appeared, of virginal aspect, slender, pale, without rouge. Her songs were not virginal – on the contrary; but the frequenters of the Moulin were not easily frightened; they stared bewildered at this novel association of innocence with Xanrof's horrific double entente; stared, stayed and broke into delighted applause. Her success was immediate; crowds came nightly ton the Moulin to hear her, and the name of Yvette Guilbert became famous in a week» (W. Rothenstein, *Men and memories. A History of Arts 1872-1922*, New York, Tudor, 1937, pp. 65-66). Compositore, scrittore di novelle, commediografo nonché cantante lui stesso, Léon Alfred Fourneau, detto Xanrof, fu l'autore di una parte importante del repertorio di canzoni di Yvette Guilbert. La caratteristica più evidente dei sui testi era una pungente vivacità.



questi elementi in una maniera bassa piuttosto che in una alta». <sup>121</sup> Incredibile! L'insieme di quegli elementi che definiscono nel Manoscritto B i confini ideali del linguaggio del teatro vengono usati per nominare le qualità artistiche di una cantante di Varietà. Craig, però, ha un'accortezza esplicativa. E' vero che Yvette Guilbert utilizza tutti i mezzi creativi della scena come un artista, ma lo fa ad un livello basso. A fini meramente spettacolari, potremmo aggiungere noi, non artistici. Lascia intravedere, insomma, come possa essere realizzata un'opera d'arte teatrale ma non la esprime totalmente; perché ciò avvenga, infatti, è necessario utilizzare parola, colore, ecc. nella loro forma più alta. Lì dove la materia, la tecnica incontra l'idea.

Perché, allora, fare ricorso ad un parallelo così impegnativo come quello col Music Hall? Perché Craig cerca ancora nel teatro che lo circonda, quello cui può assistere come spettatore, un segnale, o almeno l'ombra di un segnale del teatro così come deve essere. I manoscritti di *The Art of the Theatre* rivelano, però, come tali segnali Craig vada a cercarli in zone 'eccentriche' del sistema teatrale, in esperienze spettacolari estranee alla tradizione drammaturgico-letteraria e basate viceversa sull'azione agita e sul movimento. Nel Manoscritto A Craig guarda ancora dentro alle pareti di casa, vale a dire a generi spettacolari come la Pantomima e il Balletto che erano parte costituiva del repertorio di ogni buon teatro inglese, nel secondo, invece, quando si rivolge al Music Hall, introduce un argomento, come era eleggere il Varietà a modello (quasi) ideale di teatro, destinato ad apparire concettualmente scandaloso. Evidentemente sente, in quel secondo tentativo di scrittura, il bisogno di una frattura più netta e decisa col contesto teatrale. Pensa che rifiutando in blocco un mondo (accettandone solo quanto vive nelle sue pieghe più nascoste ed oscure) è possibile scuotere il torpore dominante. Ma il suo non è un superficiale desiderio di *épater le bourgeois*, quanto uno sforzo ben più profondo, per quanto radicale, di reindirizzare il discorso del teatro su binari più autentici.

La via argomentativa che aveva intrapreso non dovette apparirgli soddisfacente, però. Quell'ansia di radicalità che si stava esprimendo in un apprezzamento finanche eccessivo per il Music Hall, aveva bisogno di altre forme ed altri mezzi per esprimersi. Tutta l'ultima pagina del Manoscritto B è cancellata da uno zigzagante, nervoso tratto di matita. Il Music Hall, così, letteralmente sparisce dalle pagine di Craig. «L'arte non esiste – aggiunge a matita – Attualmente non esiste». <sup>122</sup> Sono le parole conclusive del Manoscritto B, quelle con cui Craig sancisce la fine anche di questo secondo tentativo di scrittura. Ma è un finale (impropriamente un finale, ovviamente) di grande importanza per comprendere il processo di elaborazione mentale dell'officina teorica che condurrà alla stesura definitiva di *The Art of the Theatre*.

Mi sembra infatti di poter dire che il tentativo di anettere il Music Hall al suo discorso, un tentativo faticoso e, alla fine dei conti, insoddisfacente, rappresenta una sorta di frontiera ultima della ricerca nel presente di un qualche esempio possibile di arte del teatro. Quell'*attualmente* posto a chiosa e silloge del ragionamento è termine chiave. E' inutile cercare di scorgere nel teatro 'come lo si fa' una qualche forma di artisticità, perché quel teatro, avendo tradito in modo irrimediabile e generalizzato il 'cosa è' della sua arte, non può fornire alcuno spunto utile. Il passo successivo è

<sup>121</sup> «Yvette Guilbert is a theatrical artist. She uses speech, sound, colour, line, actions, but she puts them to the lesser rather than to the greater uses». *The Art of the Theatre. One or two Questions answered* (Manoscritto B), cit., f. 7.

<sup>122</sup> «Art does not exist. Actually does not exist». Ivi.

distinguere i due piani: il teatro di oggi, coi suoi limiti antiartistici, ed il teatro di domani. Craig non lo scrive nel Manoscritto B, e d'altronde non ci sarebbe alcuna ragione che lo facesse, ma siamo autorizzati a pensare che, avendo usurato ogni riferimento possibile, è quella la porta teorica che si appresta a varcare. E' esattamente quanto troviamo nella versione definitiva di *The Art of the Theatre*, lì dove l'esemplificazione della definizione ideale di teatro non è attribuita ad altro che a se stessa, vale a dire che l'idea di teatro si fa esempio di se stessa, in assenza di un qualsiasi riscontro nella realtà. Il teatro ideale – cioè l'unico teatro degno di questo nome – è un teatro puramente ipotetico, non perché non si possa fare ma perché non lo si fa. In fondo è un teatro la cui esistenza si compie e risolve – come aveva scritto nel Manoscritto B – nel momento in cui se ne dichiara il materiale, se ne evidenzia il linguaggio. Quanto è un teatro di scena, nella proposta teorica, tanto è un teatro di carta, vale a dire che ciò che conta è che sia detto, nominato e proclamato in quanto tale dentro un'affermazione teorica. E' tutt'altro che un caso che Craig si affidi alla teoria, in questo importante momento della sua vicenda teatrale; una teoria 'pura', nel senso che non vuol essere motivazione e sostegno di quanto si sta sperimentando o tentando nel concreto quanto, piuttosto, la costruzione di un'idea assoluta, un'idea che non viene a patti altro che con se stessa.

Il problema del rapporto tra prassi e teoria, in questa fase, si risolve così nell'incommensurabilità di due mondi diversi, che hanno tempi e modi non conciliabili. Pensare non deve essere necessariamente un pensare come fare. D'altro canto il fare, l'agire scenicamente, lo sperimentare le tecniche e i modi del linguaggio teatrale non è cosa estranea all'idea di teatro. Non può essere, però, il luogo in cui si tenta di realizzare ciò che è possibile solo sul piano di un pensiero analitico; piuttosto è una sua premessa, il luogo in cui il linguaggio concreto, operativo, pratico della scena – quello che si può fare a teatro e col teatro – si mette alla prova e porta alla luce l'esigenza profonda, il bisogno artistico che è latente in quel linguaggio e in quella prassi. Il teatro inteso come produzione di opere, o anche come sperimentazione di soluzioni sceniche, rappresenta una sorta di crogiuolo alchemico all'interno del quale i diversi aspetti materiali della messa in scena fermentano e maturano, consentendo al regista – prefigurazione dell'artista del teatro – non tanto di maturare una sua personale convinzione d'arte ma di essere colpito, illuminato, quasi misticamente, da una verità che è stata sempre lì davanti ai suoi occhi (o meglio ancora tra le sue mani) ma che solo all'improvviso, grazie all'illuminazione che scaturisce dal fare e rifare, diventa chiara, netta e luminosa. Se tale illuminazione non arriva è inutile spiegare cosa il teatro è e come lo si debba fare. Non serve a niente.

Quindi da un lato il teatro va nominato come idea pura e assoluta, dall'altro va praticato nella sua consistenza di oggetto materiale. L'idea risiede in un domani utopico che può farsi presente solo se nell'oggi si continua caparbiamente a praticare con metodo e rigore l'artigianato della messa in scena. E' una condizione analoga a quella di un atleta che allena ogni giorno il suo corpo per compiere un gesto che ha poco a che vedere quanto esegue nel suo allenamento quotidiano. Non prova la corsa, quell'atleta, ma rende il suo corpo adatto, un giorno, a correre. Ancor più stringente è il paragone con le pratiche mistiche. Il saggio ripete ogni giorno i suoi riti e le sue pratiche perché attende che un giorno quello che fa si trasformi in altro. I maestri zen dell'arte del tiro con l'arco non si allenano a colpire il bersaglio ma a compiere perfettamente il loro gesto. Il centro è raggiunto quando il gesto è perfetto. L'arte è raggiunta quando il linguaggio è perfettamente costruito.

La brusca interruzione del Manoscritto B apre le porte ad un simile scenario teorico, quello che verrà espresso in *The Art of the Theatre*, ma se è possibile una lettura in chiave mistico-esoterica del processo necessario per giungere all'arte, Craig, viceversa, nelle sue affermazioni teoriche è assolutamente concreto e materiale. Sembra quasi anticipare il Wittgenstein del *Tractatus Logico-Philosophicus*: di ciò di cui non si può parlare si deve tacere. Non nel senso che l'idea non va espressa ma che non si deve cercare vanamente di dotarla di un corpo presente. E' l'idea e il suo valore è nell'essere idea, comprensione profonda della ragione più autentica del teatro.

Poi c'è il teatro del presente, che non è ancora l'idea, e di quello si possono cercare esempi attendibili. Nei manoscritti che conducono a *The Art of the Theatre* tali esempi Craig li ha cercati fuori di sé, quasi fosse un osservatore distante e non coinvolto nel teatro, nella versione definitiva del suo testo, che ci appare sempre di più la versione definitiva del suo ragionamento, l'approdo della sua officina teorica, fa quello che, in fondo, ci saremmo attesi facesse già precedentemente: parla del suo modo di fare e scrivere il teatro. La pratica artigianale della regia, descritta così analiticamente in *The Art of the Theatre* da poter essere quasi seguita e rifatta alla lettera, corrisponde, come è stato opportunamente notato, al suo modo di agire al tempo delle regie inglesi. La regia è la pratica dell'oggi, l'arte quella di domani. La sua ricerca registica Craig la colloca quasi a ponte fra le due, in quanto gli sembra un modo di rivolgersi ai materiali del linguaggio tale da creare le premesse di una pratica artistica del tutto autonoma e autoreferenziale, poggiata saldamente sulla scrittura della scena e libera da ogni vincolo letterario. Dopo essersi tanto guardato attorno sembra proprio che l'approdo ultimo sia una maggiore – e forse più convinta – maturazione di quanto lui stesso è stato in grado di fare e di quanto potrebbe ancora fare se solo gliene fosse data l'occasione. Ma quanto ha realizzato in scena non coincide con l'arte del teatro. L'idea è altro anche rispetto alla sua pratica di palcoscenico, la quale, viceversa, corrisponde a quella premessa operativa, artigianale, materiale grazie a cui l'idea stessa può attendersi, un giorno, di incarnarsi in opera. L'opera che ad oggi, sembra dirci Craig, manca e non può che mancare perché il percorso che ad essa conduce non è stato ancora battuto e il convincimento teorico ancora assimilato.

Dunque una delle conclusioni più rilevanti cui Craig giunge nelle scritture attraverso cui si avvicina a *The Art of the Theatre* è la proiezione dell'arte del teatro nel domani. Un domani che possiamo definire utopico in quanto, in un senso letterale, è al di là del tempo ma che, vista la storia teatrale del Novecento, ci appare anche sotto un'altra luce. Corrisponde, infatti, a ciò che Craig può vedere solo con gli occhi della mente teorica ma che gli spettatori, con l'avanzare del secolo, cominceranno vieppiù a trovare espresso sulle scene teatrali. Per molti versi può valere per Craig quanto scrisse Eluard in una immaginaria lettera postuma a Breton dopo la visione di *The Deafman Glance* di Robert Wilson: «finalmente ho visto realizzato quello che un tempo noi eravamo stati in grado solo di immaginare». Senza voler in nessun modo attribuire a Craig e agli altri grandi riformatori di inizio Novecento funzioni messianiche né ritenere che la via che il teatro moderno ha percorso altro non sia che il compimento delle loro premesse, non mi sembra scorretto affermare che l'officina teorica di Craig esemplifichi, per molti aspetti, l'officina teorica del secolo. Uno dei luoghi in cui con più chiarezza e profondità si matura una concezione del teatro che è nuova e moderna tanto quanto vuole corrispondere alla natura più intima e

archetipica dell'arte della scena. Un luogo teorico, figlio di uno straordinario sforzo di rielaborazione e di pensiero. Quanto abbiamo seguito sin qui, infatti, dimostra come nozioni quali autonomia, specificità, ecc., che il Novecento attribuisce al teatro facendole sembrare quasi dei semplici dati di fatto siano, viceversa, il risultato di un lungo, complesso e faticoso processo di elaborazione che si risolve nella teoria quanto, se non addirittura di più, nella prassi.