

«THE MASK» E IL DIALOGO TRA SCENA E INCISIONE

Scheda
(di Monica Cristini)

Gordon Craig incomincia a interessarsi alla storia e alle teorie del teatro intorno al 1903 grazie a una copia dei *Cinque libri di Architettura* di Sebastiano Serlio, acquistata da un libraio lungo la strada (Brompton Road) che lo conduce al Lyceum Theatre dove, dopo il fallimento di *The Vikings*, sta curando l'allestimento di *Much ado about nothing* per Ellen Terry¹. Il trattato diventerà in seguito un costante punto di riferimento per la sua attività di scenografo; nella bozza di un articolo, datata 23 agosto 1933², è lui stesso a descrivere il primo incontro con Serlio:

“The Vikings” proving a failure, it was decided at the end of the first week or 10 days to put on “Much Ado About Nothing” – and for this, scenes and costumes were required, and they were not to cost much. Hurry!! it was to be ready in about 25 days. Then it was that I entered the shop of Parsons. “Have you some book with designs of Italian interiors – some architectural book – ?” And out come SERLIO. I opened it at a page on which was an elegant pillaster [sic!].

[...] “Just what I want – how much? ---- exit with volume leaving a few shillings [parola illeggibile]. Back in the studio – trace carefully the said pilaster – down to theatre – order seven such hollow pilasters to be made such and such a hight [sic!] and width and – by such and such a day

¹ Gordon Craig ne dà notizia nel suo *Index to the story of my days*, London, Hulton Press, 1957.

² Il documento, intitolato *Serlio*, con un appunto che specifica che ne è la prima versione, è custodito presso il Fonds Craig della Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle (d'ora in avanti BnF, ASP) e catalogato con l'indice EGC-MS-B-123. Lo scritto è inserito tra gli articoli pubblicati ma in questo caso non è indicata la rivista sulla quale è comparso.

– decide to hang tapestries between pilasters and to gild the p’s. So much for Act I. – plain blue background – floorcloth – ceiling – and all’s done³.

Craig racconta di aver portato con sé il volume a Berlino e di averne poco alla volta compreso la rilevanza degli insegnamenti, pur non potendo leggere il testo in italiano, ma attraverso i diagrammi e i disegni di cui apprezza semplicità e linearità.

I knew that curves, shadows and the rest were something I could manage without difficulty to bring about on a stage; but how to build a fine enough scene of bricks⁴ is what worried me. All the back-cloths and “flats” and cut-pieces were a curse – creating *litter* – and this *litter* was the sum-total of centuries of endeavour of scenic artistes! – Pouff.

And there and then, leaning on Serlio, I drew down and wrote down, in the 1st book on the interleaves, my first notions for “SCENE.” The notes and sketches are there, and can be seen by anyone curious enough to want to discover the connection between Serlio, E.G.C., and the modern stage scene⁵.

Questo articolo è importante perché ci porta direttamente a due dei principali fili conduttori che tracciano il percorso che conduce il regista inglese agli approfondimenti dedicati alla scena e pubblicati su «The Mask»: lo sguardo al passato, con la ricerca sulla storia del teatro, e la sua passione per incisione e architettura. Se da un lato, infatti, il volume che raccoglie i cinque libri di Serlio è per Craig il primo stimolo verso lo studio della storia del teatro, dall’altro costituisce anche un esempio di quanto l’incisione possa avere un ruolo ispiratore per la scena teatrale: gli appunti a margine delle pagine del trattato serliano da lui posseduto confermano che alcune incisioni pubblicate sul *Libro I* hanno stimolato l’idea degli *screens*⁶. L’arte

³ *Ibidem*.

⁴ Craig allude a un gioco per bambini costituito di una scatola di mattoncini, la Goethe’s “box of bricks”, della quale pensa sia Serlio l’ideatore.

⁵ Edward Gordon Craig, *Serlio*, cit.

⁶ Cfr. Jennifer Buckley, «*Symbols in silence*»: *Edward Gordon Craig and the Engraving of Wordless Drama*, «Theatre Survey», vol. 54, n. 2, May 2013, pp. 207-230. La studiosa, avvalendosi di alcuni appunti riportati da Craig a margine delle pagine del trattato, evidenzia come le immagini qui presenti e l’estetica neoclassica abbiano

dell'incisione è stata per lo scenografo inglese il medium grafico preferito nei suoi anni più produttivi; è ancora Buckley a sottolineare quanto, tra il 1906 e il 1914 la xilografia sia stata cruciale per la concezione e la diffusione delle sue teorie su recitazione e scenografia e come le stesse Black Figures possano essere considerate un'evoluzione delle incisioni realizzate per lo studio delle scene dell'*Hamlet* di Mosca.

La composizione di parole e immagini caratterizza molte pubblicazioni di Gordon Craig, da *Towards a new theatre* (1913) a *Scene* (1923), a *Woodcuts and some words* (1924) e alla prima rivista, «The Page» (1898-1901), rivolta alle belle arti, ricca di bozzetti, disegni e incisioni, che si avvale dei contributi di alcuni intellettuali e artisti in quel periodo a lui vicini e protagonisti della scena artistica e culturale inglese: Willam Rothenstein, Henry Irving, Max Beerbohm, Martin Shaw⁷. Fondamentale fu la relazione con i pittori modernisti inglesi; oltre all'amicizia con Rothenstein va ricordato il sostanziale rapporto con James Pryde e William Nicholson, coloro che lo iniziarono alle tecniche dell'incisione. Di questi incontri parla nei suoi studi Lorenzo Mango⁸, il quale ne evidenzia la pregnanza rispetto allo sviluppo teorico del giovane regista, che elabora un nuovo modo di concepire la creazione artistica anche grazie alla vicinanza con i pittori modernisti⁹.

condotto alla visione spaziale e architettonica delle incisioni di Craig pubblicate in *Scene* (1923). Alcune di queste compaiono su «The Mask» sin dai primi numeri del 1908. Dell'influenza dei *Libri di Architettura* di Sebastiano Serlio e dell'architettura rinascimentale (ma anche precedente – Craig legge i *Dieci libri dell'Architettura* di Vitruvio nell'edizione inglese del 1874, con le illustrazioni di Andrea Palladio) sull'ideazione della nuova scena craighiana parla anche Maria Ines Aliverti in *History and Histories in Edward Gordon Craig's Written and Graphic Work*, in *Performing the Matrix. Mediating Cultural Performance*, edited by Meike Wagner and Wolf-Dieter Ernst, München, Epodium Verlag, 2008, pp. 201-222.

⁷ Cfr. Olga Taxidou, *The Mask. A periodical performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998.

⁸ Lorenzo Mango, *Note per uno studio sul rapporto tra Edward Gordon Craig e il Moderno*, «Biblioteca Teatrale», n. 125-126, gennaio-giugno, 2018, pp. 63-78; *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Corazzano, Titivillus, 2015.

⁹ Mango descrive gli elementi caratterizzanti la poetica modernista che hanno probabilmente influenzato l'elaborazione teorica di Craig: «essi [i pittori modernisti]

Nel 1924, nelle prime pagine di *Woodcuts and some words*¹⁰, Craig illustra le motivazioni che lo hanno condotto all'uso dell'incisione, come per mezzo di questa imparò a disegnare le scene, delineare meglio i personaggi e allo stesso tempo entrare in un rapporto più profondo con il teatro.

I began to engrave in 1893 or 1895. From 1898 to 1901 I was cutting boxwood all day. By 1900 I felt I had served a sufficiently long woodcutting apprenticeship to produce a play. You do not see the connection between chopping wood and theatricals, and yet there is one.

Woodcutting is useful to the designer of scenes and costumes, and so to the actors. Again, it is useful to the stage-manager who must be able to visualise the situations and characters for his actors. It is useful to the manager of a theatre who wishes his programmes and posters to look well¹¹.

L'approfondimento che si propone in questo contributo è sorto dal desiderio di chiarire gli intenti di Craig nel pubblicare su «The Mask» alcuni scritti accompagnati da immagini, dedicati all'incisione e che talvolta propongono tesi che sembrano contrastare le teorie da lui esposte nei saggi fondamentali. Si è scelto dunque di studiare gli articoli più rappresentativi, mettendoli a confronto con appunti inediti e altri suoi testi dedicati alla scenografia.

La ricerca affrontata ha messo in luce ancora una volta l'im-

erano comunque pronti a mettere in discussione la dimensione dell'Accademia attraverso una pratica formale nuova, basata su di un segno sintetico, immagini colte come frammenti, attenzione alla percezione immediata della realtà, senza il filtro della costruzione e impaginazione dell'immagine accademica». Lorenzo Mango, *Note per uno studio sul rapporto tra Edward Gordon Craig e il Moderno*, cit., p. 65. Importanti, per la creazione di una scena architettonica e non più pittorica, furono anche i rapporti, diretti e indiretti, con il mondo dell'architettura: Craig racconta di aver letto i libri di John Ruskin, l'architetto già amato dal padre William Godwin e di cui parla nell'*Index* (cit.), ma cruciale è, nel corso del soggiorno in Germania, l'amicizia con Henry Van de Velde, architetto che rielabora in modo personale i concetti fondanti del movimento Arts and Crafts.

¹⁰ Edward Gordon Craig, *Woodcuts and some words*, London, J.M. Dent & Sons, 1924.

¹¹ *Ivi*, pp. 2-3.

portanza che ha avuto per Craig l'incisione e l'influenza di questa sulla sua riforma della scena. Allo stesso tempo, sono emerse alcune delle modalità con le quali Craig propugnava la riforma del teatro attraverso le pagine della rivista, strumento fondamentale per la diffusione delle sue idee. Si riconferma, infine, il carattere di "periodical performance"¹² di «The Mask»: come si avrà modo di vedere, gli articoli, firmati da Craig con diversi pseudonimi, assumono toni differenti e seguono diverse finalità nel mettere in relazione incisione e scenografia, mostrando così le differenti personalità incarnate dagli autori-attori.

Partiamo allora da una prima ricognizione degli articoli in questione. Se ci soffermiamo sui soli scritti accompagnati da un'incisione, constatiamo che in essi abbiamo a che fare con approcci diversi all'analisi della scena. Si tratta di undici contributi pubblicati tra il 1908 e il 1929: uno firmato da Gordon Craig, due da Felix Urban e otto da Allen Carric. Nel caso degli scritti firmati da quest'ultimo si tratta per lo più di articoli molto brevi e dal tono ironico, sprezzanti verso la scena moderna. Gordon Craig e Felix Urban fanno invece uso delle incisioni per dare suggerimenti per il trattamento della scena, riprendendo alcuni dei capisaldi della riforma. Carric prima, e Urban poi, sono gli pseudonimi usati da Craig per dare voce alle sue opinioni sugli usi del teatro moderno, sulla storia e l'architettura di alcuni teatri italiani, su alcune personalità del teatro e dell'arte in generale e sul contemporaneo. Questi scritti mettono in stretta relazione le caratteristiche di alcune incisioni italiane del quindicesimo e sedicesimo secolo con il nuovo progetto di riforma delle scene, costituendo chiari esempi a cui riferirsi per il giovane scenografo, ma anche per lo stage-director e lo stage-manager. In essi emerge l'avversione per la scena pittorica e per la tendenza tutta naturalistica alla cura maniacale del dettaglio, antipatia spesso celata ma talvolta apertamente espressa. Fin qui nulla di nuovo, conosciamo la visione estetica di Craig e non è raro leggere nei suoi scritti la contestazione a realismo e naturalismo, come nell'articolo del 1903 pubblicato sul «Morning Post» in cui, citando Ruskin, sottolinea

¹² Cfr. Olga Taxidou, *The Mask*, cit.

che il teatro moderno è rovinato da una scenografia che va contro quanto di nobile vi sia nell'arte, che dovrebbe restituirci l'idea e non la sua realizzazione¹³.

È Teddy, il figlio-assistente di Craig, a rivelare la prima idea per questi articoli, sorta dalla visione dei molti blocchi di legno intagliati e usati per le illustrazioni di testi di letteratura italiana presenti presso la libreria fiorentina dell'antiquario e bibliografo Tammaro De Marinis. Visti i blocchi, il fondatore di «The Mask» intravede immediatamente la possibilità di arricchire d'immagini la nuova rivista e prende accordi con il libraio per un uso gratuito delle incisioni in legno in cambio della pubblicazione di annunci pubblicitari¹⁴. A offrirci invece un aneddoto alternativo è Allen Carric/Craig, in *A confession*, un articolo scritto per «The Mask» e mai pubblicato¹⁵; documento che ci aiuta anche a comprendere il senso del tono, che sta tra il serio e il faceto, dei suoi articoli.

I have at different times been permitted to draw to the attention of young scene painters of the new school some of the finest purest of line engravings of the Early Italian Schools. No harm to the theatre was to have been dreamed of – but distinct harm was intended towards the Fool.

I hoped – and indeed I believe I may say my hopes were sometimes realised – that he would really take my words of counsel seriously – that he would begin fitting in practise the inane theory that it is possible to transfer the motionless engraving to the stage – setting it moving there with the restrained motions of the clockwork figure.

I feel I am not boasting when I say that quite a number of young pictorial artists fell into this trap¹⁶.

¹³ Edward Gordon Craig, *Stage Management. The new way which is the old*, «The Morning Post», Monday, February 23, 1903.

¹⁴ Edward Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, a cura di Marina Maymone Siniscalchi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.

¹⁵ L'articolo (BnF, ASP, EGC-Ms-C-120) non reca data ma è inserito tra i documenti datati tra il 1914 e il 1918. Si tratta di nove pagine manoscritte accompagnate da un'incisione del XVI secolo rappresentante alcuni nobili che osservano gli operai al lavoro nella costruzione di una torretta fortificata.

¹⁶ Allen Carric (pseud. Gordon Craig), *A confession*, BnF, ASP, EGC-Ms-C-120, ff. 1-2.

Stando a quanto racconta Carric, pare dunque che questi articoli costituissero un tranello rivolto ai giovani artisti della scena: non tanto agli scenografi o “stage designers”, ma agli «scene painters» e «pictorial artists», i professionisti appartenenti a quella categoria che Craig vorrebbe fuori dal teatro¹⁷.

Carric nelle righe seguenti spiega da dove ha origine l’idea per queste pubblicazioni e il trucco da lui concepito insieme all’editore di «The Mask».

It was solely because the Editor was searching far and wide for plain woodcuts which could be reproduced cheaply and which were grey in tone instead of very Black and very White.

He wanted grey engravings so as to “go well with the lines of type” he said.

What grey prints and a taste for printing have in common with the theatre heaven alone knows. I see no connexion. And further more I like those early Italian engravings of yours “Do you” I cried really roused out of myself for with me its engravings or nothing – and so the Editor often used to shall round at about me and as it was to lunch hour would stay and afterwards we would choose out some new beauty for his journal.

But you must write some nonsense (the Editor always called what went on to The Mask Nonsense) to go with the engraving or it will seem to have been dragged in for no earthly or theatrical reason.

We used to laugh about it [...] ¹⁸.

Non è la prima volta che Craig si avvale di una sua rivista per prendersi gioco di una particolare categoria di lettori: lo abbiamo già visto architettare un inganno per i futuristi tra le pagine di

¹⁷ Oltre che nei noti testi pubblicati, Craig ne parla negli appunti preparatori a *Scene*, nel Ms Book 27 (1921; BnF, ASP, EGC-Ms-B-52), in cui sottolinea che la scena è un luogo, non un dipinto quanto un luogo in cui l’attore si muove. Lo ribadisce anche qualche tempo prima in un articolo, *The living scene*, pubblicato sul numero di giugno del 1921 di «The English Review» (pp. 527-533): «When Scene becomes decoration it ceases to have quite the same value as it has when it lives and moves. The Earth on which we, the actors, play our parts is not exactly a decorative background... Although at times it retires, although at times it is just decorative and no more – at times mere background – unnoticeable», p. 527. BnF, ASP, EGC-Ms-B-136.

¹⁸ Allen Carric, *A confession*, cit., pp. 2-3.

«The Marionnette» (la rivista del 1918 dedicata esclusivamente al teatro di figura), dove racconta di aver assistito a Roma ad uno spettacolo “magico” nettamente superiore ai *Balli Plastici* di Fortunato Depero¹⁹.

Nel nostro caso il tranello è invece rivolto ai pittori che collaborano col teatro contemporaneo, con l'intento di screditare il loro approccio alla scenografia e mostrare quanto poco critico possa essere il loro atteggiamento verso la creazione scenica. Gli articoli, seppur molto brevi e dal tono canzonatorio, per certi versi sono perfettamente in linea con il carattere anti naturalista che caratterizza molte delle riflessioni pubblicate su «The Mask». Carric specifica infatti che questa “confessione” servirà al lettore a comprendere un po' meglio i metodi che la rivista adotta per «ridding the stage of unnecessary intrudors»²⁰. L'autore racconta anche che, per capire se sarebbe stato opportuno attuare la beffa, si era confrontato con Craig che in quei giorni stava firmando dei brevi drammi con lo pseudonimo Tom Fool e ridendo gli rispose: «“Do it” he would reply – “go on go on” – it was always that»²¹.

Una parte dello scritto è dunque dedicata a specificare la motivazione di questo tranello attuato attraverso le pagine di «The Mask»:

And was that the success of my half serious half flippant mood (ah who can say where the one ends and the other begins) has born such excellent fruit – has tested hundreds and foundd them stand fast has tested others and found them on the floor hipped at once. Now that all this is in the past and the records of the fools is chronicled in most of the books on the new movement in England Italy France and America where in we can see pictures, photographs!, of these pictorial ones posed in mechanical attitude wonderfully idiotic, perfect for the photographer, a ghastly error for the stage now that all is accomplished in that particular little section of the work. Now that there is no more need to make the donkeys demonstrate

¹⁹ Dell'articolo, intitolato *A Marionnette in Rome* a nome di J. Fox-Laurier (prseudonimo di Craig) e pubblicato su «The Marionnette», I, 4, 1918, si parla nel mio saggio *Gordon Craig e il teatro in Italia. Due aneddoti*, «Biblioteca Teatrale», n. 125-126, 2018, pp. 199-221.

²⁰ Allen Carric, *A confession*, cit.

²¹ *Ivi*.

in public the folly of treating the stage as though it was a flat thing of two dimensions.

Since they have gone to considerable expense for about 5 or 6 years to show and prove exactly what I wanted shown and proved – since all is accomplished I may emerge and show my box of tricks and how it is done²².

Vediamo ora da vicino alcuni degli articoli in questione: il primo scritto di Allen Carric, intitolato *A Venice and a Rome for the consideration of young scene painters*, compare nel numero dell'aprile del 1908²³. Le due incisioni che precedono il testo rappresentano la prima Venezia, con vista da un mare brulicante di piccole e grandi imbarcazioni verso una deserta piazza San Marco, la seconda è una raffigurazione di Roma con visuale dalle mura esterne della città, nella quale si intravedono il Pantheon e una parte del Colosseo²⁴. Due immagini, molto ricche di dettagli, che l'autore esorta a prendere come esempi.

On the page facing we give a clue to good scene painting. If the young and serious designer for the stage should study from these little pictures alone, and could bring himself to see the wonder which lies in them and disregard all that he is taught by the modern theatre, he would soon learn to invent wonderful and charming backgrounds for the plays of Shakespeare.

²² *Ivi*. L'articolo si conclude con un «to be continued» e l'annuncio da parte dell'autore che questo sarebbe stato forse il suo ultimo intervento per «The Mask» poiché stava per coronare uno dei suoi grandi sogni, quello di imbarcarsi come steward sulla nave di una grande compagnia di battelli a vapore. Per questo nuovo incarico avrebbe lasciato il nome Allen Carric e assunto invece quello di Allen Ramage. Una nota rinvia infine a quanto sarebbe dovuto comparire sul numero successivo della rivista: «It is with real sorrow that we have received the following cablegram from Bombay from which city Mr Allen Carric promised to send us the second instalment of *A confession* which appeared in our last number. It will be remembered that in the first part of his article Mr Carric confessed that he had become a steward on board one of the P & O Lines and was now called Mr Allen Ramage. The following is the telegram. "Ramage swallowed by shark just before sunrise"».

²³ Allen Carric (pseud. Gordon Craig), *A Venice and a Rome for the consideration of young scene painters*, «The Mask», I, 2, April 1908, pp. 16-17.

²⁴ In basso è indicato che le due immagini sono state riprodotte da *Bergomensis. Supplementium Cronicum. Venetiis. 1490*.

[...]

It is not the *amount* of scenery, good or bad; it is the *quality*. [...] What these designs for Venice and Rome contain is quality, ... and as that is a thing which that stage never dreams of winning, what is the good of speaking about it? But keep your thoughts fixed on these and like designs; it can do you no harm, and may do you much good, ..., and for the love of your Art, your country, or even yourself, *wake up*, and understand them²⁵.

Il numero successivo di «The Mask» ospita un secondo articolo di Carric²⁶, *The true Hamlet*, in cui l'autore spiega che l'immagine corrisponde all'*Amleto* come lo avrebbe rappresentato egli stesso, se ne avesse avuto l'occasione, poiché rispecchia il dramma di Shakespeare molto meglio di quanto abbia visto fare sinora in teatro. Nell'articolo immagina ciò che accade dietro le quinte facendo riferimento a un'antica incisione del sedicesimo secolo, nella quale Amleto (che indossa una corona) riposa sdraiato in primo piano, mentre alcuni gruppi di persone alle sue spalle sembrano interagire tra loro.

Outside in the courtyard and in the other rooms may be the Dramatis Personae are acting to the top of their bent. How entrancing that we cannot hear them. How reassuring to know we shall never see them. The Queen is possibly wringing her hands while she tries to remember her words; the King is doubtless rolling his eyes and his R's; Polonius is shaking his head and is having the same serious trouble as ever with his long sleeves [...], all are at their appointed tasks, acting as usual for all they may be worth.... and for Hecuba, but, praise be to Jove, ... in the next room²⁷!

In questo caso Craig critica in modo canzonatorio quella che potrebbe essere la normale routine con cui gli attori si aggirano tra le quinte in attesa di salire sul palcoscenico. E lo fa mettendo a confronto l'immaginario e caotico andirivieni degli interpreti con la tranquillità che si legge nell'incisione, ritenendosi fortunato che le azioni

²⁵ Allen Carric, *A Venice and a Rome*, cit., p. 17.

²⁶ Allen Carric (pseud. Gordon Craig), *The true Hamlet*, «The Mask», I, 3-4, May-June 1908, p. 55.

²⁷ *Ibidem*.

avventate degli stravaganti personaggi abbiano luogo nella stanza accanto, lontano dalla nostra vista. Quello rappresentato nell'incisione sarebbe dunque per lui l'unico modo di mettere in scena l'*Amleto*, con molti degli interpreti fuori scena: «well, it will be the first cultured performance of the noble and disheartening play»²⁸.

L'articolo che segue è forse fra tutti il più divertente e costituisce un'irrisione al naturalismo e al contemporaneo uso di riempire le opere drammaturgiche di didascalie contenenti indicazioni per la messa in scena. Intitolato semplicemente *A note on an old engraving*, è pubblicato nel settembre del 1908²⁹. L'incisione che lo accompagna rappresenta una piccola corte all'interno delle cui mura sembrano essere coinvolti nelle loro azioni quotidiane alcuni abitanti, ma sono presenti anche diversi animali e in primo piano quelle che Carric ci svela essere api, dato che la stampa non ci permette di identificare chiaramente gli insetti.

I have just come across this charming Italian wood engraving, [...]. It is made for the modern stage director. The artist evidently knew the modern stage director was coming. [...] technique has not been the designer's aim: realistic detail, that is what has absorbed him, and curiously enough just the very detail by which the stage director knows his public is charmed.

Here is the real horse tethered to the real wall: the real dog and the real pigeon and the real pigeon house, just as described by Miss Ellen Terry in her Memoirs, where she alludes to one of Charles Read's production.

I think that it never yet occurred to any stage manager to have real bees; yet of what value would be the presence of the man and the woman, of the horse and the dog and the old lady spinning in this design without bees? Therefore what would a production in which are a man and a woman, a horse, a dog and an old lady spinning be without this additional detail of bees? What an opportunity for realism, for accuracy! Think what possibilities it opens up! Think of the laughs to be extracted from a bee³⁰.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Allen Carric (pseud. Gordon Craig), *A note on an old engraving*, «The Mask», I, 7, September 1908, pp. 140-141.

³⁰ *Ivi*, p. 140.

Nella seconda parte dell'articolo Carric se la prende (come spesso accade) con Bernard Shaw, spiegando che nonostante la sua attenzione per le direttive di scena, si spera che in futuro dia indicazioni ancor più *complete*, come quelle che cita e per le quali, come l'autore indica in nota, ha preso spunto da alcuni testi scientifici.

“The bees are now heard buzzing about the hive. It seems for one moment as if the queen bee were dead, but next moment the air is cleared of all apprehension and becomes thick with bees. They circle twice around the forest and alight upon an ash tree which may be discerned three miles distant³¹.

[...]

The sound of the horse pawing the ground must now be heard, but the noise is quickly drowned by the crowing of a cock. As imitations of the crowing of a cock proceed at times from the audience, the manager must be very careful to procure a genuine cock so that there shall be no doubt as to the authenticity of the crowing”³².

Il tono e l'approccio critico cambiano negli articoli di Felix Urban: sul numero 3 del 1912 compare una sua riflessione in forma di dialogo con l'altro corrispondente di «The Mask»³³. I due discutono sul fatto che a teatro interessino soltanto le questioni teatrali e che l'attore in particolar modo non si occupi di arte e tenda ad annoiarsi di fronte alle opere dei grandi pittori. Carric spiega che ciò accade perché l'uomo di teatro non sa godere delle cose belle e non si sa appassionare all'arte figurativa perché non è toccato né dalla natura né dall'arte ma soltanto da ciò che è teatrale, e conclude «And he does not know how much he loses by this apathy. You and I, Urban, have often written about the old Engravers and have pointed out how valuable the study of their work is to the Theatre

³¹ *Ivi*, p. 141. Per questa didascalia Carric fa riferimento a un trattato del botanico e naturalista Thomas Andrew Knight (1759-1838) dedicato alla “Cause on variation in Bees”.

³² *Ibidem*. I riferimenti sono qui a un trattato sui galli di Captain Harraden e ai trattati sulle farfalle del naturalista Henry Walter Bates (1825-1892).

³³ *The old masters. A dialogue between Allen Carric and Felix Urban*, «The Mask», IV, 3, January 1912, pp. 185-186.

men, haven't we?»³⁴. Felix Urban aveva approfondito l'argomento anche in un articolo precedente, intitolato *Tuition in art. A note to the younger generation of theatrical students*³⁵, in cui lamentava, a proposito dell'insegnamento dei "mestieri" del teatro, la rarità di "maestri d'arte teatrale", la mancanza di dedizione dei manager e le scarse possibilità per i giovani di affrontare le spese per le lezioni. A suo avviso, però, esistono maestri che possono dare molto per il teatro: sono gli antichi pittori dei quali i giovani possono studiare le opere.

You can derive many wonderful things and learn many useful things; though surely no one who looks at these works needs to be told what can be *derived* by studying them. As for *learning* from them, you can do so by studying in them movement, dramatic movement, facial expression, the values of light and shadow, historical and fanciful costume, and some of the significance of a pictorial scene³⁶.

Urban/Craig elenca i nomi dei maestri per lo studio dell'espressività del volto e del movimento drammatico, per quello di scena e costume, per l'uso della luce, infine Leonardo, maestro dei maestri per ogni cosa. Non manca poi un riferimento alla danza, indicazione che sicuramente si avvale della frequentazione con Isadora Duncan.

[...] and you will do well not to trouble about people who tell you that movement is no to be learned from studying movement in pictures. It *is* so to be learned, and in schools of the Dance the pupils,... nay, even the masters,... give much time to the study of the movement in designs upon Greek vases, in sculpture and in early painting³⁷.

In un altro articolo, Urban mostra alcune incisioni del quindicesimo e sedicesimo secolo come esempio dell'efficacia che può

³⁴ *Ivi*, p. 186.

³⁵ Felix Urban (pseud. Gordon Craig), *Tuition in art. A note to the younger generation of theatrical students*, «The Mask», IV, 4-6, October 1910, pp. 68-70.

³⁶ *Ivi*, p. 68.

³⁷ *Ibidem*.

avere una scena essenziale: «the settings or backgrounds of these wood cuts are good enough to act for me as ideal examples of stage scenery, scenery without a thing too much or too little in it. [...] The first thing which strikes one as absent is *detail*»³⁸. A differenza di Carric, che come abbiamo visto assume un tono spesso ironico e sarcastico, adatto al “nonsense” dei suoi scritti-tranello, Felix Urban approfondisce la tematica in articoli più ampi, nei quali si sofferma a spiegare nel dettaglio i motivi per cui lo studio delle opere di pittori e incisori sia di notevole aiuto per l’artista del teatro. Uno dei principi su cui fonda le sue riflessioni è il ruolo della scena che, pur partecipando alla drammaturgia dell’opera, non deve interferire con quella del poeta, tantomeno con la recitazione degli attori: «The scenery is not put there to tell the story but perhaps to fill up the gaps, for it is the poet who tells the story and the actors who interpret that story. Therefore the scene must not interrupt»³⁹.

Gli articoli di Carric e Urban, pur partendo da presupposti diversi, quello di prendersi gioco del teatro moderno, il primo, e quello che potremmo chiamare “pedagogico”, il secondo, sono accomunati dal desiderio di sostenere gli intenti di riforma del regista inglese. Se Felix Urban, pur tralasciando l’accento a Craig e ai suoi scritti, ne ripercorre le teorie attraverso indicazioni ben precise circa l’utilità delle immagini pubblicate e facendo eco alla sua visione della scena e di un uso non descrittivo quanto poetico dello spazio, allo stesso modo Carric riflette sulle stesse questioni partendo dall’irrisoluzione di ciò che della scena moderna disprezza. Gli articoli che si prendono gioco dei professionisti del teatro, dando loro indicazioni su come lavorare sul dettaglio e sul pittorico, in realtà non sono altro che una critica nei confronti del teatro moderno e delle attuali modalità di messa in scena, un tipo di teatro che Craig tenta di riformare attraverso la diffusione delle sue teorie su «The Mask» e nei suoi testi fondamentali. Scrive in *Towards a New Theatre*,

³⁸ Felix Urban (pseud. Gordon Craig), *Some early Italian woodcuts. A Note upon their Use to Modern Scene Designers*, «The Mask», IV, 1, July 1911, pp. 47-56: 47.

³⁹ *Ivi*, p. 53.

Yet every day we get people speaking of scenery as if it were picture, and even painters have the temerity to enter the theatre and put on to the stage the result of their studies as painters. They are all descendants of Bibiena, and I hope they are proud of him. Nothing pleases them so much as the artifice of the modern theatre, and they “use” the stage, at the same time having a contempt for its tricks. I suppose that they like this so much because they know nothing about the beauty of the ancient theatre. I can only think of this as their excuse, but it brings us no nearer to a noble stage – it brings us no nearer to noble scenery⁴⁰.

Sono numerose le pubblicazioni in cui Craig illustra la sua idea di scena, una scena che deve essere “vivente”, architettonica e non pittorica. Lo fa in *Scene*, nel quale le incisioni pubblicate mostrano una concezione dello spazio tridimensionale, conforme ai principi dell’architettura neoclassica nonostante l’astrattezza che le caratterizza. Quello di una scena “architettonica” è un concetto che troviamo anche, lo abbiamo visto, dieci anni prima in *Towards a New Theatre*, dove scrive «once upon a time, scenery was architecture. A little later it became imitation architecture; still later it became imitation artificial architecture. Then it lost its head, went quite mad, and has been in a lunatic asylum ever since»⁴¹. Ampio spazio agli *screens* e alla descrizione del loro uso, insieme ai principi su cui si basa il progetto, è dato infine nel celebre articolo del 1915, *The thousand scenes in one scene. A note on ancient and modern scenery*⁴².

A conclusione di questo *excursus*, vale la pena citare un articolo firmato da Craig solo con le iniziali (G. C.) che segue lo stesso impianto di quelli fin qui analizzati: il breve scritto, di una quindicina di righe e accompagnato da un’incisione del sedicesimo secolo, è intitolato *Stage scenery*⁴³ e riassume in modo conciso alcuni dei

⁴⁰ Edward Gordon Craig, *Towards a New Theatre*, Toronto, JM Dent & Sons, 1913, p. 11.

⁴¹ *Ivi*, p. 6.

⁴² Edward Gordon Craig, *The thousand scenes in one scene. A note on ancient and modern scenery*, «The Mask», VII, 2, May 1915, pp. 142-158.

⁴³ Gordon Craig, *Stage scenery*, «The Mask», III, 1-3, July 1910, la pagina, priva di numerazione, è inserita tra la 14 e la 15.

principi di cui abbiamo parlato. L'immagine ritrae il dialogo tra due gentiluomini in una stanza spoglia, con una sola finestra, e un pavimento dal disegno geometrico.

If scenery must be used when performing plays it is better to employ a simple background rather than an elaborate one, and to create this you do better to employ a few lines than many broken ones.

[...]

The above design [...] is an example of a simple background. The lines are but little broken. In no way do they frustrate the dramatic intention.

Scenery has to speak as well as the actors, but it is better when it says only that which is necessary⁴⁴.

⁴⁴ *Ibidem*.