

# Gordon Craig e l'attore. Gli scritti su Eleonora Duse.

Donato Santeramo

Un punto fondamentale delle teorie di Edward Gordon Craig è sviluppato nel suo saggio sulla Super-Marionetta, intitolato *The Actor and The Über-marionette* e pubblicato per la prima volta nel 1908 sulle pagine della sua rivista «The Mask»<sup>1</sup>. L'articolo suscitò moltissime polemiche perché fu visto allora, e lo è ancor oggi, come la volontà di Craig di disfarsi dell'attore in carne e ossa e di sostituirlo con una marionetta<sup>2</sup>. Certamente la Super-marionetta è uno degli elementi più importanti del "Teatro del Futuro" proposta dal teorico inglese e tuttavia spesso Craig provoca il lettore con esagerazioni e paradossi, affinché questi possa distinguere chiaramente le sue idee e teorie da quelle "ortodosse" e, soprattutto, per catturarne l'attenzione. Ciò ha portato spesso a incomprensioni e ha reso inintelligibile il suo pensiero. In particolare lo scritto *The Actor and The Über-marionette*<sup>3</sup> ha destato molti fraintendimenti e svariate dichiarazioni, presenti nel lungo articolo, spesso contraddette dallo stesso Craig sia nell'articolo sia in altri scritti prodotti negli anni a seguire. Craig, infatti, in molte opere successive, non preclude la possibilità all'attore di diventare artista, e anzi incoraggia la ricerca di un nuovo metodo recitativo in cui si crea l'impressione, si presenta lo spirito della cosa rappresentata che possa «aprire uno splendido avvenire per gli attori»<sup>4</sup>. Infatti, la marionetta craighiana ha spesso qualità umane, «uno spirito vivente», «una nobile artificialità» e si muove con «movimenti naturali»<sup>5</sup>; atti impossibili da realizzare per una marionetta. Inoltre, l'*Über-marionette* ha un'altra qualità umana: è fatta a immagine e somiglianza di dio<sup>6</sup>.

Per Craig l'attore può diventare artista, creando una nuova forma di recitazione consistente essenzialmente in gesti simbolici: «Essi [gli attori] devono crearsi una nuova forma recitativa, che consiste soprattutto di gesti simbolici. Oggi personificano e interpretano; domani dovranno rappresentare e interpretare e il terzo giorno dovranno creare»<sup>7</sup>.

Craig, quindi, rifiutava la recitazione realistica convenzionale, e non l'attore di per sé, e auspicava la nascita di un attore-creatore. In una lettera indirizzata al suo caro amico Martin Shaw<sup>8</sup>, Craig scriveva che non avrebbe voluto più lavorare con attori professionisti, affinché potesse nascere una nuova razza attorale che, come il suo pensiero, fosse: forte, chiaro e distaccato<sup>9</sup>. Nel 1913 in *Towards a New Theatre*, Craig reitera quello che aveva già scritto nel 1905 nel suo primo importante contributo al teatro, *The Art of the Theatre* «l'artista del teatro del futuro creerà i suoi capolavori con l'azione, la musica e la voce»<sup>10</sup>. Craig sostiene, allora, che l'attore deve raggiungere un alto grado di unità emozionale non variabile di spettacolo in spettacolo, e sancisce che l'attore deve avere un controllo fisico totale, il quale preclude soprattutto qualsiasi vanità personale, ma non propone, in questi scritti, l'eliminazione dell'attore dalla scena. Questo è sottolineato dallo stesso Craig nella prefazione alla seconda edizione di *On the Art of the Theatre* del 1924, in cui scrive che è ovvio che non vuole sostituire attori viventi con marionette di legno «così come la grande attrice italiana non vuole che muoiano tutti gli attori di oggi». L'attrice a cui fa riferimento è Eleonora Duse, la quale aveva dichiarato che «Per salvare il teatro il teatro dev'essere distrutto, e gli attori e le attrici dovrebbero morire tutti di peste perché "Rendono l'arte impossibile"»<sup>11</sup>. «Così come», continua Craig, «quando qualcuno ti manda al diavolo, non è che pensiamo che succeda veramente. [...] È proprio quello che intendevo io [nell'articolo]»<sup>12</sup>. Spiega poi esattamente quello che voleva enunciare, quando auspicava l'arrivo in scena della marionetta al posto dell'attore in carne ed ossa: «L'*Über-marionette*» scrive «è l'attore più il fuoco meno l'egoismo: il fuoco degli dei e dei

demoni senza il fumo e il vapore della mortalità»<sup>13</sup>. Continua sostenendo che al limite avrebbe voluto eliminare solo i cattivi attori dalla scena. In effetti, sembra dichiarare che l'affermazione di voler sostituire gli attori con delle Super-marionette fosse semplicemente una minaccia che avrebbe dovuto sollecitare e accelerare un cambiamento nel metodo recitativo del tempo. D'altronde, perché mai avrebbe diretto una rivista interamente dedicata alla marionetta e perché scrivere drammi specificamente per marionette, se pensava veramente di sostituire gli attori che recitavano in drammi scritti per essere rappresentati da esseri umani?<sup>14</sup>

Si è anche insinuato che Craig ritrattasse spesso la minaccia di voler sostituire gli attori con l'*Über-marionette* solo per attirare commesse per nuove produzioni teatrali<sup>15</sup>. Tuttavia, ancora una volta, troviamo dichiarazioni pubbliche ripetute che smentiscono questa tesi. Infatti, il «Credo di The Mask dalla sua fondazione nell'anno 1908», pubblicato nel 1918, e ripubblicato nel 1923 e nel 1929, è una netta smentita della volontà di Craig di disfarsi completamente dell'attore in scena in quanto è chiaramente scritto: «THE MASK CREDE nell'attore e nell'attrice» seguito da «THE MASK CREDE nelle marionette e nelle maschere», indicando candidamente che una posizione non annulla l'altra; cioè che è possibile credere nell'attore e nell'attrice e allo stesso tempo nelle marionette e nelle maschere. Infine il «Credo» si avvia verso la conclusione con l'esortazione ai lettori di:

Inchiodare le bugie alle porte dei bugiardi... I bugiardi pretenziosi che [dicono che] non vogliamo il dramma. I chiacchieroni che [dicono che] vogliamo solo le scene. Il raccontatore di menzogne che [dice che] disprezziamo l'attore e che desideriamo omaggiare solo il regista. [...]<sup>16</sup>.

Inoltre, in aggiunta a due monografie scritte sul suo maestro, Henry Irving e sulla madre, Ellen Terry, Craig ha anche dedicato molte pagine a una moltitudine di altri attori, coevi e non; a volte lunghi articoli, a volte qualche riga e spesso solo una sentenza di poche parole. Tra i suoi contemporanei molti attori hanno meritato un approfondimento particolare e sono stati usati e perfino abusati come esempi chiarificatori delle sue teorie o come dei veri e propri modelli ai quali si è ispirato il teorico inglese o come esempi da non seguire perché dannosi per il teatro e la professione. Tra questi, i più importanti sono stati Isadora Duncan, (anche se non può essere definita propriamente un'attrice, ma il suo movimento in scena ha sicuramente ispirato molti discorsi craighiani sul moto)<sup>17</sup>, Tommaso Salvini, Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Yvette Guilbert, Giovanni Grasso, Eduardo Scarpetta ed Ettore Petrolini. Tutti attori professionisti che hanno dedicato buona parte

della loro vita al teatro<sup>18</sup>.

In particolare gli attori italiani hanno sempre occupato, insieme con quelli orientali, una posizione di privilegio e di superiorità rispetto agli altri attori di altre nazionalità, nelle valutazioni craighiane<sup>19</sup>. Oltre alla smisurata attenzione e ammirazione che Craig ha espresso verso gli attori italiani della Commedia dell'Arte<sup>20</sup>, e che spesso indica come esempi da seguire<sup>21</sup>, il teorico inglese spesso esprime stima e apprezzamento per il lavoro degli attori italiani a lui coevi, anche se non perde mai occasione per qualche, più o meno velata, critica sia professionale sia personale. Infatti, in una nota editoriale di «The Mask» del 1925, senza firma ma facilmente, per stile e tono, attribuibile a Craig, troviamo un'apoteosi, almeno a prima vista, in generale del teatro italiano e in particolare degli attori italiani del primo Novecento. Infatti, Craig subito afferma che il teatro italiano non ha bisogno d'innovazioni perché praticamente perfetto.

È il primo in Europa non per l'eleganza e comodità delle *poltrone* [in italiano nel testo] né per i *palchi* [in italiano nel testo] (il primato qui l'hanno l'Inghilterra e l'America), né per la scenografia né per la presenza di un nuovo gruppo di eccellenti drammaturghi. È primo grazie alla recitazione e al canto di prima classe, perché recitare e cantare viene, agli italiani, apparentemente con grande facilità. [...] Prima di tutto hanno una lingua e sanno parlarla: non barbugliano mai, non strascicano [le parole]; mai nebbiosi; tutto è frizzante, voluto e rapido. Hanno un bel portamento; sono professionisti nati; recitano e non fanno finta ingannandoci, d'essere veri. Tuttavia non recitano mai facendo finta: non imitano [...] non sono mai irreali [...] ma nemmeno realistici. Per loro non è mai stato pensabile essere realistici perché trovano il realismo [in scena] ridicolo così come trovano deprimente l'artificiosità [recitativa] forzata<sup>22</sup>.

Illustra poi la superiorità degli attori italiani rispetto a quelli russi troppo «realisti», a quelli tedeschi «seri e intelligenti ma inefficaci» e perfino superiori agli attori inglesi e francesi<sup>23</sup>. La seconda parte dell'articolo è un monito agli italiani a non cambiare nulla del loro teatro e rimanere fedeli alla tradizione. Poi identifica Anton Giulio Bragaglia come uno di coloro che minacciano di abbassare lo *status* del teatro italiano<sup>24</sup>. Infatti, per Craig, Bragaglia ha deciso di rinnovare il teatro italiano

ma come tutti quelli che vogliono “rinnovare” non ha nulla di originale da dire o modifiche da apportare. Nell’articolo si accusa Bragaglia di avere «tanta energia eccellente, poco giudizio e zero originalità»<sup>25</sup>. Infatti, l’artista italiano propone, secondo Craig, solo cose vecchie pubblicate negli ultimi venticinque anni. Craig poi si augura che Bragaglia faccia di più ... o meglio «di meno», e lo critica per essere poco italiano poiché poco originale e lo accusa di copiare cose già realizzate. Sarebbe che Craig fosse sdegnato dal fatto che alcune “innovazioni” proposte da Bragaglia non siano altro che sue idee rielaborate. Craig conclude l’articolo con la ferma certezza che quando «Arriverà il teatro fascista [il teatro] sarà uno dei fiori all’occhiello della nuova Italia»<sup>26</sup>.

Tra gli attori a cui dedicò più spazio, oltre, a quanto accennato, al suo maestro Henry Irving e a sua madre Ellen Terry, di cui scrisse due lunghe monografie, vi era l’attrice Eleonora Duse con la quale collaborò per la messa in scena a Firenze di *Rosmersholm* di Henrik Ibsen nel 1906<sup>27</sup>. Nella sua autobiografia, che chiude scrivendo di Duse, afferma di essere stato molto severo con lei, (ricordiamo che l’autobiografia venne pubblicata nel 1957 e copre solo gli anni dal 1872 al 1907):

Trovo il seguente scritto nel mio *day-book* del 1906. Oggi lo scriverei in modo molto diverso – perdonando/giustificando la povera Duse – ma allora, [siccome] contavo sulla sua forza ho scritto: “Con Isadora in Italia, lì per preparare le scene per *Rosmersholm* per Eleonora Duse, soprattutto per amor di Isadora. Tempo perso a causa dell’incapacità di Duse di essermi di qualsiasi aiuto – e lei un’italiana in Italia e la regina del teatro italiano!”<sup>28</sup>.

Nel 1906, mentre erano a Berlino, Craig fu presentato alla Duse dalla sua amante Isadora Duncan che era amica dell’attrice italiana<sup>29</sup>. Il racconto di Duncan, su come aveva facilitato l’incontro tra i due, e poi di come aveva fatto da “interprete” per siglare la loro collaborazione, è descritto dettagliatamente nella sua autobiografia<sup>30</sup>.

Dopo vari incontri tra Duse e Craig, che erano «entusiasti l’uno dell’altro», fu deciso che, a Firenze, lui avrebbe messo in scena per lei *Rosmersholm* di Ibsen.

Una volta arrivati a Firenze, Craig si mise su-

bito al lavoro per creare le scene per lo spettacolo. Non permise a Duse di vedere quello che stava oltre il sipario finché non avesse finito il suo lavoro. Finalmente, le fu permesso di vedere quello che Craig aveva realizzato e Duncan, nella sua autobiografia, scrive che Duse, appena visto la scena, pianse per la commozione e annunciò a tutti i membri della sua compagnia che avrebbe dedicato il resto della sua carriera a far conoscere al mondo il genio di Craig<sup>31</sup>. Duncan riporta le parole pronunciate da Duse davanti alla scenografia di Craig: «Gordon Craig solamente [...] potrà liberare noi poveri attori, da questa mostruosità, da questo carnaio che è il teatro d’oggi»<sup>32</sup>.

Dopo la prima di *Rosmersholm*<sup>33</sup>, Craig riporta nella sua autobiografia il biglietto di riconoscenza e gratitudine scritto da Duse:

Merci –  
C’est ma première parole ce matin.  
J’ai travaillé hier soir dans le rêve – et lointaine –  
Vous avez travaillé dans des conditions très pénibles, et d’autant plus je vous dis merci. J’ai compris hier soir votre aide – et votre force – Encore : Merci  
J’ai espère que nous travaillerons encore, et avec Liberté et joie<sup>34</sup>.

Anche Craig, dopo lo spettacolo, era colmo d’ardore per Duse, la quale gli chiese di realizzare una serie di importanti messe in scena: *La donna del mare*<sup>35</sup> e *John Gabriel Borkman* di Ibsen e *La morte di Tintagiles* di Maurice Maeterlinck. Per Craig l’attrice italiana era diventata, nonostante l’insuccesso della rappresentazione di *Rosmersholm*<sup>36</sup>, la persona che gli avrebbe permesso di realizzare la sua arte<sup>37</sup>, tanto da scrivere una lettera al suo amico e collaboratore Martin Shaw:

Duse è stata magnifica. [...] Ha il coraggio di una venticinquenne! Lei, Ibsen ed io abbiamo formato un trio e siamo ritornati a casa felici. Stamattina ho ricevuto una bella lettera da lei – [in cui] mi chiede di lavorare con lei con gioia e libertà e di allestire subito altri tre drammi di Ibsen<sup>38</sup>.

Poi Craig cita Duse che gli scrive che d’ora in poi reciterà solo con scene di Craig<sup>39</sup>.

Craig e Duse però non collaboreranno mai più perché il teorico inglese accuserà l’attrice italiana d’essere stata complice o quanto meno di non essersi opposta al taglio, per adattarle allo spazio disponibile, delle sue scene che erano state trasportate a Nizza per la ripresa di *Rosmersholm*<sup>40</sup>.

Craig, tuttavia, dedicherà alcune pagine celebrative e muoverà alcune critiche, anche alquanto irrispettose<sup>41</sup>, soprattutto dalle pagine di «The Mask», all’attrice italiana dal 1908 al 1928. Nel primo numero della rivista, uscito nel marzo del 1908, Craig pubblica una lettera aperta intitolata

*To Madame Eleonora Duse.* Imposta la lettera in modo aperto ma ambiguo: «No, non un'attrice, ma qualcosa in più; non un'artista, ma qualcosa in meno; una personalità; e poi qualcosa di più di queste tre [cose]. Nessuno può chiamare Eleonora Duse un'attrice; tuttavia molti hanno cercato di scrivere della sua recitazione»<sup>42</sup>.

Craig poi si lamenta del fatto che i critici hanno tutti parlato di un aspetto della recitazione di Duse (la naturalezza straordinaria della sua dizione, il suo controllo completo dei movimenti, com'è influenzata dal sentimento del momento) definendola sempre e comunque "attrice". Per Craig «l'unico modo per scrivere di Eleonora Duse è come donna», perché lei «aborra tutto ciò che crea l'arte... cioè [la necessaria] obbedienza a quelle leggi che sono impersonali e immortali». Per Craig il segreto di Duse è la sua volontà d'essere «liberata da quest'agonia» e di essere «liberata dalle catene» a cui è legata dal destino. Craig s'immagina Duse urlare al mondo: «Liberatemi, liberatemi da questa agonia; – slegatemi da questo macigno al quale il destino mi ha incatenata; bisogna uccidere tutti questi mostri orribili che aspettano [solo] di divorarmi»<sup>43</sup>.

Reitera con forza che gli attori non possono essere artisti del teatro e che Duse lo è ancor meno. Segue un'accusa agli attori in generale per la loro predisposizione ad accettare qualsiasi tipo di compromesso a teatro a discapito dell'arte. Li rimprovera anche d'accontentarsi di «essere men che perfetti» pur di lavorare, mentre per l'artista vero la perfezione dovrebbe essere l'unica scelta accettabile. Passa poi da un'accusa generale nei confronti degli attori a puntare il dito contro Duse, scrivendo che lei, come gli altri, si accontenta di non essere perfetta e per questo motivo non può essere considerata un'artista, perché l'artista vero non accetterebbe mai nulla se non la perfezione<sup>44</sup>. Sembra che Craig voglia screditarla ancora una volta, perché la ritiene "colpevole" di non aver impedito che tagliassero le scene di *Rosmersholm* a Nizza per la ripresa della messa in scena. Qualche mese più tardi, nel numero d'agosto dello stesso anno di «The Mask», in una lettera aperta intitolata *A Letter To Ellen Terry From Her Son*<sup>45</sup>, Craig dedica qualche paragrafo a Duse. Ancora una volta commenta la già citata dichiarazione dell'attrice italiana che per salvare il teatro è necessario che gli attori tutti muoiano di peste perché «avvelenano l'aria e rendono l'arte impossibile», e sostiene che «sicuramente» la Duse includerebbe «se stessa» tra gli attori da eliminare, perché «non è né vanitosa e né stupida». «Duse intende bloccare del tutto qualsiasi tipo di recitazione» così da «iniziare da capo in un teatro nuovo in cui l'attore non avrà più bisogno né del drammaturgo né del costumista»<sup>46</sup>.

Nel numero della rivista di luglio del 1911, in un articolo intitolato *To Save The Theatre of England* a firma di John

Semar, pseudonimo di Craig e a volte della sua assistente, Dorothy Neville Lee, si definisce Duse come «la sovrana [del teatro] per diritto divino, al di sopra di tutti gli attori». Usa l'articolo per accusare di volgarità l'*entourage* teatrale inglese. A differenza degli articoli precedenti, in questo Craig ha solo parole di lode per la Duse. Infatti, scrive che la dichiarazione di Duse (che tutti gli attori debbano morire di peste) non ha bisogno di nessuna spiegazione. Continua affermando che se la frase fosse stata pronunciata da qualcuno che stava usando il teatro per raggiungere qualche particolare intrigo egoistico, per fama o per denaro, potremmo guardare [la dichiarazione] con qualche sospetto. Ma, la Signora Duse non è un'opportunista e non le importa se offende qualcuno con le sue dichiarazioni nel seguire fedelmente gli ideali che hanno eretto gli antichi per essere seguiti; è la sua coscienza incorruttibile che dovremmo venerare<sup>47</sup>.

Nell'articolo Craig denuncia, ancora una volta, che il mondo del teatro è senza coscienza e che vende l'anima per il successo e il denaro. Egli scrive: «Quasi tutti coloro che lavorano nel teatro lo fanno per motivi egoistici e non si preoccupano affatto di portare l'arte al teatro». Il bersaglio scelto è qui l'attore e direttore artistico Herbert Beerbohm Tree che «come altri che si comportano come lui, avvelena l'aria, e rende l'arte [a teatro] impossibile». Craig usa, quindi, una pseudo-dichiarazione di Duse per calunniarlo: «Quando [Duse] pensa al suo lavoro d'attore [di Beerbohm Tree] e dei suoi colleghi urla 'Rendono l'arte impossibile'»<sup>48</sup>. La seconda parte dell'articolo propone delle correzioni da apportare alle produzioni teatrali per renderle artistiche, e insiste soprattutto sulla necessità di fondare una scuola di teatro in cui preparare tutti coloro che vi lavorano – dall'attore al produttore, dallo scenografo al musicista<sup>49</sup>. Tuttavia, in un articolo intitolato *The Whole is Greater Than Its Part*, a firma di Craig, si reitera l'idea che a teatro la totalità della scena è più grande e, soprattutto, più importante delle parti che la compongono. Craig, ovviamente si riferisce qui all'importanza dell'insieme, del risultato finale della messa in scena rispetto ai singoli aspetti; non a caso cita varie volte nell'articolo lo shakespeariano «The play is the thing», proprio per enfatizzare il fatto che

è la messa in scena intera che è importante: «[...] quello che vogliamo dire è che non vi è una persona, non un membro che valga di più di una parte del tutto. Nessun drammaturgo, nessun attore, nessun produttore, nessuna persona singola può essere la cosa stessa»<sup>50</sup>.

Craig lamentandosi che i drammaturghi, ancora una volta, reclamano una posizione di superiorità rispetto a tutti gli altri elementi che compongono il teatro, ribadisce che ognuno ha un ruolo e che solo l'insieme potrà produrre l'arte a teatro: «Arte del teatro che non è ancora nata ma che nascerà, ma solo se teniamo sempre presente che è l'insieme è importante e non le individualità»<sup>51</sup>. Partendo da questa considerazione nell'articolo si passa ad analizzare due libri appena pubblicati, uno su Duse, deceduta da qualche anno, e uno sulla Commedia dell'Arte che, a detta di Craig, ci aiuterà a comprendere quello di cui si è appena discusso: «Il primo [libro] a che fare con una persona impossibile [Duse] e il secondo con un gruppo di persone concrete [i comici dell'Arte]». «Duse» scrive Craig «aveva dei poteri immensi: una visione originalissima, pensieri nobili ma era incostante e imprevedibile» e quindi impossibile. Per questo motivo «bisogna contare Duse tra coloro che hanno ritardato la nascita dell'arte del teatro»<sup>52</sup>.

Mentre, per Craig, i comici dell'Arte erano uomini e donne di grandissimo genio, così come Duse, Bernhardt, Salvini, Irving, Lemaître e Chaplin, ma possedevano qualcosa di ancora più grande: erano consapevoli di essere solo una parte del tutto ed era questa la loro forza, e ciò li rende superiori a tutti gli attori di tutte le epoche: «Se Duse e Bernhardt erano fiori eccezionali, gli attori della Commedia dell'Arte erano tutto il giardino – [attori] che non si ribellavano contro il giardiniere; [attori] sempre in crescita, in fiore in ogni stagione, sempre più esperti con ogni fioritura e le radici sono ancora nel terreno»<sup>53</sup>. Rimprovera all'autore della biografia di Duse, Arthur Symons, di non aver colto affatto le verità dell'attrice e della persona, e di aver prodotto solo un'agiografia. Craig poi sferra degli attacchi personali, ingiustificati e privi di fondamento, contro Duse scrivendo che recitava sia in scena sia nella vita e che era convinta di poter salvare le sorti del teatro da sola. Per Craig l'altra grande colpa di Duse era stata quella di non essere stata d'esempio nel seguire le

regole e le rimprovera la mancanza assoluta di disciplina. Infine, si chiede se sarebbe stata capace di improvvisare in scena o di recitare senza aver un testo scritto, accusandola implicitamente di non averci mai provato. Craig sostiene di credere ancora possibile il formare compagnie d'attori capaci d'improvvisare commedie in scena «in modo splendido», ma c'è qualcosa/qualcuno che lo impedisce: il drammaturgo. E gli attori migliori accettano di mettere in scena drammi scritti in precedenza solo per non offendere i drammaturghi, anche se non sono convinti della validità dell'operazione. Ecco la forza dell'attore della Commedia dell'Arte e di quegli attori che si rifiutavano di essere i cicisbei dei drammaturghi. La creazione diventa la cifra dell'artista del teatro.

Forse proprio in quest'atteggiamento di Craig verso i drammaturghi va cercato il motivo delle critiche mosse a Duse nell'articolo. Infatti, l'attrice aveva più volte affermato che l'interprete di un dramma «deve essere semplicemente un collaboratore, attento e fedele, che cerca di trasmettere, senza deformarla, la creazione del poeta al pubblico»<sup>54</sup>. Non solo, proprio nel libro di Symons che Craig sta recensendo, è riportata la seguente dichiarazione di Duse: «dobbiamo inchinarci davanti al poeta, anche quando sembra che abbia sbagliato. È un poeta, ha visto qualcosa, e l'ha visto in un determinato modo; dobbiamo accettare la sua visione, perché è una visione»<sup>55</sup>.

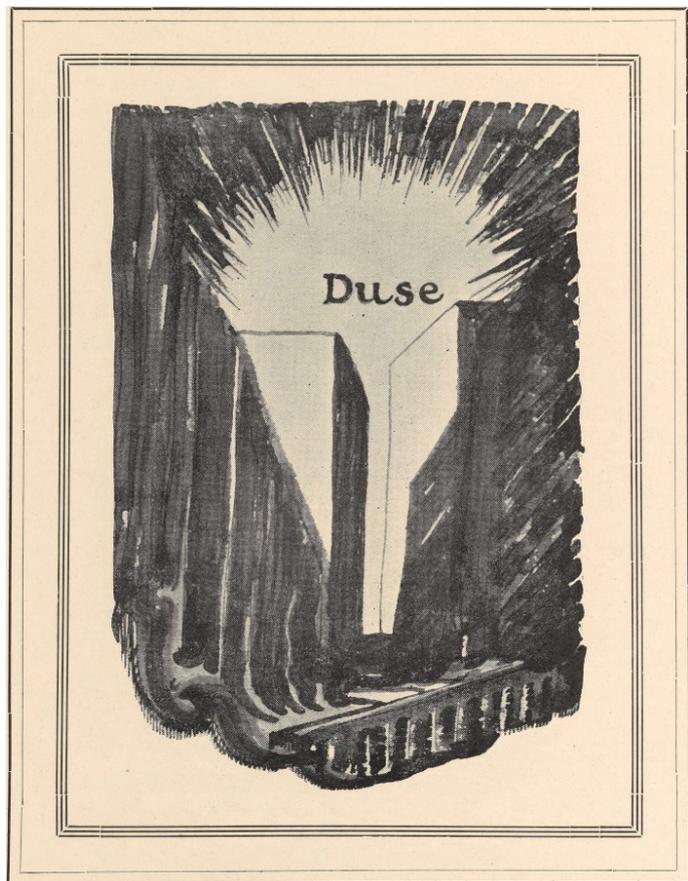


Fig. 1 G. Craig, *Duse*, «The Mask», Luglio 1924.

Inoltre, Craig sostiene che i comici dell'arte rimanevano insieme nella stessa compagnia per decenni e seguivano un solo capocomico; il loro motto era «tutti per uno; uno per tutti», mentre gli attori contemporanei, scrive Craig, cambiano compagnia continuamente e sono alla deriva e la loro parola d'ordine è: «Tutti per se stessi, nessuno per tutti»<sup>56</sup>. Nell'articolo non si fa alcun cenno né all'*Über-marionette* né alla necessità di disfarsi totalmente dell'attore in scena. Ancora una volta Craig auspica invece il ritorno alla tradizione dell'attore della Commedia dell'Arte che, a suo dire, opera per il gruppo e non per sé; inoltre i comici dell'arte non avevano bisogno di un drammaturgo perché improvvisavano e quindi creavano in scena. «Gli attori d'oggi», scrive Craig, «scelgono di fare la cosa più semplice: essere interpreti invece di essere creatori»<sup>57</sup>.

Sembra quindi che l'intento di Craig non fosse quello di eliminare l'attore dalle scene, ma semplicemente quello di ridimensionare il ruolo e l'importanza del commediografo. Non a caso tra gli attori coevi di cui Craig professa grandissima ammirazione troviamo gli italiani Giovanni Grasso, Petrolini e Scarpetta, che spesso erano anche autori delle opere messe in scena o quantomeno improvvisavano in scena. Forse, però, accecato dall'odio per l'incolpevole Duse, non si era accorto che anche lei incarnava, per molti versi, l'attore-creatore-impresario tanto auspicato da Craig nei suoi scritti<sup>58</sup>.

In conclusione, è forse opportuno ricordare che ci furono tuttavia due episodi in cui il teorico inglese riconobbe pienamente il contributo di Duse all'arte teatrale: quando ammise di aver ricevuto dei suggerimenti interessantissimi dall'attrice per la messa in scena di *Rosmersholm* del 1906<sup>59</sup> e quando, nel commemorarla, poco dopo la sua morte, rappresentò la straordinaria attrice italiana in un suo disegno, pubblicato in «The Mask» nel luglio del 1924, e qui riproposto, come un faro che illumina la scena e forse il teatro tutto<sup>60</sup>.

#### Notes

1 E.G. Craig, *The Actor and The Über-marionette*, in «The Mask», vol. I, n. 2, 1908, pp. 3-15. Poi inserito in E.G. Craig, *On the Art of the Theatre*, William Heinemann, Ltd., London [1911], [1924], 1929 pp. 54-94.

2 Le varie interpretazioni sul «vero» significato della *Über-marionette* craighiana sono presentate e discusse da Paul Le Bœuf, nel saggio *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-marionette*. Nello stesso saggio Le Bœuf propone l'idea che la Super-marionetta fosse in sostanza un pupazzo a grandezza d'uomo: P. Le Bœuf, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-marionette*, in «New Theatre Quarterly», vol. XXVI, n. 2, 2010, pp. 102-114. Per Lee Simonson, architetto e noto scenografo americano, che dedica un capitolo del suo libro, *The Stage Is Set*, al «ciarlatano» Craig, l'*Übermarionette* è il risultato del desiderio di Craig di vendicarsi dell'attore capace che

lo perseguita e per giustificare il proprio fallimento da attore quando faceva parte della compagnia teatrale di Henry Irving. Cfr. L. Simonson, *The Stage Is Set*, Theatre Art books, New York [1932] 1970, p. 347.

3 Segnaliamo il saggio di P. Degli Esposti, *The Fire of Demons and The Stream of Mortality: Edward Gordon Craig and the Ideal Performer*, in «Theatre Survey», January, 2015, pp. 4-27. Questo lavoro, uscito dopo la stesura di questo saggio, affronta, in special modo nella seconda parte, alcune questioni concernenti le teorie di Craig sull'attore, sull'*Übermarionette* e su Duse di cui si discorre anche in questa sede.

4 E.G. Craig, *On the Art of the Theatre*, cit., p. 18.

5 Ivi, pp. 83-84.

6 Ivi, p. 90.

7 Ivi, p. 61. Corsivo di chi scrive. Tutte le traduzioni sono di chi scrive se non segnalato altrimenti.

8 Martin Fallas Shaw era stato *musical director* per alcune messe in scene londinesi e aveva fondato insieme a Craig *La Purcell Operatic Society*.

9 Cfr. E.G. Craig, «The Mask», Firenze 1924.

10 E.G. Craig, *Towards a New Theatre*, J. M. Dent & Sons, London and Toronto, 1913, p. 5.

11 E.G. Craig, *On the Art of the Theatre*, cit., p. 54. (La dichiarazione è presa da A. Symons, *Studies in Seven Arts*, Constable, London 1906, p. 337).

12 Ivi, p. vii.

13 Ivi, p. viii.

14 Craig ha pubblicato in *The Marionette* i seguenti drammi scritti specificatamente per marionette: *Mr. Fish and Mrs. Bones* (vol. I n. 1, pp. 12-19), *The Tune the Old Cow Died Of* (vol. I n. 2, pp. 48-55), *The Gordian Knot* (vol. I, n. 3, pp. 82-87) e *The Three Men of Gotham* (vol. I n. 11, pp. 1-6). E.G. Craig, *The Marionette*, Florence, 1918-1919. Bisogna comunque notare che nel 1905 quando sembrava che ci fosse la possibilità di aprire *The Über-marionette International Theatre* a Dresda, Craig compilò una lista di possibili drammi da mettere in scena e questi erano stati scritti per attori. Per un approfondimento su *The Über-marionette International Theatre* cfr. I. Eynat-Confino, *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Southern Illinois Press, Carbondale and Edwardsville 1987, pp. 147-150.

15 Ivi, 173.

16 Pubblicato in «The Mask», nel 1918, 1923 e 1929 (ultimo anno di pubblicazione della rivista), per evitare, scrive Craig, «equivoci e per confermare i principi a cui, allora e oggi, aderiamo». E.G. Craig, *The Credo of The Mask Since Its Foundation 1908-1929*, in «The Mask», vol. XV, n. 1 [1918], [1923], 1929, pp. 38-39.

17 Per il figlio di Craig, Edward, Isadora Duncan era il modello per Craig della «supremely beautiful creature» che diventerà poi la *Über-marionette*. Cfr. E. Craig, *Gordon Craig, The Story of his Life*, Victor Gollancz, London 1968, pp. 219-220.

18 In un articolo Craig, per evitare equivoci, si scaglia decisamente contro l'utilizzo di attori amatoriali anche

se all'inizio della carriera li preferiva ai professionisti. Cfr. *The Amateur*, in «The Mask», vol. XI, n. 3, 1925, p. 144.

19 *Towards a New Theatre* ha la seguente dedica: «Agli Italiani, in rispetto, con affetto e gratitudine; ai loro vecchi e nuovi attori, da sempre i migliori in Europa, i disegni in questo libro sono dedicati». E.G. Craig, *Towards a New Theatre*, cit., dedica.

20 Per un dettagliato resoconto dello spazio dedicato da Craig alla Commedia dell'Arte in «The Mask» cfr. O. Taxidou, *The Mask. A periodical Performance by Edward, Gordon Craig*, Routledge, New York [1998], 2013.

21 Craig compila un elenco degli attori da imitare ma Duse non c'è. Gli attori sono: Angelo Beolco, F. Andreini, T. Martinelli, Isabella Andreini, Flamminia, G. Tabaria, Ganassa, Pellesini, di Fonaris, O. Nobili, F. Scala, Salimbeni, D. Biancolelli, Carlo Cantù, La famiglia Romagnesi, Adami, G. Pasquati, G. Bianchi, Gheparidi, La famiglia Riccoboni, Muzio, Visentini, Sticotti, Costantini, N. Barbieri, Cecchini, B. Bocchini, Gabrielli, Stefano Lolli, Tiberio Fiorilli, Vitali, Sacco, Bertinazzi, Roti, Del Buono, Petito, Scarpetta. G. B. Ambrose (pseud. E.G. Craig), *Real Acting or Can the Actor Create? Some evidence That he Can*, in «The Mask», 1923, vol. IX, n. 10, pp. 12.

22 S.F. (ma sicuramente redatto da Craig), *Editorial Notes. The Italian Theatre*, in «The Mask», vol. XI, n. 1, January 1925, p. 50. Nel 1928 in «The Mask» recensendo *Shakespeare in Italy* scritto nel 1916, da Lacy Collison-Morley, che Craig definisce «il libro più importante pubblicato su Shakespeare negli ultimi cinquant'anni», rileva che a differenza degli inglesi e degli americani, gli italiani hanno saputo mettere in scena le opere di Shakespeare perché a differenza degli altri «hanno accettato, senza condannare né nascondere, i difetti nei drammi del Bardo». Per Craig gli attori italiani Salvini, Rossi, Ristori e in special modo Zacconi sono riusciti a rendere Shakespeare come nessun altro. Cfr. «The Mask», vol. XIV, n. 2, 1928, pp. 71-72.

23 E.G. Craig, *Editorial Notes. The Italian Theatre*, in «The Mask», vol. XI, n. 1, 1925, p. 50.

24 Ivi, pp. 72-73.

25 *Ibidem*.

26 *Ibidem*.

27 Le pagine dedicate al rapporto tra Craig e Duse, oltre a quelle di Duncan sono innumerevoli. Ricordiamo G. Noccioli, *Diario (1906 - 1907)*, in *Eleonora Duse nel suo tempo*, G. Guerrieri (a cura di), «Quaderni del piccolo teatro», n. 3, 1962, pp. 29-73; G. Niccioli, *Duse on Tour, Guido Noccioli's Diaries, 1906-07*, tradotto e con una nota introduttiva di G. Pontiero (a cura di), The University of Massachusetts Press, Amherst 1982, pp. 55-57; F. Marotti, *Edward Gordon Craig*, Cappelli, Bologna 1961, pp. 80-90; D. Bablet, *Edward Gordon Craig*, L'Arche Editeur, Paris 1962, trad. ingl. *The Theatre of Edward Gordon Craig*, [1966], Eyre Methuen Ltd, London 1981, pp. 86-89; J. Stokes, M. R. Booth, S. Bassnett, *Bernhardt, Terry, Duse. The actress in her time*, Cambridge University Press, Cam-

bridge 1988, pp. 163-165; L. Caretti, *Craig, la Duse e l'arte del teatro*, in *Gordon Craig in Italia*, G. Isola e G. Pedullà (a cura di), Bulzoni, Roma 1993, pp. 41-72; L. Vito, *Eleonora Duse tra Lugné-Poe e Gordon Craig*, «Biblioteca Teatrale», n. 39, 1996, pp. 93-112; M.I. Biggi, «Réalité et Reve». *La forza del teatro di Eleonora Duse*, in *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, F. Bandini (a cura di), Marsilio, Venezia 2001, pp. 59-79 e L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Corazzano e Pisa 2015, uscito dopo la stesura di questo saggio.

28 E.G. Craig, *Index To The Story Of My Days*, Hulton Press, London 1957, pp. 290-292

29 L'anno prima, nel 1905, tramite il conte Harry Kessler, mecenate delle arti, Duse chiese che Craig producesse dei disegni per la scena e i costumi per la messa in scena di *Electra* di Hofmannsthal con lei nel ruolo principale. Anche se Craig disegnò e in parte realizzò le scene e perfino i costumi per Duse per questa rappresentazione, l'opera non fu mai messa in scena. Curiosamente, Duse chiese che Craig non contattasse né lei, né il drammaturgo e insistette che tutta la corrispondenza dovesse passare attraverso il conte Kessler. Cfr. *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler*, L.M. Newman (a cura di), W.S. Maney & Son, Leeds 1995, pp. 30-47.

30 I. Duncan, *My Life* [1927], trad. it. [1948] *La mia vita*, Savelli Editore, Milano 1980, pp. 177-184. Sulla possibile inattendibilità di alcuni episodi dell'autobiografia di Duncan Cfr. F. Marotti, *Edward Gordon Craig*, cit., p. 81.

31 Cfr. I. Duncan, *La mia vita*, cit., p. 181.

32 Ivi, p.182. Anche Guido Noccioli, suo collaboratore, conferma nei suoi diari che l'attrice italiana era rimasta entusiasta delle scene. Infatti, le adorava. G. Niccioli, *Duse on Tour, Guido Noccioli's Diaries*, G. Pontiero (a cura di), 1906-1907, cit., pp. 54-55.

33 Enrico Corradini offre una dettagliata descrizione della scena che era «senza quinte, di un solo colore tra il verde e il celestino, semplice, misterioso e affascinante [...] La scena è la rappresentazione di uno stato d'animo». Cfr. E. Corradini, «Vita d'art», I, n. 3, 1908.

34 E.G. Craig, *Index to The Story Of My Days*, cit., p. 292.

35 Dieci anni più tardi, nel 1916, in una lettera scritta alla figlia Henriette, Duse scrive che c'è la possibilità di realizzare un film tratto da *La Dame de la Mer*. Il film non sarà mai realizzato. Cfr. E. Duse, *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, M.I. Biggi (a cura di), Marsilio, Venezia 2010, pp. 132-133.

36 Nonostante Craig avesse inserito in tutti i programmi una spiegazione sul motivo delle scelte anti-realistiche compiute per l'allestimento scenografico quando si alzò il sipario, il pubblico rimase sbalordito dalle scene che non erano realistiche. Comunque, durante un momento di silenzio, Edward Craig racconta che si udì Tommaso Salvini, che sarebbe diventato amico di Craig, mormorare «Bella, bella». Cfr. E.G. Craig, *Gordon Craig, The Story of his Life*, cit., pp. 219-220.

37 Cfr. I. Duncan, *La mia vita*, cit., p. 183.

38 *Ibidem*.

39 Cfr. W. Weaver, *Duse. A Biography*, Thames and Hudson Ltd., London 1984, p. 278.

40 Per un accurato resoconto dei progetti per la messa in scena delle opere ibseniane mai realizzate cfr. L. Caretti, *Eleonora Duse and Gordon Craig's Lost Ibsen*, in *Global Ibsen*, E. Fischer-Lichte, B. Gronau e C. Weiler (a cura di), Routledge, New York 2011, pp. 225-242.

41 Le accuse che Craig muove a Duse sono spesso senza fondamento. La partecipazione dell'attrice ai vari aspetti della messa in scena, da capocomico e regista al suo coinvolgimento con vari aspetti della produzione, sono ben documentate nella vastissima bibliografia dedicata all'attrice.

42 E.G. Craig, *To Madame Eleanora Duse*, in «The Mask», vol. I, n. 1,

1908, p. 12. Ripubblicato in E.G. Craig, *The Theatre Advancing*, Little, Brown and Company, Boston [1919, 1921] 1923, pp. 241-247. (Ci sono delle differenze tra le varie edizioni. Alcuni capitoli non sono presenti in tutte e tre le edizioni e l'ordine dei capitoli è diverso).

43 Ivi, p. 12. Questa frase dev'essere stata molto nota, infatti, è citata anche da Silvio D'Amico. Cfr. S. D'Amico, *Tramonto del grande attore*, Mondadori, Milano 1929, pp. 41-42.

44 Ivi, p. 13.

45 E.G. Craig, *A Letter To Ellen Terry From Her Son*, in «The Mask», 1908, vol. I, n. 6, 1908, pp. 109-111.

46 Ivi, p. 110. Ferruccio Marotti scrive che Craig non disprezza il poeta «ma protesta contro il modo con cui gli uomini del teatro – direttori, attori, pittori teatrali – si rimettono al poeta». F. Marotti, *Edward Gordon Craig*, cit., p. 69.

47 E.G. Craig, *To Save The Theatre of England*, in «The Mask», vol. IV, n. 1, 1911, p. 4.

48 *Ibidem*. Allo stesso tempo l'articolo loda il lavoro dello scultore Auguste Rodin che «crea capolavori». Ivi, pp. 6-7.

49 Per i progetti di Craig di fondare una scuola, l'Arena Goldoni, Cfr. s.a., *A Living Theatre. The Gordon Craig School. The Arena Goldoni. The Mask*, Florence 1913. È interessante notare che nel *pamphlet*, con articoli scritti da vari esperti, comunque molti dallo stesso Craig, è indicato che fanno parte del comitato internazionale della scuola vari attori tra cui Tommaso Salvini, Sarah Bernhardt e Yvette Guilbert, p. 75. Inoltre, non c'è alcuna menzione dell'*Über-marionette* e si fanno spesso espliciti riferimenti al ruolo degli attori, che non devono aver paura di Craig perché grazie al teorico inglese, la loro arte diventerà più bella e profonda, p. 39. Se ci sono degli attacchi, sono rivolti verso gli attori con «personalità aggressive» e allo «*star system*» anche se una delle specializzazioni che saranno insegnate è quella di progettare, costruire e manovrare marionette. Nel libretto, c'è anche un riferimento a Duse molto positivo. Craig scrive che «[Duse è] una donna che ha visto, che sa e che desidera aiutare [a creare l'*Ideal Theatre*]» p. 55. La scuola avrà vita brevissima, appena un anno, e chiuderà i battenti allo scoppio della I guerra mondiale.

50 E.G. Craig, *The Whole Is Greater Than Its Part; Eleonora Duse and the Commedia dell'Arte*, in «The Mask», vol. XII, n. 2, 1927 (Il titolo riportato è quello sulla copertina della rivista mentre all'interno l'articolo s'intitola semplicemente *The Whole Is Greater Than Its Part*).

51 Ivi, p. 49.

52 Ivi, p. 50.

53 *Ibidem*.

54 J. Bordeux, *Eleonora Duse: The Story of her Life*, Hutchinson & Company, London 1924, p. 124.

55 A. Symons, *Eleonora Duse*, Duffield & Company, New York 1927, pp. 3-5.

56 E.G. Craig, *The Whole Is Greater Than Its Part; Eleonora Duse and the Commedia dell'Arte*, cit., p. 52. Craig muoverà critiche aspre anche contro Mimi Aguglia e Angelo Musco dalle pagine di «The Mask», per aver lasciato la compagnia di Giovanni Grasso. E.G. Craig, in «The Mask», 1925, vol. XI, n. 2, 1927, p. 69.

57 Ivi, p. 53.

58 Per un approfondimento di Duse capocomica cfr. F. Simoncini, *Eleonora Duse capocomica*, Le Lettere, Firenze 2011.

59 E.G. Craig, *On Signora Duse*, in «The Dial», May 1928, p. 364.

60 E.G. Craig, *In Memoriam: Eleonora Duse. Born 1859; Died 1924*, in «The Mask», July, 1924, s. p. a seguito di p. 118. Siamo a disposizione per riconoscere eventuali legittimi diritti d'autore per l'immagine qui riprodotta.

