

Altre
visioni

128

*Questa pubblicazione è fatta con il consenso dell'Edward Gordon Craig Estate
e dell'Harry Ransom Center, Università del Texas, Austin.
Manoscritti e testi di Craig sono citati con la loro autorizzazione.*

*Il volume è stato finanziato col contributo del Dipartimento di studi letterari,
linguistici e comparati dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale",
fondo Prin 2009, "Teorie della recitazione e nascita della regia"*

Lorenzo Mango

L'officina teorica di Edward Gordon Craig

*I capitoli 2 e 4 sono la rielaborazione e l'ampliamento del saggio
The Manuscripts of "The Art of the Theatre" by Edward Gordon Craig,
supplemento n. 7 dell'aprile 2011 di «Acting Archives Review» (www.actingarchives.it)*

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2015
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-400-4



*Ad Aurora, cucciolo arcobaleno diventato grande
A Rafael, che ha le spalle larghe, la testa dura e un cuore grande
A Nitai e Narada in cui risplende la vita
A Flavia che mi respira accanto luminosa*

Indice

p. 9	Cap. 1. 1905. Una premessa
17	Cap. 2. Una porta sul Moderno
17	2.1 <i>Una ricerca in forma di idee</i>
23	2.2 <i>Il dramma come scrittura della scena</i>
33	2.3 <i>La rivoluzione antiaristotelica</i>
37	2.4 <i>La logica del discorso</i>
44	2.5 <i>Un corollario: The Art of the Theatre e la stampa inglese</i>
51	Cap. 3. Il 1903. Prologo
51	3.1 <i>The Vikings ed altri fatti</i>
62	3.2 <i>«The Morning Post»: prove di teoria</i>
93	Cap. 4. Verso <i>The Art of the Theatre</i>
93	4.1 <i>Prove di scrittura</i>
104	4.2 <i>Il Manoscritto A</i>
130	4.3 <i>Il Manoscritto B</i>
157	Cap. 5. Germania
157	5.1 <i>Un laboratorio culturale</i>
164	5.2 <i>Storie di mostre e di regie mancate</i>
164	5.2.1 <i>Un invito a Weimar</i>
168	5.2.2 <i>Brahm</i>
177	5.2.3 <i>Reinhardt</i>
192	5.2.4 <i>Elektra</i>
204	5.2.5 <i>Le mostre</i>
209	5.3 <i>Il conte e l'architetto. La Nuova Weimar</i>
238	5.4 <i>Isadora: dalla pantomima al movimento</i>
255	Cap. 6. 1905. Nel laboratorio della Übermarionette
255	6.1 <i>Un altro tentativo di scrittura</i>
263	6.2 <i>Il teatro di Dresda</i>
271	6.3 <i>Übermarionette: la parola e la cosa</i>
284	6.4 <i>Due ipotesi a confronto</i>
292	6.5 <i>Übermarionette: prove di teoria</i>

Ringraziamenti

I ringraziamenti per questo libro sono tanti. Il primo è per Claudio Vicentini che mi ha “costretto a capire” quello che volevo dire. Grazie a Mary J. Taylor per la gentilezza nell’avermi consentito di utilizzare i manoscritti di Craig; a Patrick Le Boeuff per i preziosi consigli nel consultare l’archivio della Biblioteca Nazionale di Parigi e a tutto il personale della Biblioteca per la gentilezza e la disponibilità; all’Harry Ransom Center dell’Università del Texas di Austin per avermi messo generosamente a disposizione i materiali craighiani da loro conservati ed averne consentito la pubblicazione; a Maria Ines Aliverti, per la complicità craighiana; a Loredana Stendardo ed Elisabetta Villano per le traduzioni dal tedesco; a Maria Laudando per la consulenza su alcuni problemi linguistici; ad Arnold Aronson; al British Institute di Firenze; a Daniela Caporali che mi ha insegnato come ricominciare a camminare e a Flaminia Coronelli con cui ho imparato come stare in piedi.

Capitolo 1

1905. UNA PREMESSA

Ci sono degli anni che, per qualche ragione, assumono un significato simbolico che li pone in una prospettiva storica particolare rispetto al secolo che li accoglie. È il caso del 1905 rispetto al Novecento. In quell'anno Albert Einstein pubblica le sue prime tesi sulla teoria della relatività; nel gennaio dello stesso anno la Russia zarista è scossa da una serie di fermenti rivoluzionari che si risolsero in scontri feroci tra gli insorti e le truppe governative, che riuscirono, alla fine, a domare l'insurrezione, anche se lo zar fu costretto ad emanare una Costituzione.

I due avvenimenti non hanno tra di loro alcun apparente legame, eppure ci dicono, entrambi, che il Novecento, non come mero dato temporale ma come avvio della costruzione dell'identità di un secolo, sta cominciando. La teoria di Einstein, mettendo in crisi la meccanica tradizionale, apre le porte alla scienza moderna, di cui rappresenta uno dei fondamenti capitali, e la rivoluzione scientifica è senz'altro tra le cose che meglio caratterizza l'individualità specifica del secolo.

Altrettanto fortemente il Novecento è segnato da fenomeni rivoluzionari, prima in Europa e poi nel resto del mondo. Fra tutti quello comunista ha avuto un peso ed un significato particolari che caratterizzano la vicenda politica, sociale e addirittura geografica del secolo. I moti russi del 1905, pur fallendo nel loro intento, rappresentano l'anticamera della rivoluzione del 1917. Anche in questo caso il 1905 può essere dunque considerato una delle date di inizio del secolo.

Qualcosa di analogo accade anche per il teatro. Una data possibile di inizio del Novecento teatrale è, per certi aspetti, il 1896, l'anno in cui debutta presso il Théâtre de l'Oeuvre di Lugne-Poe l'*Ubu roi* di Alfred Jarry che, con la sua dissacrante furia decostruttiva, crea le premesse per le grandi rivoluzioni linguistiche delle avanguardie storiche. Una seconda data di

nascita (sarà, chiaro, spero che si sta giocando su queste date, anche se si tratta di un gioco a suo modo serio, perché non c'è alcuna pretesa di stabilire in modo assertivo l'inizio del secolo, cosa che sarebbe altamente assurda), può essere proprio il 1905. È in quell'anno, infatti, che la regia – che ha avuto fino ad allora un lungo e complesso fenomeno di gestazione – acquisisce una sua identità specifica, quella che ne farà, a tutti gli effetti, l'elemento che più caratterizza la matrice linguistica del secolo.

Questo avviene grazie a tre avvenimenti diversi. Il primo è il debutto presso il Neues Theater di Berlino del *Sogno di una notte di mezza estate* di Max Reinhardt. In quello spettacolo la ricostruzione registica del testo nella sua integrità di opera, che è quanto aveva caratterizzato sia l'atteggiamento di Antoine che quello di Stanislavskij, si trasforma in invenzione creativa. Invenzione che non “tradisce” la lettera del testo, né la sua vocazione narrativa, ma in cui il peso dell'azione scenica diventa significativo ed assume una sua rilevanza autonoma. Dire che la regia, con il *Sogno* di Reinhardt, si trasforma in teatro di regia è un buon modo per sintetizzare la questione. Il secondo avvenimento è di natura completamente diversa. Nel 1905 Constantin Stanislavskij si trova ad una delle svolte cruciali della sua vicenda artistica. Il Teatro d'Arte che dirige con Nemirovič Dančenko ha assunto oramai una identità fortemente caratterizzata a cui corrisponde un altrettanto forte riconoscimento. La morte di Čechov da un lato, però, che lo priva bruscamente del suo alter ego drammaturgico e l'insoddisfazione verso la riproduzione di quanto oramai già sapeva fare ed aveva “imparato” del teatro spinsero Stanislavskij a cercare una strada nuova. Questa impazienza e questo spiazzamento si concretizzarono nell'incontro con Vsevolod Mejerchol'd, il Treplev del suo primo *Gabbiano* che aveva inaugurato il Teatro d'Arte (lo *Zar Fedor* che lo precedette di poco può considerarsi una sorta di anteprima legata ad un linguaggio non ancora così moderno e stanislavskijano). Mejerchol'd aveva abbandonato da tempo oramai la sua vecchia compagnia, trovandola troppo legata ai motivi formali del realismo e stava sperimentando un approccio di natura simbolista al linguaggio della scena. Stanislavskij da un lato era stimolato – forse proprio a causa della morte di Čechov – a cercare un nuovo modello di drammaturgia; da un altro voleva tentare una via per rigenerare la pratica della recitazione, anche di quella che sperimentava nel suo teatro, ritenendo che l'attore non dovesse mai dare per compiuto il suo percorso, pena la caduta nello stile, e soprattutto dovesse andare alla ricerca dei motivi più originari e fondativi della recitazione. Di qui l'idea di avviare una collaborazione col

suo vecchio allievo, non per fare degli spettacoli assieme, ma per fondare quello che venne definito uno “studio”, lo studio sulla Povarskaja, passato così alla storia dal nome della via che lo ospitava. Uno studio, dunque, ed è la prima volta che viene utilizzato un termine che diventerà tipico di tutta l'esperienza successiva di Stanislavskij e che troverà infiniti riscontri nel corso del Novecento. Lo studio non nasceva come luogo di preparazione di spettacoli – anche se poi finì per diventare questo – ma come spazio di ricerca, di confronto, di approfondimento. Laboratorio, nell'uso scientifico del termine. Questo non riuscì compiutamente ad essere e così, per una serie di ragioni diverse, dopo pochi mesi quell'esperienza si chiuse ma di lì a qualche anno Stanislavskij avrebbe cominciato ad aprire i suoi diversi “studi” del Teatro d'Arte con l'obiettivo di costruire un percorso di conoscenza e di ricerca parallelo a quello degli spettacoli.

La regia, dunque, come motore di ricerca, di sperimentazione, di laboratorio, con una sua intrinseca vocazione pedagogica, per utilizzare un'espressione tanto cara a Fabrizio Cruciani. L'altra anima della regia novecentesca accanto a quella dell'invenzione creativa sul testo. Oltre a questi due eventi, nel 1905 ce n'è un terzo, non meno importante, ed è quello a cui vuole dedicarsi questo studio. In quell'anno, infatti, viene pubblicato un piccolo volume, in forma di dialogo, in cui si pone la questione dell'identità autonoma e specifica del linguaggio teatrale rispetto alle altre arti, una identità che trova nella regia, intesa come affermazione artistica e non più solo come logica (per quanto nuova) del mestiere, il suo fondamento. Il libro è *The Art of the Theatre* di Edward Gordon Craig. Le affermazioni in esso contenute, a cominciare dal fatto che il teatro è linguaggio della scena e non altro, che il regista è la figura che più si avvicina all'artista del teatro, in sintesi l'idea che la regia sia una manifestazione artistica e che possa avere una sua propria identità teorica (affermazione a quella data ancora tutta da elaborare anche da parte di figure come i già citati Reinhardt e Stanislavskij) fanno di questo piccolo libro non solo il terzo elemento caratterizzante il 1905 come anno simbolicamente cruciale del Novecento teatrale ma quella che ci piace chiamare una vera e propria porta sul Moderno. Obiettivo di questo studio è entrare nelle pieghe delle pagine di *The Art of the Theatre* per esaminarne in dettaglio le dinamiche e le enunciazioni teoriche e, al tempo stesso, approfondire tutto il lavoro di genesi che condusse a quel risultato. Ho voluto definire questo processo “officina teorica”, perché è un termine che rende ragione, o almeno a me così pare, di tutto il lavoro intellettuale di Craig. Con officina teorica non si intende parlare

della formazione di Craig, che è argomento totalmente diverso, ma proprio, tecnicamente, del processo creativo che condusse a *The Art of the Theatre*. Il luogo mentale in cui si produsse tale processo è veramente un'officina, espressione in cui parla la dimensione fabbrile, il costruire, assemblare, sperimentare e rifinire. L'officina è, per antonomasia, l'ambiente delle produzioni meccaniche e artigianali. C'è l'officina del fabbro, così come c'è quella del falegname o del meccanico. In tutte l'atto concreto del fare è portatore, elaboratore, erede ed innovatore di un sapere. Un sapere delle mani oltre che della mente. Poi c'è l'officina del teorico del teatro, che ha le stesse qualità di attenzione al dato concreto, materiale, tattile ed al sapere, all'idea di ciò che si produce. È l'officina di Craig, un'officina teorica in cui, proprio nel 1905 (e immediati dintorni) viene messa a punto (come si fa con una macchina) un'idea di teatro. *The Art of the Theatre* è il risultato di tutto questo processo di elaborazione e costruzione, un processo che possiamo seguire passo passo grazie agli scritti di preparazione del libro ed entrando dentro il contesto culturale ed artistico che servì a Craig per scoprire quello che aveva in mente e tradurlo in uno straordinario prodotto teorico. Senza l'officina teorica in cui Craig lavora tra il 1903 e il 1905 non ci sarebbe *The Art of the Theatre* e senza *The Art of the Theatre* non ci sarebbe il teatro moderno. Perché ciò che è fondamentale di quel libro è che l'idea di teatro che vi è esposta non si limita ad essere l'idea teatrale di Craig ma è il vero e proprio fondamento dell'idea novecentesca di teatro. Ma chi era l'autore di quel libretto, negli anni in cui lo scrisse? Non si vuole qui tentare un racconto della vicenda artistica ed umana di Craig, che è stata già altrove esaurientemente ricostruita, ma fornire solo poche coordinate di riferimento riguardo alla fase iniziale del percorso artistico di Craig¹.

Figlio di Ellen Terry e di Edward Godwin, vale a dire della più celebre attrice vittoriana e di uno degli architetti innovatori della scena inglese, Craig nasce

¹ Per una ricostruzione complessiva della vicenda artistica di Craig, che si protrasse molto oltre il 1905 e, in forme diverse, attraversa tutta la prima metà del Novecento (Craig morì, oltretutto, più che novantenne nel 1966) si rimanda a Enid Rose, *Gordon Craig and the Theatre*, Sampson Low, Marston & Co., Londra, 1931; Ferruccio Marotti, *Gordon Craig*, Cappelli, Bologna, 1961; dello stesso autore *L'itinerario di Gordon Craig*, in Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano, 1971; Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, L'Arche, Parigi, 1962; Edward Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, a cura di Marina Maymone Siniscalchi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1996 (edizione originale del 1968); Christopher Innes, *Edward Gordon Craig*, Cambridge University Press, Cambridge-Londra-New York, 1983 (ora anche col titolo *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*, Routledge, Abington, 2004).

il 16 gennaio del 1872. Il suo apprendistato artistico si compie, grazie all'intermediazione della madre, presso teatro Lyceum di Londra, sotto la guida di Henry Irving, il grande actor manager protagonista della scena londinese di fine secolo. Qui debutta come attore, dimostrando una freschezza, una duttilità e una modernità che fanno un certo colpo sulla stampa britannica. Irving lo prende subito sotto la sua ala protettrice e Craig, del suo, vedrà in lui per tutta la vita un vero e proprio modello di attore ideale, atteggiamento che culminerà nel 1930 con la pubblicazione di una biografia del maestro². Craig, dunque, nasce artisticamente all'interno del cuore del teatro inglese, dove tradizione e innovazione cercano un equilibrio elaborando un modello di messa in scena basato sulla centralità dell'attore protagonista (una versione meno radicale del "grande attore" italiano), sulla resa poetica del testo e su una cura precisa, puntuale, quanto decorativa e sontuosa dell'allestimento. Tutto lasciava pensare, dunque, che il giovane Craig si fosse avviato verso una brillante carriera di attore e invece nel 1897, con una di quelle impennate bizzarre che ne caratterizzeranno spessissimo la vicenda artistica e umana, abbandona le scene. Dirà, in seguito, che le ragioni di una scelta così radicale e imprevedibile furono la consapevolezza di non riuscire mai a raggiungere l'eccellenza di Irving e la convinzione che si potesse riformare il teatro, cosa che gli era cara fin dagli inizi nel suo approccio all'arte, solo da una postazione esterna alla scena, non essendo sufficiente modernizzare, ammesso che ci si riuscisse, la sola recitazione. Credo che a queste motivazioni, a cui va affidata una patente di credibilità perché provengono dallo stesso Craig, vada aggiunta una sua profonda inquietezza. È un dato, questo, che accompagnerà sempre Craig che irrequieto lo era nella vita – basta scorrere la sua biografia e ricostruirne amori e figli – ma lo era anche nell'arte, nel senso che non si accontentava mai di quello che già sapeva o che già sapeva fare, ma cercava sempre qualcosa di altro, di diverso, di difficile. E questo altro non riguardava sempre in termini tecnici e specifici il teatro, ma lo si poteva trovare nella pittura, nell'architettura, nella poesia, nella filosofia. Craig, fondamentale, era curioso e questa sua curiosità lo portò a confrontare il teatro – che nella Londra dei suoi esordi era un ambiente abbastanza sordo alle innovazioni – con le altre arti e, tramite loro, con l'idea stessa di Modernità. Non a caso, una volta lasciate le scene come attore, Craig non si mette fin da subito a fare teatro in una maniera diversa, ma comincia una vita molto

² Edward Gordon Craig, *Henry Irving*, J. M. Dent and Sons, Londra, 1930.

bohémienne legata soprattutto agli ambienti dei giovani pittori scapigliati. In quel mondo aveva conosciuto William Nicholson e James Pryde, i Beggarstaff, a cui si legò con un'amicizia intensa e da cui apprese la tecnica dell'incisione, che diventò una passione coltivata con costanza negli anni ed entrò in maniera significativa, assieme al disegno, a configurare la sua prassi ideativa del teatro e della messa in scena. Di fatto Craig si trasformò da giovane attore brillante qual era in un altrettanto brillante disegnatore. Le mostre rappresenteranno un veicolo fondamentale per farlo conoscere e per diffondere la sua visione del teatro che fu in quei primi anni, e fu destinata a diventare poi quasi stabilmente, una visione disegnata.

Disegnare, realizzare incisioni e pensare il teatro non erano, in quello scorcio di Ottocento, per Craig due cose distinte. L'una implicava l'altra e così cominciò a considerare la messa in scena da una prospettiva diversa, che definiamo per adesso visiva per brevità del discorso ma di cui, quando saremo entrati più approfonditamente nella sua officina teorica, verificheremo articolazione e complessità. Nel 1900, esattamente nell'anno che scandiva i due secoli, l'occasione di tornare anche materialmente al teatro. Martin Shaw, l'amico musicista e direttore d'orchestra, assume la direzione musicale della neonata Purcell Operatic Society, l'associazione fondata per rimettere in scena i capolavori del maestro del melodramma inglese del Seicento. Pensò, quindi, di proporre a Craig di assumere la direzione dell'allestimento scenico. Questi accettò con entusiasmo: poteva tornare al teatro "fatto" da una prospettiva completamente diversa, non da attore ma da direttore di scena, da stage manager o meglio ancora, come preferì firmarsi, da stage director. La compagnia di attori e cantanti della Purcell Operatic Society era composta nella gran parte di dilettanti, il che la rendeva meno condizionata dalle abitudini del mestiere. Questo permetteva a Craig di portare avanti una sperimentazione sulla messa in scena che, molto probabilmente, in una struttura più professionalmente organizzata gli sarebbe stato difficile realizzare. I risultati furono notevoli. Nel 1900 debutta *Dido and Aeneas* di Purcell, seguito l'anno successivo dal *Masque of Love* su musiche sempre di Purcell, tratto da un adattamento di Betterton della *Storia di Diocleziano* di Fletcher. Nel 1902 è la volta di *Acis and Galatea* su testo di John Gay e musica di Händel. Furono tre spettacoli che ebbero pochissime repliche – tenute al di fuori del circuito teatrale ufficiale londinese – che riscossero, però, l'attenzione di artisti e intellettuali (tra cui Yeats) che le trovarono straordinariamente innovative. Craig, infatti, aveva semplificato al massimo la scena, giocando su di uno spazio neutro che doveva dare

l'effetto del vuoto e dell'infinito. All'interno pochi segni visivamente forti e caratterizzati, come il trono stilizzato di Didone coi suoi tralci vegetali e i suoi cuscini o la grande ombra di Polifemo in *Acis and Galatea*, che dovevano suggerire l'atmosfera e non descrivere l'ambiente. Si trattava di una modalità di impianto scenico totalmente inedita nell'Inghilterra di quegli anni che ricordava, e per molti versi estremizzava, le ricerche continentali, e francesi in modo particolare, attorno ad una regia simbolista.

Dentro questo quadro di sogno gli attori si muovevano come elemento dinamico di un insieme, non come figure staccate dal contesto. Craig voleva che l'azione scenica si svolgesse come un fluido visivo, negando ogni stereotipo e cliché recitativo. Specie nel *Masque of Love* ciò che veniva messo in primo piano erano la funzione iconica dell'attore e la dimensione coreografica dei suoi gesti e movimenti nello spazio. In altre parole Craig aveva elaborato una stilizzazione essenziale ed antirealistica che doveva suggerire, come avrebbe teorizzato in seguito, e non rappresentare azione, personaggi e racconto. Il 1902 fu anche l'anno del primo spettacolo realizzato al di fuori della Purcell Operatic Society: *Bethlehem* di Laurence Housman. Per la prima volta Craig si cimentava con un testo più dichiaratamente narrativo senza il sostegno antirealistico di musiche come quella di Purcell o di Händel. L'impianto registico rimase, però, lo stesso: massima stilizzazione, tensione al vuoto scenico per suggerire la non finitezza dello spazio, uso delle luci come mezzo di espressione.

L'anno seguente Ellen Terry, conclusasi l'esperienza del Lyceum per il ritiro dalle scene di Irving, tentò di dar vita ad una sua compagnia e chiamò il figlio a fungere da regista per la messa in scena dei *Condottieri ad Hege-land* di Ibsen, che debuttò col titolo di *The Vikings*. Ma il 1903 è, a tutti gli effetti, un vero e proprio prologo dell'officina teorica di Craig e così di questo spettacolo e di cosa accadde quell'anno parleremo più avanti. Per adesso limitiamoci a dire che lo spettacolo fu progettato secondo il consueto schema simbolico e stilizzato, raggiungendo effetti di altissima suggestione, anche se, pure in questo caso, le repliche furono pochissime (ma il pubblico scelto e particolarmente attento). Oramai Craig era un giovane regista. Innovatore, moderno, introduceva a Londra una modalità di intendere la scena completamente rivoluzionaria, ma dire che il teatro inglese ne fu condizionato è dire troppo. In realtà ad accorgersene furono solo alcuni artisti e pochi intellettuali, ma è proprio grazie a questi contatti che si rese possibile l'avvio di quella fase di elaborazione della visione teatrale di Craig che abbiamo definito la sua officina teorica.

Quello che Craig sarebbe diventato aveva bisogno di maturare ancora un paio di anni e soprattutto aveva bisogno che Craig lasciasse l'Inghilterra per la Germania. L'officina teorica di Craig si svolge sostanzialmente sul suolo tedesco, anche se le prime regie inglesi e i tentativi di scrittura del 1903 furono un termine di riferimento importante. Craig si trasferisce in Germania nel 1904 e vi resterà – anche se il suo soggiorno verrà intervalato da frequenti viaggi in diverse città europee – fino al 1907, quando andrà a vivere a Firenze. Il contesto culturale tedesco, come avremo modo di vedere, ebbe un ruolo determinante nella messa a punto del suo pensiero teorico, fornendogli l'humus entro cui far germogliare le sue idee. La pubblicazione di *The Art of the Theatre* nel pieno dell'esperienza tedesca non è un caso, va intesa piuttosto come il risultato di sintesi di un processo elaborativo – l'officina teorica di cui stiamo parlando – il cui luogo di scrittura è tutt'altro che indifferente. «I tre anni che seguirono la partenza di Craig dall'Inghilterra – scrive la Eynat-Confino – lo fecero affermare come una figura dominante nel mondo teatrale. I suoi viaggi e le sue mostre così come i suoi abortiti quanto numerosi progetti, gli portarono la fama come «riformatore»³.

È nel 1905, grazie non ad uno spettacolo ma alla pubblicazione di quel libro, che Craig entra a pieno titolo nella storia del teatro. Per utilizzare una figura retorica che lui stesso applicherà a Irving quando ne scriverà la biografia, è nel 1905 che Craig diventa EGC, una sigla che identifica un nome e lo rende, in qualche maniera, universale. Noi cercheremo di capire qual è stato il percorso che ha condotto a quel risultato, quale il processo di elaborazione teorica che ha trasformato un giovane regista di belle speranze in uno dei primi grandi teorici del teatro moderno. Questo libro è un libro che parte da *The Art of the Theatre* e si rivolge al mondo che ne accompagnò e determinò la nascita, un libro a suo modo un po' "matto" che intende ripercorrere un anno o poco più della vita artistica e teorica di Craig ma anche un contributo al racconto di un'epoca, i primi anni del Novecento, quando ancora tutto, e non solo nell'arte, sembrava possibile. Quando ad affermarsi, come valori dominanti ed universali della cultura europea, sembravano essere le nozioni di cambiamento e di futuro.

³ Irène Eynat-Confino, *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement and the Actor*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1987, p. 147.

Capitolo 2 UNA PORTA SUL MODERNO

2.1 Una ricerca in forma di idee

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 (Seeman, Berlino e Lipsia; con la prefazione di Harry Kessler e l'introduzione e traduzione di Maurice Magnus); nell'autunno uscì l'edizione inglese (Foulis, Edimburgo e Londra) con un'introduzione dello stesso Craig e una prefazione di Graham Robertson. Seguiranno un'edizione olandese nel 1906, *De kunst van het theater* (S. L. Van Looy, Amsterdam) 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* (Heinemann, Londra, 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 importanza¹.

¹ Per mettere ordine nelle diverse edizioni del libro abbiamo seguito le indicazioni di Lindsay Mary Newman in *Gordon Craig in Germany*, in «German Life and Letters», n. 40, ott. 1986 e nelle note che accompagnano la sua edizione di *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler*, Maney & Son LTD for The Modern Humanities Research Association e The Institute of German Studies University of London, Londra, 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 lascia intendere nell'*Index to the Story of My Days* (Hulton Press, 1957; noi citiamo dall'edizione americana The Viking Press, New York, 1957, p. 275) 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. La cosa, in sé, non ha un rilievo particolare se non di puntualizzazione filologica, in quanto le due edizioni sono praticamente contemporanee.