

FERRUCCIO MAROTTI

APPIA E CRAIG

LE
ORIGINI
DELLA
SCENA
MODERNA

BA
INONE

053

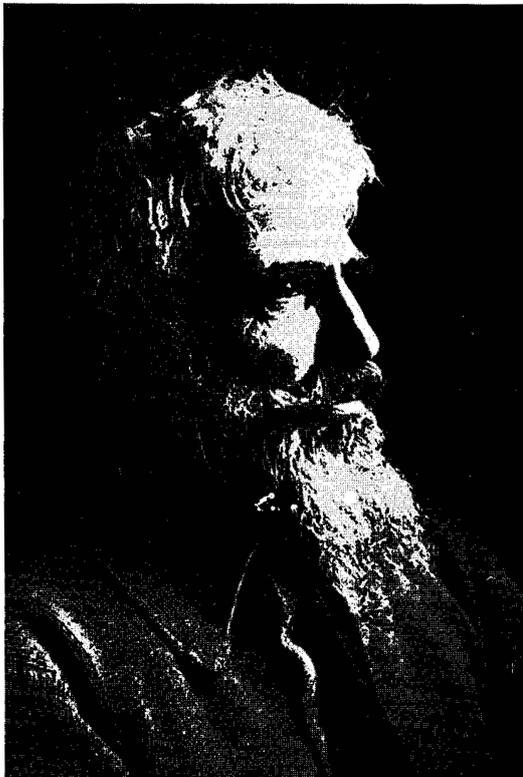
F. II

ESTRATTO DA

la biennale
di venezia

n. 50, settembre 1963

ENI
VOLI
TECA



ADOLPHE APPIA



EDWARD GORDON CRAIG

FERRUCCIO MAROTTI

APPIA E CRAIG: LE ORIGINI DELLA SCENA MODERNA

La storia della regia — e converrà chiarire che per regia intendiamo non una prassi empirica di subordinazione degli interpreti a un direttore, ma il principio estetico di unità degli elementi dello spettacolo e di autonomia dell'espressione scenica in quanto fatto artistico; e che quindi fino a che non si è portato al livello della coscienza il problema della validità artistica dello spettacolo e si è individuato criticamente e teoricamente il concetto di necessità registica, non si può parlare di storia, ma soltanto di preistoria della regia — trova uniti alle sue origini due nomi: Adolphe Appia e Edward Gordon Craig. Due artisti che con difficile travaglio giunsero a dare alle proprie intuizioni artistiche una formulazione critica, che da espressioni di una poetica personale le

ha portate a configurarsi come riflessioni aventi validità estetica assoluta (1).

Adolphe Appia e Gordon Craig: i due primi artefici della nuova scena, la scena moderna, sorta in contrapposizione al naturalismo caratteristico del teatro ottocentesco, e basata sul principio della piena autonomia artistica del quadro scenico: una scena quindi non più fondata sul concetto di mimesi della natura, ma sulle qualità artistiche insite in essa e intimamente consonanti con lo spirito del dramma, e al tempo stesso affrancata dal convenzionalismo di comodo delle quinte e dei fondali dipinti prospetticamente al fine di dare l'illusione della tridimensionalità, per elevarla al livello di mezzo di espressione artistica, mediante una rigorosa stilizzazione antinaturalistica, un'assoluta pla-

sticità dei suoi elementi (non più discordanti pertanto con la tridimensionalità dell'attore) e un uso artistico della luce in quanto creatrice d'atmosfera e rivelatrice delle forme.

Ma non si può parlare di storia della regia, e delle due personalità che fanno spicco alle sue origini, senza aver presente la vita spirituale del mondo moderno nella sua totalità: è necessario quindi ricordare, anche se in modo estremamente schematico, alcuni fatti e concetti che costituiscono dei punti fondamentali di riferimento, i parametri entro cui si svolge la singolare avventura dell'arte e del pensiero di Appia e di Craig.

Innanzitutto il rapporto fra l'estetica idealistica germanica e il sorgere della regia. Con Schelling (2) la riflessione filosofica sul problema dell'arte giunse a individuare una piena identificazione del 'vero' con l' 'idea' e indicò come fine dell'arte la manifestazione del vero sotto le forme della rappresentazione sensibile. Hegel (3) da tali premesse trasse le conseguenze più rigorose, chiarendo che la naturalezza obiettiva non è la regola e che lo scopo dell'arte non è la pura imitazione, bensì l'espressione dell'ideale. In tal modo vennero posti filosoficamente i fondamenti di una concezione dell'arte non mimetica, non imitativa della natura: sono qui le premesse della poesia pura e della moderna arte astratta. E al principio antimimetico di astrazione, di stilizzazione nell'arte è intimamente connessa e conseguente la formazione del concetto di regia.

Oltre che un principio filosofico, un'invenzione pratica contribuì fortemente nell'ottocento ad affrancare gli artisti figurativi dalla imitazione della natura: la fotografia. E' nota la crisi che questa provocò nei pittori più assiduamente rivolti a una riproduzione mimetica della realtà: la fotografia, che in breve volgere di anni si venne affinando al punto di poter riprodurre la natura meglio e più presto che non il pittore, fu uno dei fattori fondamentali della crisi di una certa pittura, quale ad esempio il movimento preraffaellita inglese.

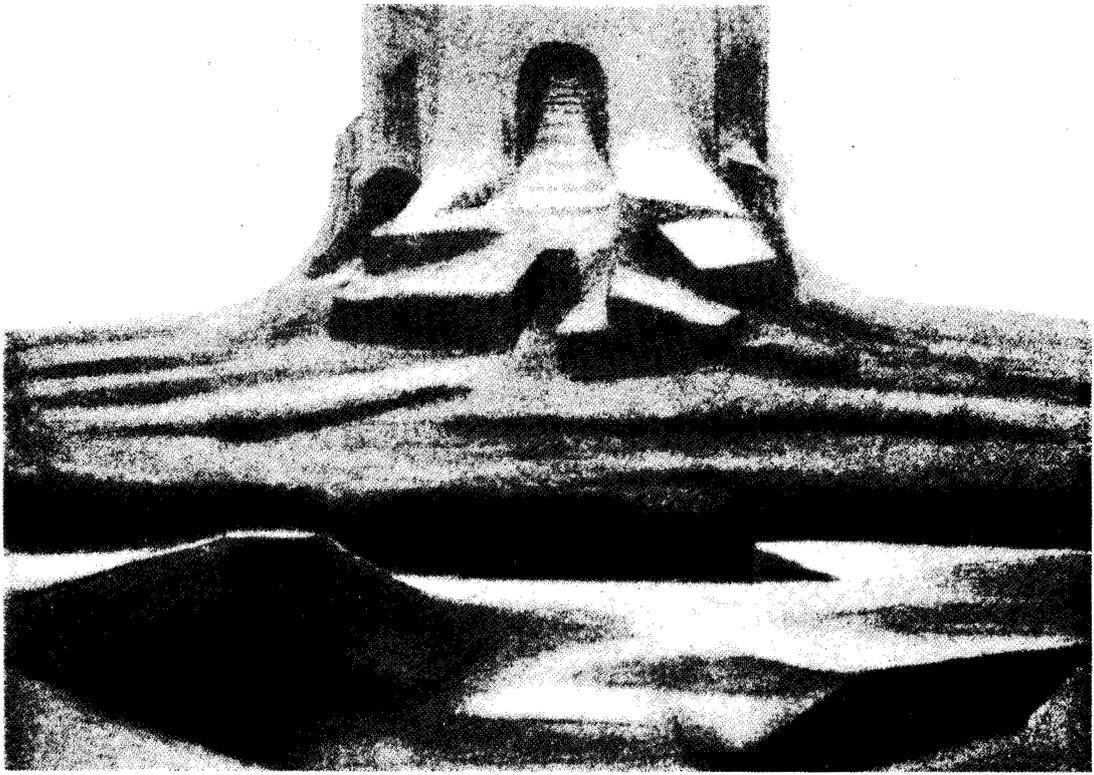
E insieme un altro fatto ebbe notevoli conseguenze sull'arte: l'apertura, dopo secoli, del mondo orientale. Dal momento in cui venne aperto il primo negozio di oggetti

artigianali dell'oriente, a Parigi nel 1862, gli artisti ricercarono ispirazione nella stilizzazione, nel simbolismo astratto dei paesi esotici, il Giappone, la Cina. E pochi anni dopo la tournée europea di una danzatrice orientale, Sada Yacco, commosse e affascinò innumerevoli cultori d'arte (4).

In pittura, da Van Gogh a Gauguin a Cézanne, i cosiddetti neoimpressionisti componevano i propri quadri secondo una nuova concezione della creazione artistica: non più la mimesi della natura, ma la ricerca di un più completo approfondimento del vero, al di là della stessa realtà, nella giustapposizione degli elementi concreti del quadro. Linee, forme, colori, gli elementi della composizione, ad opera dell'attività creatrice del pittore, si trasformano in mezzi d'espressione artistica e dalla loro sintesi scaturisce l'opera d'arte, valida in sé, al di fuori di ogni rapporto di imitazione della natura.

L'architettura, a partire dal periodo dei 'revivals' di stili antichi, e in specie dal Gothic Revival, dalla battaglia di William Morris per la restaurazione dell'artigianato (Arts and Crafts) alla prima attività di Henry Van de Velde e all'Art Nouveau, operò una progressiva rottura con la tradizione accademica, che la rendeva avulsa dalla vita sociale. L'uso del cemento armato, dopo l'invenzione di Hennélique e Coignet, provocò in quegli anni un radicale cambiamento nella concezione architettonica: ai muri, abolita la loro funzione portante, era data come principale funzione la delimitazione dello spazio. Si formava quindi una nuova concezione della libertà di progettazione, nella ricerca della semplicità e della geometrizzazione delle forme. Un modo nuovo, più intenso, antidecorativo, lineare e geometrico, di considerare la realtà, si veniva affermando anche in architettura, oltre che in pittura: da Van de Velde a Otto Wagner a Joseph Hoffman a H. P. Berlage a Hans Poelzig a Peter Behrens, diversi grandi architetti tendevano allo stesso fine, nei primi anni del nuovo secolo.

Ancora alcuni fatti vanno considerati, senza i quali non si può valutare esattamente il significato della 'rivoluzione registica' nel teatro e quindi la portata dell'opera dei due primi teorici della nuova scena.



APPIA: « L'ORO DEL RENO », ATTO II, 1892

In primo luogo lo sviluppo della fotografia nella cinematografia, che — preavvertirono gli artisti di teatro più vivi — come la fotografia aveva messo in crisi la pittura, liberandola dal compito di riprodurre la realtà sensibile, presto avrebbe posto in crisi, con la sua mimesi cinetica della realtà, il teatro naturalistico tipico del secondo ottocento, togliendogli il primato in quell'accurata imitazione del reale che — dal duca di Saxe-Meiningen (5) al Théâtre Libre di Antoine (6) al Lyceum Theatre di Henry Irving (7) alla Freie Bühne di Otto Brahm (8) — pareva aver dato nuova dignità d'arte al teatro della borghesia. Ma la creazione a Parigi di un teatro antinaturalistico, legato al movimento simbolista, il Théâtre d'Art di Paul Fort (9), cinque anni prima che i fratelli Lumière facessero la loro prima proiezione pubblica, rimase nulla più che un

esperimento mal riuscito, perchè tendeva a trasferire pedissequamente nel teatro dei fatti sorti e compiuti in altre sfere, nella

5

lirica di Mallarmé e di Verlaine. Una portata assai più rivoluzionaria aveva assunto invece in Germania come in Francia la diffusione del Wort-Tondrama wagneriano. Nei drammi di Wagner si inverava il sogno mitico dell'opera d'arte totale, il "Gesamtkunstwerk", la fusione delle maggiori arti sorelle — musica, danza, poesia — in un'unica arte superiore, pari a quella, ormai perduta nel tempo ma mèta dell'aspirazione comune, dell'antica Grecia. L'infatuazione wagneriana dell'Europa intera nel secondo ottocento assunse proporzioni incredibili: da Charles Baudelaire ad Albert Lavagnac a Émile de Saint Auban a Édouard Schuré a Bernard Shaw, si esaltava l'arte di Wagner, si facevano pellegrinaggi a Bay-

reuth e si scrivevano manuali del perfetto wagneriano. Il movimento wagneriano in Francia vantava nelle proprie file gli spiriti più eletti della nazione. A Bayreuth vigeva un'atmosfera di sacralità e di ritualità resa sempre più assoluta, alla morte del maestro, da Frau Cosima Wagner.

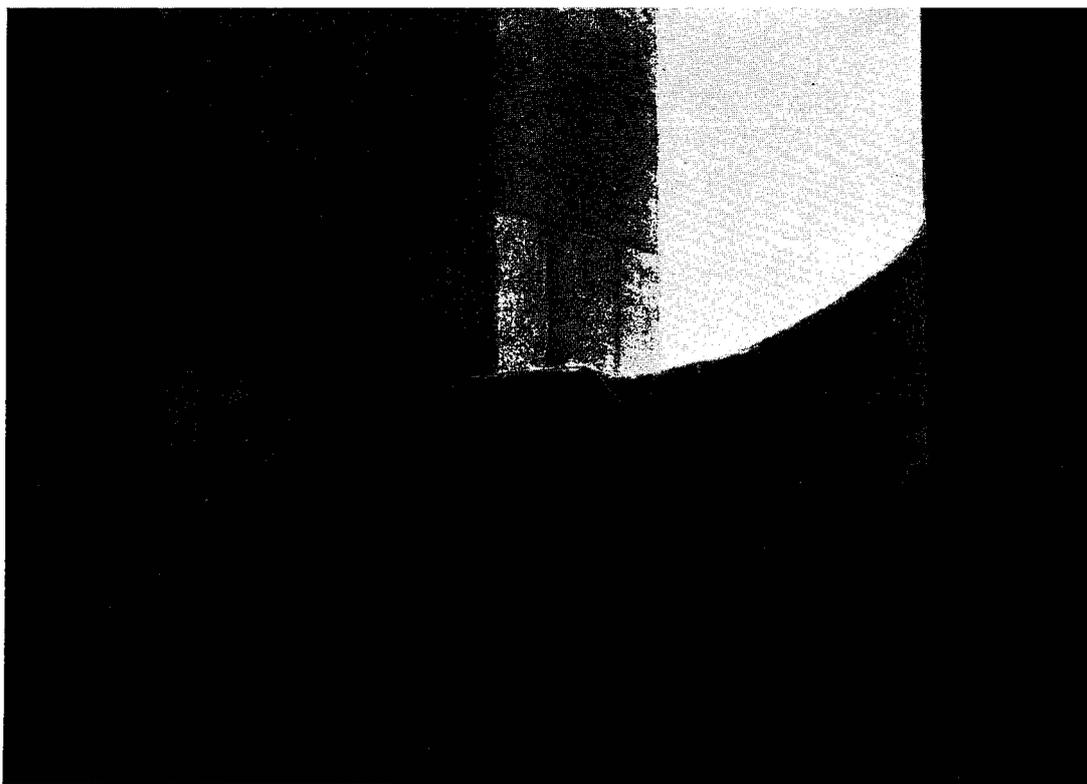
Nel teatro, nella tragedia dionisiaca — affermava Nietzsche (10) — « lo stato e la società, il distacco tra uomo e uomo scompaiono sotto la prepotenza di un sentimento di unità che riconduce ogni cosa nel seno della natura ».

L'importanza di queste parole sulla portata sociale dell'arte — per noi che siamo usi a considerare, da un punto di vista sociale, l'arte come indice, segno di un mondo, o al più denuncia o testimonianza di esso — può essere valutata soltanto se si tiene presente il concetto d'arte d'avanguardia: l'arte,

fra la fine del secolo scorso e gli inizi del nuovo secolo, con l'Art Nouveau e altri movimenti, ci era rivolta ad esplicitare una funzione di impulso, se non addirittura di agente primo, dell'evoluzione sociale, era considerata una forza in grado di promuovere la trasformazione delle strutture sociali, realizzando il progresso come eliminazione progressiva delle contraddizioni e dei conflitti sociali.

E' evidente l'ambiguità ideologica di tale concezione d'avanguardia del fatto artistico, che portava a differire sul piano estetico rivendicazioni di ordine economico e sociale. Ma è in tale prospettiva che va visto l'impegno teorico dei riformatori della scena in senso non imitativo. Senza aver presente il concetto di arte come agente di evoluzione nella vita della società, non si può comprendere come artisti del valore di Adolphe

APPIA: « PARSIFAL », ATTO II (LA TORRE DI KLINGSOR), 1896

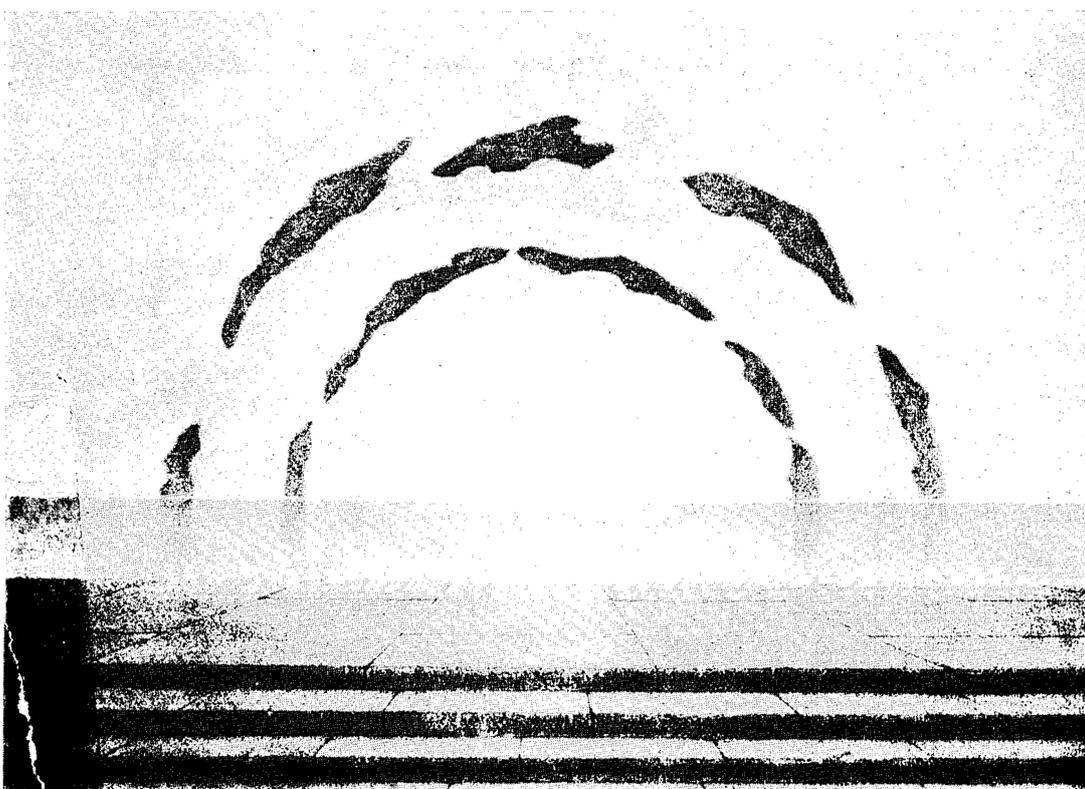


Appia e di Gordon Craig abbiano rinunciato a tutte le possibilità di successo offerte loro dalla società del tempo, pur di non venire ad un compromesso, pur di rimanere fedeli al proprio ideale di innalzare l'artificio della finzione scenica al livello di fatto ideale, al livello di mezzo d'espressione degno della ierofania che avveniva suo tramite: il loro impegno estetico in tale prospettiva assumeva implicitamente una grande importanza rivoluzionaria sul piano etico.

Nel teatro infatti la nuova società — la società industriale, frutto dell'ottocento, sorta in Inghilterra e presto diffusasi in tutta l'Europa — ritrovava la propria armonia unitaria. La società dell'industria, che distruggeva col principio della meccanicità la spiritualità del fare artistico, ma che al tempo stesso sentiva pesare su di sé l'angoscia del successo materiale, ricercava una

vita vera, autentica, spiritualmente profonda nell'arte. E nell'arte, sconvolta dalla nuova società, si agitavano i fermenti della rivoluzione industriale: il bisogno del nuovo si palesava anche nei nomi dei movimenti: Art Nouveau, Modern Style, Jugendstil, New English Art Club, etc. E' l'arte come vita' di Mallarmé; su altri piani è lo Art Nouveau. Con diverse sfumature di significato l'identificazione di arte e di vita ha valore per Whistler, per Van Gogh, per Wilde, Baudelaire, Gauthier, Whitman e Rimbaud. Si assistè allora al distacco della poesia dal linguaggio usuale, per conquistare radicalmente una propria lingua, impenetrabile, oscura, in cui la presenza reale si riduce, si stilizza, diviene trasparente, fino all'annientamento e al silenzio. E' la strada su cui giungeranno alle estreme conseguenze le arti figurative.

APPIA: SPAZIO RITMICO. LA RONDA DELLA SERA



Il teatro però, che in quanto arte sociale è sempre in ritardo rispetto alle espressioni più individuali d'arte, e da esse mutua di continuo i caratteri, quando anche riuscì a liberarsi dall'opprimente 'routine' commerciale, non giunse alle radicali posizioni della poesia o della pittura.

Con Wagner riaffermò la propria funzione di punto di convergenza e di decantazione di tutti i fattori componenti l'esistenza dell'uomo, e quindi la propria nuova sacralità e ritualità. Ma tale sacralità — non disgiunta dal sentimento di una profanità inevitabile, per la trasposizione avvenuta dei miti della società dal piano della trascendenza a quello della contingenza, e quindi per la conseguente istituzione del rito e del culto di se stessa — non assumeva più il carattere di spiritualità in quanto negazione della materialità, bensì si configurava come incerta sublimazione del fatto mondano. Il compromesso dunque era insito nella concezione del teatro tipica della società industriale: in esso aveva luogo la sintesi delle arti, ma la ierofania catartica non poteva essere senza la riduzione della dimensione ideale a quella materiale, senza cioè l'artificio mondano della finzione scenica.

Perciò, riaffermando il teatro a Bayreuth la propria sacralità rituale, non poté rinunciare al compromesso, alla contraddizione in termini di impostazione metafisica della musica e realizzazione scenica realistica di Wagner. Da tale compromesso, radicalizzando rigorosamente l'istanza di rinnovamento e di purificazione che si agitava fra gli artisti, prese le mosse il primo teorico della scena moderna, il ginevrino Adolphe Appia, per risolverlo. L'inglese Edward Gordon Craig invece, nella patria dell'industria, si trovò di fronte a un teatro e ad una società ancora più sordi a ogni istanza d'ordine non materiale: e nel realismo e nella 'routine' commerciale del teatro borghese trovò l'oggetto primo per iniziare la propria battaglia di rinnovamento.

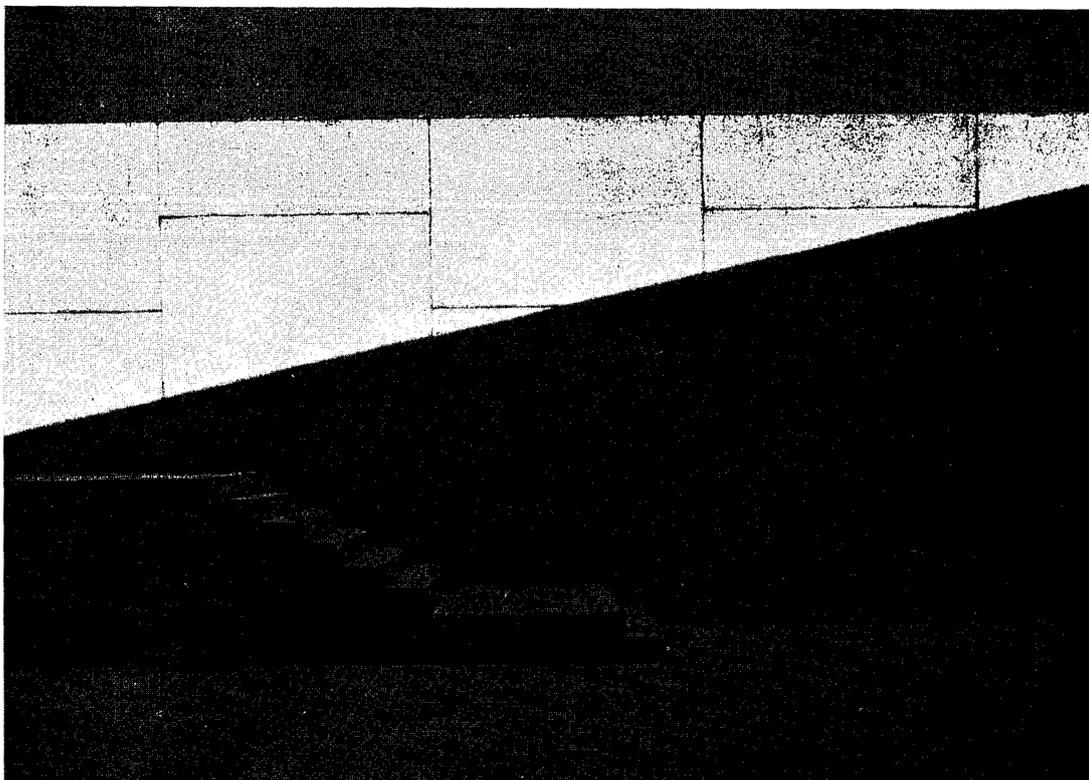
Così ha inizio l'avventura del nuovo teatro.

Ma prima di esaminare e di confrontare, sia pur sinteticamente, il pensiero e l'opera di Appia e di Craig, converrà ricordare un grossolano equivoco che tende a connettere in un semplicistico rapporto di derivazione

le loro teorie estetiche ed attività figurative. Da quando un malevolo articolo di Carl Van Vechten (11), chiaro esempio di insufficiente conoscenza delle opere dei due artisti teorici, indicò in Craig un plagiatario di Appia — e plagiatario di Appia veniva definito anche Stanislavskij (sic!) — la notizia ha incontrato il favore di parecchi studiosi, da Lee Simonson (12) all'estensore della voce "Craig" dell'Enciclopedia dello Spettacolo (13). La cosa a noi appare del tutto priva di fondamento. E l'esame delle premesse culturali e sociali dell'opera dei due artisti e teorici, cui seguirà ora uno studio delle loro teorie, riscontrato infine da un'analisi dei rapporti che unirono i due, servirà a sfatare tale equivoco.

La vita di Adolphe Appia — da lui riassunta, poco prima della morte, in un breve 'curriculum vitae' (14) — non presenta molti fatti degni di rilievo; è una vita chiusa in una rigidità, una schematicità e un pessimismo tipicamente calvinisti, ma al tempo stesso è tutta improntata a un intenso bisogno d'assoluto, di purezza interiore. Prima che teorico Appia è artista, ma prima ancora che artista è — come anche Gordon Craig — una forte personalità etica; e fu appunto questo vivo impegno etico, si è detto, unito a una forma di sensibilità addirittura nevrotica, che indusse tanto l'artista svizzero che quello inglese a vivere quasi sempre in un modesto ritiro, affrontando solo eccezionalmente la realtà del palcoscenico.

Nato a Ginevra il 1 settembre 1862, da famiglia di lontana origine italiana, Adolphe Appia fu indirizzato dagli stessi genitori agli studi musicali, che intraprese a Ginevra e proseguì a Zurigo, Lipsia, Parigi e Dresda. Il suo primo incontro con il teatro fu una delusione: il "Faust" di Gounod che a diciott'anni vide a Ginevra, con la convenzionalità opulenta della sua scena e l'artificialità dei personaggi, gli rivelò "il nulla interiore" (15) della moderna arte scenica. Identiche impressioni ebbe in seguito nel vedere altri spettacoli, fra cui il "Parsifal" messo in scena a Bayreuth da Wagner stesso nel 1882. Wagner, era solito dire, gli rivelò "il nulla esteriore" del teatro, con il con-



APPIA: SPAZIO RITMICO. CHIARO DI LUNA.

trasto fra la forza drammatica della sua musica e la scena fastosamente convenzionale. Tali delusioni estetiche, che la sua educazione rigorosamente moralistica lo indusse a trasporre su di un piano etico, lo costrinsero a impegnarsi a fondo nella ricerca di una soluzione al dissidio, che tanto lo colpiva, fra l'impostazione astratta, metafisica, della musica di Wagner e il realismo grossolano delle sue realizzazioni sceniche. Di tale compito Appia si sentirà, egli dice, "comme chargé", fino a che non avrà risolto il problema, elaborando i principi di una radicale riforma della scena, che porterà infine al teatro registico. Dopo un breve tirocinio pratico, ritiratosi dal teatro attivo, nell'inverno fra il 1891 e il 1892, a Glérolles — spinto da « une souffrance capable de me déterminer » (16) — fece uno spartito di regia per "L'anello dei Ni-

belunghi", disegnando al tempo stesso i primi bozzetti di scena per "L'oro del Reno" e "La Walkiria".

L'humus che alimenta, in questo periodo 'romantico', i primi appunti di teoria scenica che Appia prende per rendere ragione a se stesso delle proprie intuizioni d'artista, è dato principalmente dalla filosofia dell'arte di Taine — con il suo principio delle modificazioni sistematiche dei rapporti tra le diverse parti dell'opera d'arte (principio che rivolto alla dimensione spazio-temporale, sarà uno dei cardini delle riflessioni del ginevrino) — dalla mitica teoria schopenaueriana della musica che esprime essa sola non il fenomeno ma l'essenza (e da ciò per Appia ne segue che il contrasto fra musica e messinscena non è che una proiezione dei contrasti fra l'essere e il mondo fenomenico), da un chiaro idealismo hegeliano, su cui si

innesta l'istanza wagneriana di ritorno alle origini, di purità assoluta.

I disegni di Appia in questo periodo (che va dal 1892 al 1899) circa interpretano in modo romantico e simbolistico, ma essenziale e rigoroso insieme, i drammi di Wagner, non senza un influsso figurativo delle pitture parietali di Puvis de Chavannes, delle sue figure monumentali e severe, disposte in gruppi immobili e prive di tratti minuti. Ma nei bozzetti di Appia è postulata altresì in modo preciso la necessità di riforme fondamentali nella scenografia. Dei numerosi appunti che egli prese al riguardo, una parte fu pubblicata già nel 1895 in francese (17); ma l'ampia e spesso oscura e farraginosa opera teorica in cui sistemò le proprie riflessioni, vide la luce solo in traduzione tedesca (18) sul finire del secolo, nel 1899. Già da qualche tempo però la vedova di Wagner aveva respinto l'interpretazione scenica di Appia, ritenendola completamente assurda.

Appia, per chiarire teoreticamente la differenza che intercorre fra l'opera d'arte drammatica e le altre creazioni artistiche, formula un rapporto triadico, che ha come termini il contenuto dell'opera d'arte, i mezzi adoperati per esprimerlo e l'espressione raggiunta. Sul termine medio grava la responsabilità dell'armonia di tale rapporto. Con il moltiplicarsi dei mezzi da impiegare e degli artefici della mediazione, aumenta il rischio di un fallimento nella traduzione del contenuto in forma; e, nella perfezione armonica dell'opera d'arte realizzata, i suoi componenti non si devono più distinguere, data l'immediatezza e la sinteticità del rapporto.

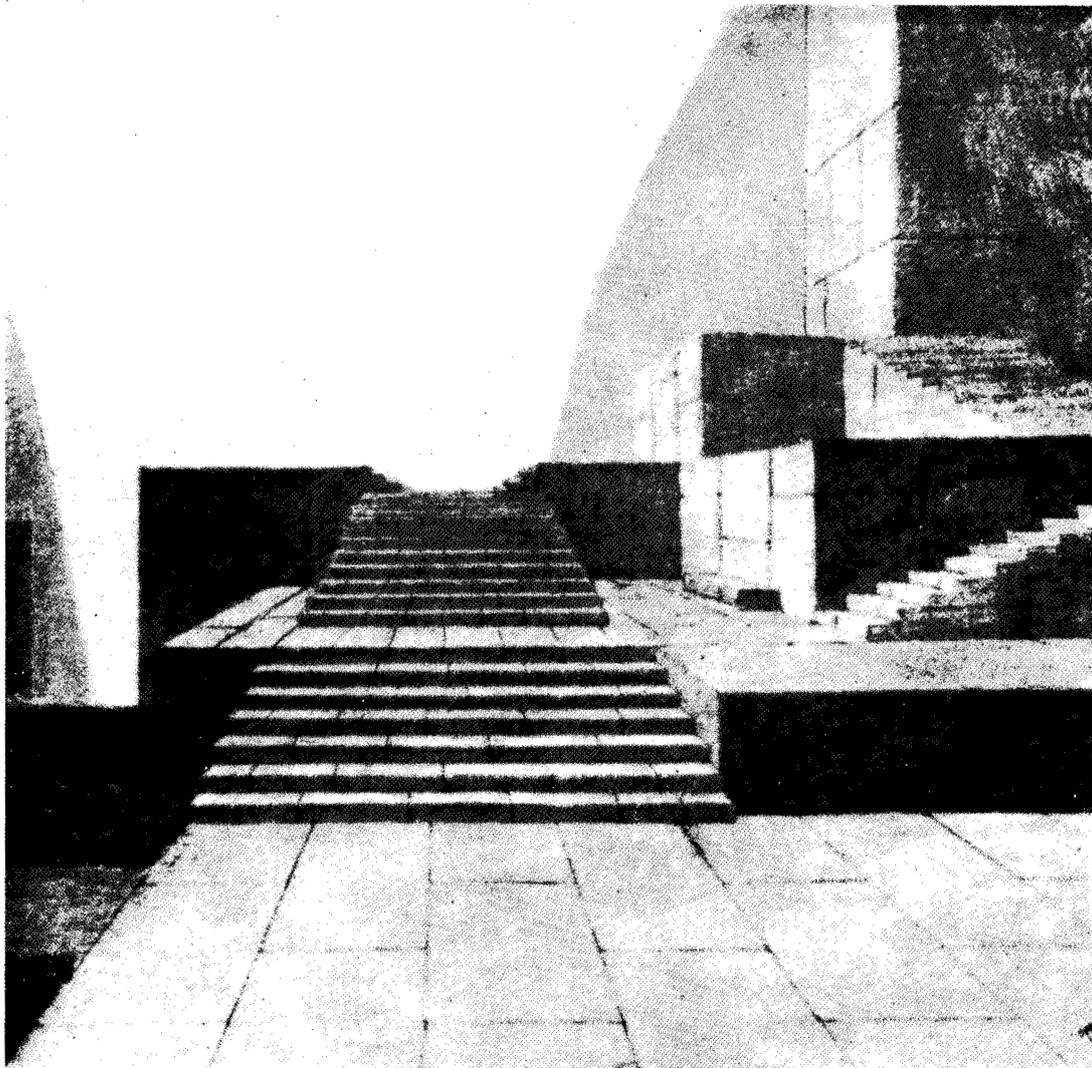
Il problema del termine medio, dove mezzo e mediatore sono unici, come nelle arti figurative e nella poesia, non sussiste, perchè il rapporto non è più a tre, ma a due, venendosi a creare come un dualismo dinamico fra l'artista e la sua creazione. Quindi l'urica opera d'arte in cui il problema si pone è quella drammatica, in quanto in essa il momento della creazione e quello dell'attuazione non coincidono, e inoltre la trasposizione dell'opera drammatica scritta in rappresentazione scenica è in mano non dell'autore, ma di altri. La messa in scena

dunque è, nell'opera d'arte drammatica, il termine medio fra contenuto e forma, mediazione realizzabile, in relazione al tempo e al luogo, nei modi più disparati.

Ma poichè in tal modo la forma del dramma è soggetta alle oscillazioni del gusto, una messa in scena variabile non può essere considerata una reale mediazione tra il contenuto letterario dell'opera e la forma scenica in cui esso si deve tradurre. Cioè la messa in scena non si può considerare come "Ausdrucksmittel", come "mezzo d'espressione", perchè in balia dell'interprete. Invece mezzi di espressione si possono definire solo «quelle attività che l'autore è in grado di fissare da solo in modo definitivo». Tutte le forze estranee, che si assumeranno in seguito l'esecuzione dell'opera d'arte, non devono essere altro che un qualcosa di equivalente a ciò che sono i caratteri a stampa per lo scrittore.

Qui sembra di cogliere il principio di una necessità registica, invece Appia supera il problema sfiorandolo appena: anche se l'autore, compiuta l'opera sua, determina la messa in scena nei minimi particolari, essa non perverrà mai al livello di mezzo d'espressione, perchè un atto di volontà dell'autore non può giungere a costituire un insieme organico di dramma e messa in scena. Occorre, perchè quest'ultima possa assurgere al livello di mezzo d'espressione, che «si fissi un principio ordinatore il quale, procedendo dal pensiero creativo originario, prescriva espressamente la messa in scena, senza passare ancora una volta attraverso la volontà del poeta».

Tale principio deve stabilire i rapporti spaziali e il loro susseguirsi nel tempo della vita scenica. Nel dramma teatrale, che Appia chiama il dramma di parole, benchè possa apparire che l'autore stabilisca ogni cosa, dal contenuto alla concatenazione dei fatti, tale principio non sussiste perchè in realtà il testo drammatico non ha in sè una chiara misura del tempo, poichè l'azione drammatica è pensata 'senza' la misura del tempo; ogni regolazione temporale non deriverebbe quindi da 'necessità' drammatica originaria, ma da un atto arbitrario, volontaristico. Il principio ordinatore della messa in scena, secondo Appia, è invece presente



11

APPIA: « IL PALOMBARO » DI SCHILLER, 1910.

nel dramma wagneriano, nel Wort-Tondrama, o per dir meglio è nelle mani del suo autore: esso è «quel principio che scaturisce dallo stesso pensiero creativo originario e che non deve quindi passare di nuovo attraverso la volontà cosciente del poeta. E tale principio è parte costituente essenziale della vita organica di questa opera d'arte». Nel dramma di parole e di musica dunque, e solo in esso, la messa in scena giunge al li-

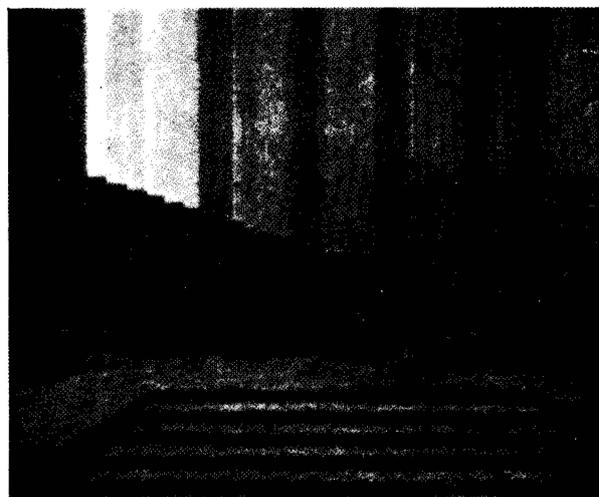
vello di mezzo espressivo. Appia quindi propone al poeta-musicista dell'avvenire di creare un sistema di notazione, simile a quello musicale, per dare le indicazioni di scena. E qui la sua teoria rivela il punto più debole, pur nell'acutezza e nella profondità di molte notazioni frammentarie: Appia è uomo sostanzialmente estraneo al teatro, perciò non riesce a cogliere l'essenza del problema teatrale dell'unità, che è problema registico,

se non in forma astratta, rinviando a un futuro indefinito la sua effettiva puntualizzazione teorica.

La personalità teorica del regista è dunque risolta in un'astrazione logica; questo è il limite dello schematismo del pensiero di Appia. Il regista, il 'metteur en scène', il 'régisseur' — tale parola ha assunto il significato attuale gradualmente, in tempi recenti; il che chiarisce il perchè dell'ambiguità e della difficoltà di linguaggio tanto di Appia che di Craig, i quali spesso indicano con questo termine lo scenografo, il direttore di scena, il capocomico) — per il teorico ginevrino non è altro che «un dispotico maestro di prove, che deve dirigere l'istruzione preliminare dell'insieme scenico. Egli deve impiegare ogni mezzo per raggiungere artisticamente la sintesi degli elementi della rappresentazione e per animare a tal fine, a spese dell'attore — la cui indipendenza deve essere definitivamente troncata — i fattori che entrano nel suo campo d'azione... Il suo influsso dovrà essere in un certo senso magnetico, simile a quello di un geniale direttore d'orchestra. Solo quando l'attore sente fino a che punto egli dipende dai suoi collaboratori inanimati, solo quando porta all'estremo il suo sacrificio, aggiungendo alla sua spersonalizzazione spirituale e ritmica la rinuncia definitiva e cosciente al suo predominio nella rappresentazione, allora soltanto può finalmente accostarsi al Wort-Tondrama». Nel parallelo posto da Appia fra direttore d'orchestra e 'régisseur' vi è una definizione della funzione registica; ma essa è incompleta, in quanto l'accento è posto sul principio di subordinazione gerarchica e sull'importanza degli altri fattori componenti il 'Gesamtkunstwerk' teatrale, ma non è puntualizzato il valore di autonoma funzione artistica del regista.

Nel pensiero del teorico ginevrino la disproporzione esistente fra l'impostazione metafisica della musica e della teoria di Wagner e la sua attività di 'metteur en scène' naturalista, ha assunto la dimensione di una dialettica degli opposti, di evidente derivazione hegeliana: la tesi è il "renoncement" dell'attore, l'antitesi è data dall'incompiutezza della volontà di Wagner. Il superamento nella sintesi è il regista. Ma tale sin-

tesi non ha in Appia i caratteri di un superamento totale: non c'è un'affermazione teorica completa della funzione registica, quale si troverà invece in Gordon Craig. Fin dal suo primo dialogo sull'arte del teatro, "The Art of the Theatre", Craig infatti rifiuta l'idea wagneriana del teatro come sintesi delle arti — che è il limite teorico di Appia, in questa fase del suo pensiero — e si dichiara per una concezione teatrale simile a quella pittorica dei post-impressionisti: il teatro, egli sostiene, è costituito da un insieme di 'elementi', linee, colori, azioni, suoni, che si fondono e solo in tal modo danno vita a un'arte. L'Arte del Teatro, la regia, ad



APPIA: «ORFEO», DISCESA AGLI INFERI, 1926

opera di un artista nuovo, che in mancanza di un nome più adatto egli chiama "Stage director", direttore della scena.

Un punto fondamentale della teoria di Appia, si è detto, è dato da un approfondimento dei principi di Taine sulla modificazione dei rapporti propria dell'opera d'arte. La musica, nota Appia, si svolge nel tempo, la scena nello spazio: nel dramma di Wagner — in cui la musica trae la forma dall'intima vita dello spirito, e perciò la misura del tempo musicale viene determinata dal dramma stesso, e non dal capriccio dell'autore (come accade nell'opera) — la misura del

tempo non è più data dalla vita reale, ma sarà trasposta su di un piano diverso, quello musicale, poichè «la musica, nel Wort-Tondrama, non è soltanto una misura del tempo entro il tempo, ma in esso diviene il tempo medesimo». Da ciò consegue che lo spazio scenico non è in funzione realistica, ma musicale, e che tutta la messa in scena va ridimensionata in relazione alla musica. Mentre nel dramma di parole vi è un bisogno continuo dell'attore, della sua mimica, per comunicare, o meglio: per 'indicare' il dramma, poichè le parole non possono 'esprimerlo', nel Wort-Tondrama invece l'attore non è più il padrone assoluto



APPIA: «TRISTANO E ISOTTA», ATTO III, 1923 (MILANO, TEATRO ALLA SCALA)

della scena, ma solo uno dei mezzi d'espressione, è un mediatore di musica. A tal proposito è interessante notare come questo vivo sentimento dell'afasia, questa assoluta sfiducia nella parola, sia un dato presente tanto in Appia che, in misura anche più accentuata, in Craig, i due artisti che pure sono stati costretti ad affidare tanta parte di sè alle parole.

Per Appia dunque «i movimenti dell'interprete fissati dalla musica danno la misura dello spazio, fanno assumere per così dire figura nello spazio alla misura del tempo musicale e determinano in questo modo an-

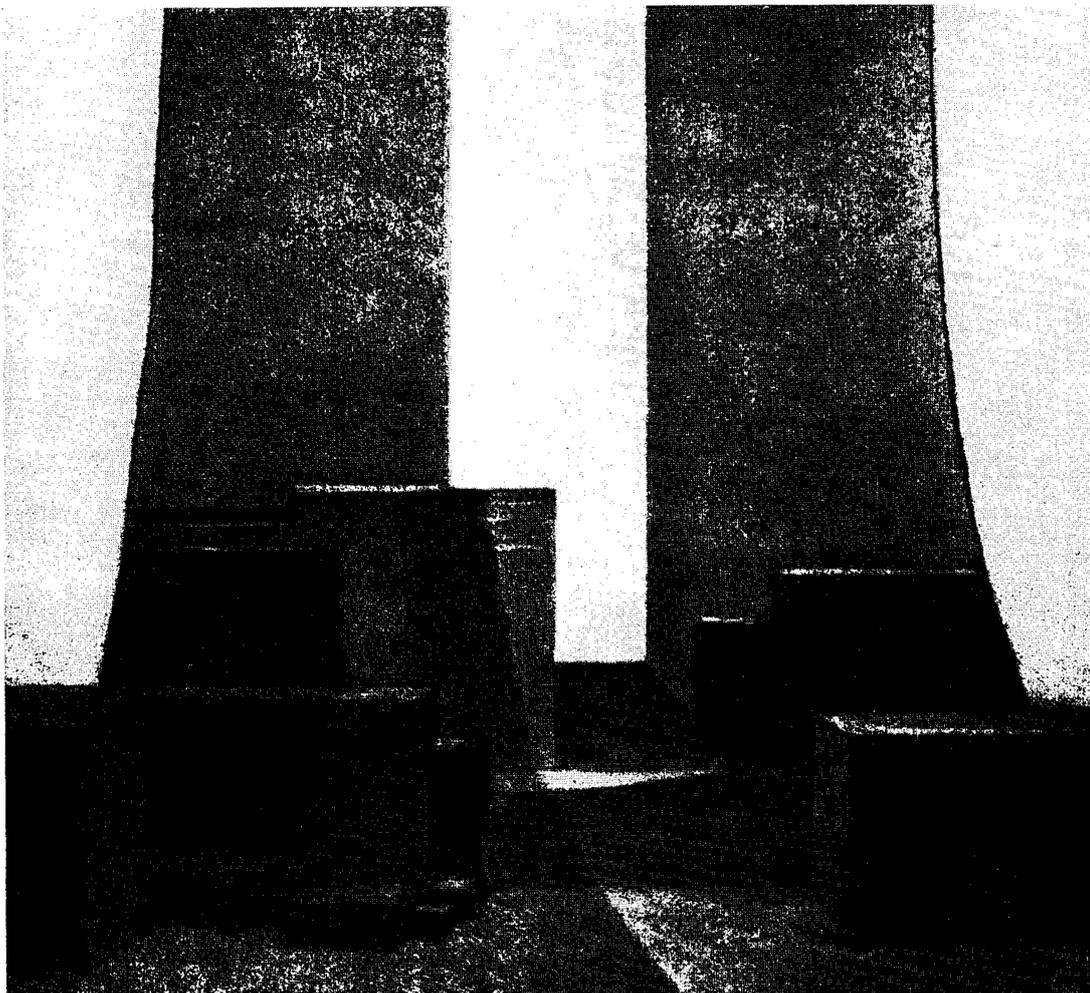
che i rapporti di tutto il resto della messa in scena». Un nuovo rapporto si instaura quindi fra gli elementi tecnici di cui si compone il quadro scenico, cioè la composizione scenografica, l'illuminazione e la decorazione pittorica.

La scena ideale dunque, giacchè la musica esprimerà (secondo la teoria di Schopenhauer) l'essenza più intima del fenomeno, estrinsecherà ciò che corrisponde all'essenza più intima delle cose, rivelata dalla musica, nel quadro ambientale determinato dal poeta: esprimerà «l'eterno nelle immagini fugaci dell'attimo».

La luce è ciò che permette di afferrare non solo l'indicazione delle cose, ma la loro espressione, e che unifica al nostro sguardo tutto ciò che vediamo. Per luce naturalmente si intende illuminazione plastica, attiva, e non il solo chiarore; quindi in teatro non vi dovrà più essere un chiarore immobile, quali le luci di ribalta, ma un'illuminazione mobile, proveniente dall'alto, che restituisca all'attore le ombre, la plasticità, la tridimensionalità. La luce 'tonale', con l'aggiunta delle proiezioni, creerà dunque l'atmosfera del dramma, mentre la luce 'vivente' dei proiettori fisserà l'attenzione dello spettatore sui punti fondamentali del dramma, creando una suggestione assoluta.

Tale tipo di illuminazione però è in evidente contrasto con la scena pittorica, su cui sono dipinte già delle ombre immobili, illusorie; inoltre la bidimensionalità della scena pittorica è in contrasto con la tridimensionalità del corpo dell'attore. Perciò la scena ideale di Appia deve essere tridimensionale, stilizzata, con realistica e praticabile in ogni sua parte, fornendo all'attore quel principio di 'resistenza' che esalterà in tutto il suo valore drammatico l'arte vivente del movimento umano, inteso in funzione non realistica, ma musicale e simbolica.

Mediante la 'praticabilità' dunque il quadro scenico inanimato adatta la sua 'Gestaltung', la sua conformazione fittizia, alla forma ('Gestalt') reale dell'attore, e si crea un contatto immediato fra composizione scenografica e attore, e quindi fra scena e dramma. L'abilità dell'attore — nota poi Appia — nel Wort-Tondrama consiste nel raggiungere un'agilità flessuosa e docile, mediante un



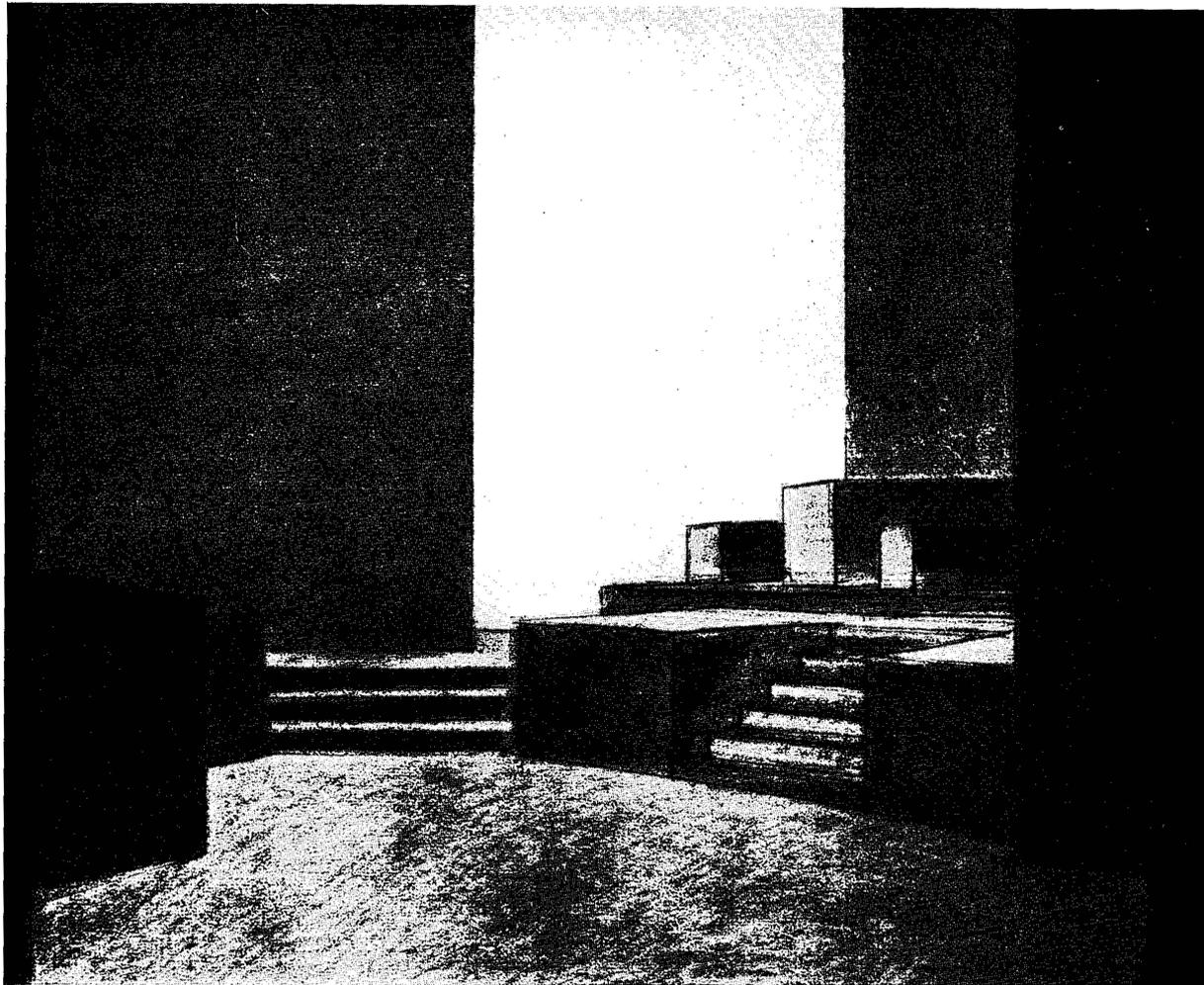
14

APPIA: « WALKIRIA », ATTO I, 1924 (BASILEA, TEATRO MUNICIPALE, 1925)

« esercizio sistematico di ginnastica, inteso nel senso più nobile della parola ». Solo in seguito, dopo l'incontro con Japues-Dalcroze, egli approfondirà tali argomentazioni sulle possibilità ritmiche e musicali del movimento umano.

Il motivo di un superamento della concezione romantica, interpretativa del fatto drammatico e della sua proiezione scenica, dell'Appia di questo primo periodo, in senso più compiutamente astratto, classico e vitale (co-

me egli dirà) è dato da una risoluzione in senso assolutamente architettonico, tridimensionale, dei residui di pittoricismo della prima fase. Facendo infine degli esperimenti di realizzazioni sceniche nel 1903 a Parigi, nel teatro privato della contessa de Béarn — alcune scene della «Carmen» di Bizet e del «Manfred» di Byron musicato da Robert Schumann — Appia ideò delle scene basate pressochè esclusivamente su praticabili e luci tonali e viventi; probabilmente in tale occasione egli



APPIA: « IL CREPUSCOLO DEGLI DEI », ATTO II, 1925

si servì anche dei nuovi sistemi di illuminazione a luce riflessa elaborati da Mariano Fortuny.

Il nuovo indirizzo rigorosamente tridimensionale e non mimetico, astratto, della scena di Appia si esplicò negli anni seguenti nella creazione degli "spazi ritmici", luoghi ideali di spettacolo, raramente legati a un'opera drammatica precisa, consistenti in una pura costruzione scenica plastica, condotta secondo linee orizzontali e verticali, e secondo

le loro componenti, la linea obliqua e la scala, con esclusione di ogni linea curva. Tali scene, dai nomi suggestivi di un dramma insito nella vita stessa della natura — "La cascade", "Claire de Lune", "La ronde du soir", "Les cataractes de l'aube", "Scherzo", etc. — appaiono risolte, bloccate nella loro astrazione geometrica, nell'ortogonalismo che le caratterizza nella loro dimensione verticale; la prospettiva è invece indicata dal piano scenico, laddove gli altri elementi sono



APPIA: « PROMETEO », 1924 (BASILEA, TEATRO MUNICIPALE, 1925)

costruiti in funzione euritmica, geometricamente.

Da questo momento Appia si distaccò, almeno in parte, dall'opera di Wagner; nel 1906 infatti aveva incontrato Émile Jaques-Dalcroze, l'esteta creatore di un particolare tipo di ginnastica musicale la "ritmica", e si era entusiasmato profondamente a tale ginnastica, tanto da dedicarsi alla creazione degli "spazi ritmici", gli spazi ideali a diversi piani su cui svolgere tale ginnastica musicale. « Scrivendo nel 1895 il capitolo intitolato "L'attore" — ricordò Appia stesso in una prefazione inedita a una progettata seconda edizione di "Die Musik und die Inszenierung" (19) — l'autore ha intuito

che bisognava scoprire una specie di ginnastica musicale che servisse da intermediaria fra l'attore e la musica. Senza distruggere, ahimé, il compromesso wagneriano, questo gli sembrava un modo di orientare l'attore (e con lui il drammaturgo) verso una forma drammatica più favorevole alla loro presenza simultanea sulla scena. Undici anni più tardi l'autore venne a conoscenza della ritmica di Jaques-Dalcroze, allora ai suoi inizi, e vi trovò la risposta al suo appassionato desiderio di sintesi. Seguendo da vicino quella disciplina corporale, vi scopri il germe vitale di un'arte drammatica in cui la musica, senza più isolarsi dal corpo in uno splendore in fin dei conti illusorio, almeno durante la

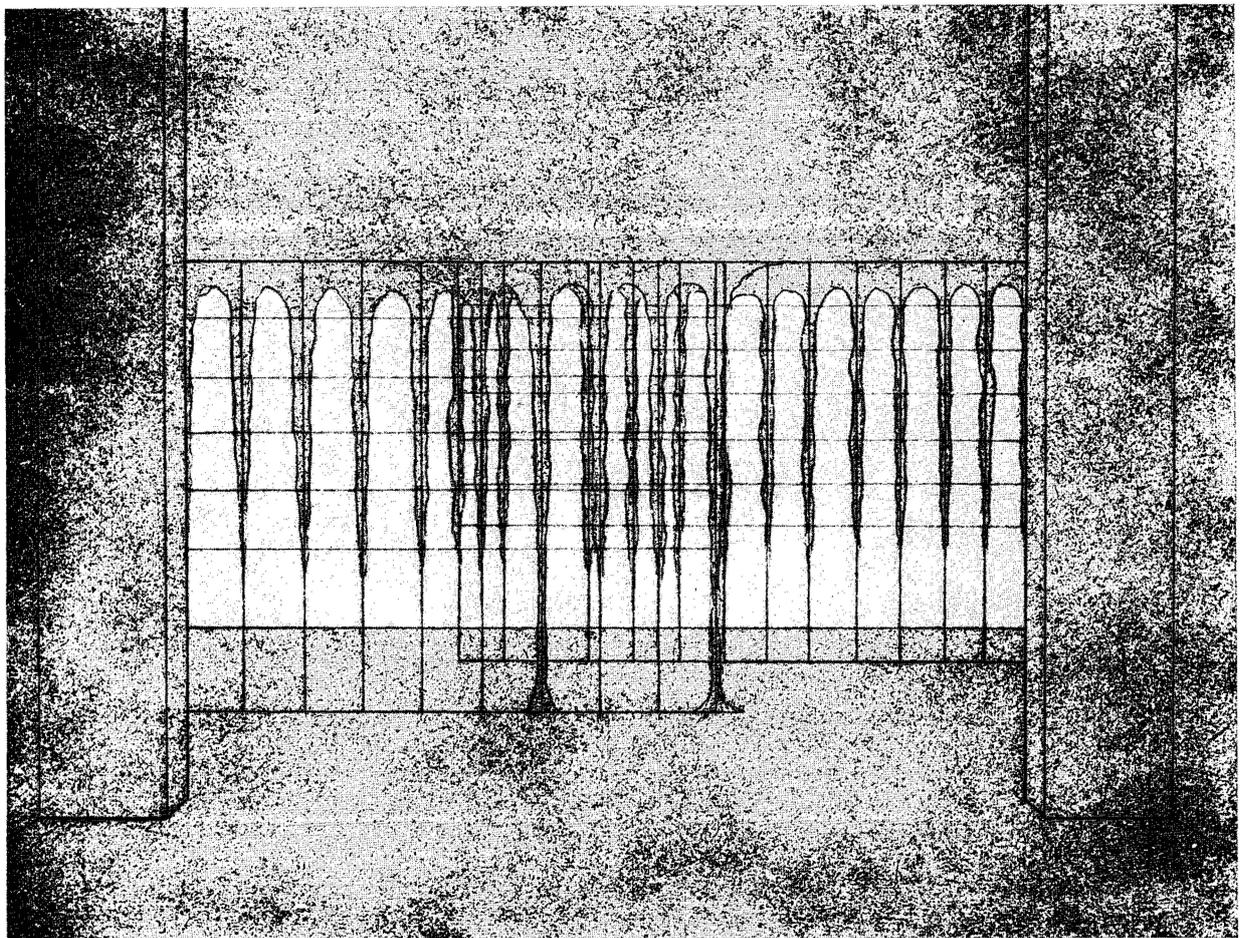


APPIA: «RE LEAR», ATTO I, 1926

rappresentazione, e senza per questo esserne soggiogata, lo avrebbe diretto verso un'esteriorizzazione nello spazio che gli avrebbe conferito il rango di primo esclusivo, di mezzo supremo di espressione scenica, a cui si sarebbero subordinati tutti gli altri fattori della rappresentazione».

Questa è, in sintesi, l'ultima fase della teoria di Appia: un'evoluzione verso un'arte che, senza essere necessariamente drammatica, trova nel corpo umano il suo oggetto e strumento mobile e plastico. Poiché per Appia l'arte è espressione fondamentale della vita, dinanzi alla ginnastica ritmica — che gli appariva come «lo sforzo umano di ritrovare infine se stesso» — «la nostra emo-

zione diventa quasi una collaborazione fraterna: vorremmo noi stessi essere quel corpo che contempliamo; l'istinto sociale si risveglia in noi mentre fino ad ora l'avevamo freddamente soffocato; e la barriera che oppone la scena alla sala ci appare come una dolorosa e odiosa dissociazione, sorta dal nostro egoismo» (20). In tal modo, nel suo moralismo integrale, Appia individuava una nuova forma di rapporto di attore e pubblico, fusi in un'unità inscindibile: vi è — come ha notato Gio Ponti (20) — quasi il presentimento di un superiore teatro da raggiungere attraverso una evoluzione dello spettacolo. L'utopia assoluta, finale del pensiero di Appia è la 'cattedrale dell'avvenire', «che in



APPIA: « FAUST », PARTE PRIMA, IL GIARDINO DI MARTA. 1927-28

uno spazio libero, vasto, trasformabile, accoglierà le manifestazioni più diverse della nostra vita sociale e artistica, e sarà il luogo per eccellenza in cui fiorirà l'arte drammatica, con o senza spettatore... L'uso del termine 'rappresentazione' diventerà poco a poco un anacronismo, un non senso. Vorremo tutti agire in accordo unanime. L'arte drammatica di domani sarà un atto sociale a cui ognuno porterà il suo contributo. E, chissà, forse, dopo un primo periodo giungeremo a feste maestose a cui tutto un popolo parteciperà, in cui ognuno di noi esprimerà la sua emo-

zione, il suo dolore e la sua gioia, e in cui nessuno acconsentirà a restare spettatore passivo. L'autore drammatico, allora, trionferà » (22).

E' questo, insieme con quello di Craig, il sogno più vasto e più puro di teatro che il nostro secolo abbia visto; e la descrizione artistica dello stadio finale dell'idea di teatro di Appia è data dai semplici schizzi — non più disegni completi — da lui fatti negli ultimi anni: una linearità assoluta, tracce prive infine anche di una minima notazione coloristica o chiaroscurale, astra-

zioni pure che postulano un decantamento dell'umano in una nuova, vera sacralità e ritualità del fatto teatrale.

Di fronte a tale rigorosa purezza, l'opera di Craig appare invece più travagliata, più vincolata a una dialettica difficile, problematica, di umano e super-umano, di concretezza e astrazione. Meno ascetica, più mondana, meno rituale e più profana, l'opera di Craig, con le sue contraddizioni e la sua continua ricerca, appare meno profonda forse, più paradossale, meno metodica, ma infine più umana e sofferta. Laddove Appia si è rifugiato fin dalla giovinezza fuori dal mondo del teatro, Craig ha vissuto e sofferto in esso per molti anni, prima di rifugiarsi nella fama di genio incompreso. Ma, come si è fatto per Appia, bisogna ora percorrere brevemente la traccia del pensiero craighiano e della sua arte nel corso della sua tumultuosa esistenza.

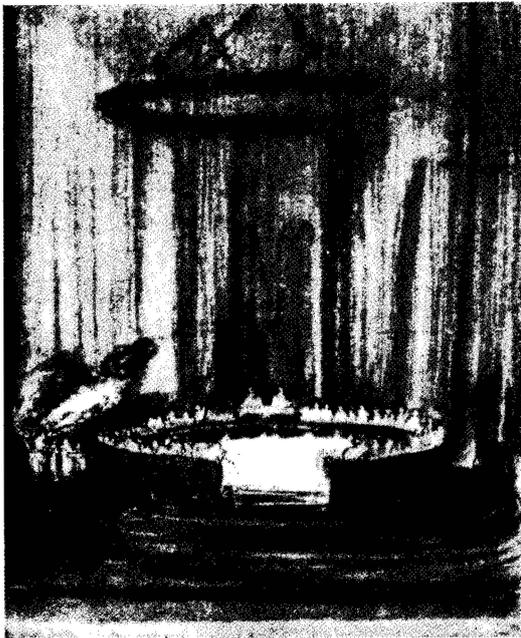
Nato il 16 gennaio 1872 a Stevenage, figlio della famosa attrice dell'età vittoriana Ellen Terry e di William Godwin, un architetto, a lei non sposato, vicino al movimento estetico antivittoriano di Whistler, di Wilde e di Swinburne; allievo di Henry Irving, il più grande interprete shakespeariano della seconda metà dell'ottocento, Craig appariva destinato al teatro fin dall'infanzia. Ma la sua ansia di farsi strada da sé e non perché figlio di Ellen Terry, lo portò a formarsi ben presto una cultura letteraria e pittorica eccezionale per un attore. I pittori italiani del quattrocento furono fra gli elementi fondamentali della sua formazione artistica, insieme con William Blake e Walt Whitman: Giovanni Bellini, Piero di Cosimo, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Mantegna. Aveva cominciato a guardare i loro dipinti con l'intento di fare uno studio dei costumi, ma ben presto furono altre cose ad attrarre la sua attenzione: la luce, rivelatrice dello spazio e dei corpi, e la visione spaziale prospettica. Il fine ultimo di ogni ricerca compiuta dall'artista inglese negli anni successivi — come pervenire cioè ad un equilibrio statico e del movimento sulla scena — ha il suo fondamento nello spazio prospetticamente costruito dei pittori italiani del quattrocento, che è poi un modo di dare un or-

dine all'universo, a tutte le apparenze della realtà. Singolare il fatto che Gordon Craig in questi dipinti non colse tanto la visualizzazione della filosofia dell'uomo centro del cosmo, misura di tutte le cose, quanto "il cielo, l'aria, l'illuminazione... per me — egli scrive (23) — questo doveva essere tutto TEATRO".

E' indicativo degli sviluppi assunti in seguito dal suo pensiero, quando riserverà all'uomo una parte sempre più secondaria nel quadro scenico, fino ad annullarlo, sovvertendo, gradualmente, il principio dello spazio commisurato all'uomo, che è alla base della figuratività dei suoi primi ispiratori italiani, fino a creare uno spazio scenico a sé stante, in cui le superfici stereometriche hanno un ruolo compiuto in sé, al di là di ogni commisurazione all'umano.

Dopo aver continuato per alcuni anni, con successi sempre più vivi, a fare l'attore, a neppur ventisei anni, Craig improvvisamente volle por fine alla carriera che gli si apriva dinnanzi e si dette a disegnare e a incidere in legno con ansia febbrile. Furono anni di smarrimento e di libertà, superati i quali il giovane, irrequieto artista tornò al teatro in una veste allora affatto nuova: come regista e scenografo.

La realizzazione scenica dell'opera "Dido and Aeneas" di Purcell nel 1900, di "The Masque of Love", sempre su musica di Purcell, nel 1901, di "Acis and Galatea" di Händel nel 1902, costituirono momenti essenziali dello svolgimento artistico di Craig e della storia della regia teatrale. L'anno seguente egli sperimentò il suo sistema innovatore di assoluta subordinazione degli elementi drammatici e visivi a un principio direttivo unico, autonomo, da un punto di vista artistico, rispetto al testo, nel mettere in scena "I Guerrieri a Helgeland" ("The Vikings") di Ibsen e "Much Ado About Nothing" di Shakespeare, con Ellen Terry protagonista. Il pubblico fu disorientato dalla rigidità della ricerca coloristica e spaziale del giovane artista, che non volle fare alcun tentativo di venire incontro ai gusti della massa. Aveva infatti trascurato ogni possibilità di comunicazione con essa, pur di non deflettere dai suoi intenti artistici, e aveva invece ricercato la sensazione dell'annullamento di uno spazio



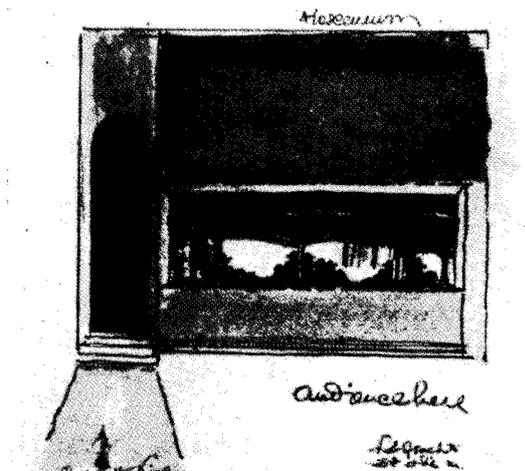
CRAIG: « I VIKINGHI », ATTO II, 1903
 CRAIG: « VENEZIA SALVATA », ATTO II, SCENA 2 E ATTO V,
 1904

CRAIG: « ACIS E GALATEA », ATTO II, SCENA 3
 CRAIG: « BETLEMME », 1902



20

scenico a sè stante col creare, mediante poche notazioni di luci, dimensioni spaziali consona a ciascun momento del dramma. Craig non riuscì quindi a inserire i suoi sistemi di regia nella tradizione teatrale inglese, che appuntava tutto l'interesse sul realismo della messa in scena, sulla personalità del divo, e non su di un'impostazione unitaria in cui l'attore divenisse elemento di



un tutto figurativo, oltre che tramite di un messaggio poetico.

Coloro che partecipavano al movimento estetico antivittoriano, attenti cultori delle arti figurative, salutarono invece nel giovane regista il creatore di una nuova arte e contribuirono attivamente a diffondere — non senza la compiaciuta approvazione di Craig — la sua fama di ribelle e di incompreso.

Un nobile dell'antica corte di Weimar (dove poco dopo Van de Velde fondò la sua famosa scuola, e dove viveva anche Joseph Hoffman, architetti le cui concezioni artistiche influirono in parte su Craig) Harry Graf Kessler, patrono delle arti e in specie del teatro, lo trasse infine dallo 'splendido isolamento' britannico e lo aiutò a divenire parte integrante del mondo teatrale europeo, che ben presto ebbe in lui la personalità più rappresentativa. A Berlino l'artista inglese, dopo aver cercato invano di portare il suo stile nel regno del realismo scenico tedesco, il teatro di Otto Brahm, con la messa in scena di "Venezia salvata" di Otway nella riduzione di Hoffmannsthal, incontrò la celebre danzatrice Isadora Duncan, con cui viaggiò l'Europa intera, dove acquistò vasta fama mediante le mostre di suoi disegni teatrali. In Germania, in Inghilterra, in Olanda e in Russia, quasi contemporaneamente, pubblicò nel 1905 la sua prima, importante operetta teorica, "The Art of the Theatre", un dialogo di ispirazione formale socratica, in cui esponeva le sue idee sul teatro quale si sarebbe dovuto svolgere in un prossimo futuro.

Il dialogo prende le mosse dalla definizione del teatro come sintesi degli elementi che vengono a formare lo spettacolo: «di azione, che è lo spirito della recitazione; di parole, che formano il corpo del testo; di linea e di colore, che sono il cuore della scenografia; di ritmo, che è l'essenza della danza» (24). Cioè si è detto, il teatro non è un 'Gesamtkunstwerk' wagneriano, una fusione di diverse arti, ma la sintesi di più elementi, che vengono a comporre un'arte nuova, autonoma, in cui l'elemento primario è l'azione. «Essa è per l'arte del teatro ciò che è il disegno per la pittura o la melodia per la musica. L'Arte del Teatro è nata dall'azione, dal movimento, dalla danza» (25). L'azione può essere poetica, ed è la danza, in prosa, ed è il gesto.

In seguito Craig — in rapporto diretto con la sua invenzione de «la scena col volto che cambia», gli 'screens' — pose maggiormente l'accento sul concetto di movimento, a prescindere dall'azione umana: drammatico può essere anche il passare di un lume attraverso una stanza oscura (26). La luce e il suo complementare, l'ombra, creano nella loro mutevole dialettica il movimento. Questo punto e l'altro, in cui scrive che «quando il teatro sarà divenuto un capolavoro di meccanica, quando avrà inventata una sua tecnica, senza sforzo alcuno genererà una propria 'arte creativa'» (27), sembrano in realtà precludere al cinema. Diversi altri concetti craighiani — come ha notato giustamente Raghianti (28) — danno questa impressione: quando scrive che non è adatta al teatro l'opera d'arte già perfetta — e cita paradossalmente Amleto — perchè essa è già compiuta, mentre invece il teatro ha bisogno soltanto di trame, di canovacci incompleti. Craig si avvicina molto ad una delle caratteristiche filmiche, anche se — nel suo tradizionalismo anglosassone — si appella in un primo momento agli spettacoli medioevali, ai Misteri, e in seguito alla Commedia dell'Arte, che conobbe nel 1907 e di cui è stato studioso, raccoglitore di documenti e principale divulgatore nel mondo teatrale del novecento.

Poco dopo la stesura del rivoluzionario dialogo Craig giunse infine in Italia tramite colei che in quegli anni ne era la figura di gran lunga maggiore, nel campo del teatro, Eleonora Duse.

Già da prima, dai tempi dello studio assiduo alla National Gallery di Londra, l'arte italiana era stata fra i motivi ispiratori principali della sua attività di disegnatore e incisore. E' evidente d'altronde che i motivi d'ispirazione italiani nell'attività di Craig assumevano una dimensione personale, perchè interpretati alla luce del neogoticismo e dell'Arts and Crafts, di Whistler e dell'arte giapponese, dell'Art Nouveau, ma soprattutto del post-impressionismo francese.

Nel considerare l'opera di Craig è necessario tener presente la situazione storica entro il cui ambito essa si svolge, il 'gusto' della sua epoca, e vedere fino a che punto essa sia avulsa da tale gusto, lo trascenda o ne sia una linea

direttrice, e dove invece ne divenga un portato. E questo perchè, diversamente da Appia, Craig visse intensamente la vita della sua epoca. E in realtà la sua opera è fortemente l'una e l'altra cosa; perchè il teatro stesso, in quanto arte sociale, è sempre in ritardo rispetto alle espressioni d'arte più individuali, quali la pittura, la poesia, la scultura etc., e da esse mutua di continuo le caratteristiche fondamentali.

Craig dunque si riallaccia alla creazione idealistica al positivismo, che nel campo delle altre arti fioriva già da anni, e la porta in teatro dandole l'impronta di uno stile fortemente personale.

Il teatro simbolista in Francia, che precede cronologicamente l'opera di Craig e che è stato indicato come un suo precedente (29) — come in seguito il teatro futurista in Italia — è frutto di un movimento preesistente, ed è null'altro che una trasposizione in termini forzatamente scenici di fatti compiuti in altre sfere. Così raffrontare l'attività del parigino Théâtre d'Art, col suo programma di reazione al realismo, all'opera di Craig, vale soprattutto a indicare l'inadeguatezza delle definizioni scolastiche, che raggruppano sotto uno stesso '-ismo' fatti intimamente così lontani quali, ad esempio, la realizzazione craighiana di "Dido and Aeneas" e quella parigina del "Cantico dei Cantici" «ridotto in otto accordi mistici e tre paragrafi, in cui alla suggestione della poesia, della musica e del colore si aggiungeva addirittura quella dei profumi» (30). Nella prima c'è un rigore di ricerca coloristica e spaziale che richiama Cézanne e Van Gogh, per l'impegno con cui era perseguita. Nella seconda la tensione formale della poesia simbolista è svuotata invece in un languido estetismo esclusivamente sensuale.

La maturazione morale, la ricerca orgogliosa dell'essenziale visivo, il bisogno di primitività, e anche la coscienza di creare mediante il coraggio e il sacrificio personale un'arte e una linguistica nuova, che è presente nell'opera di Schinkel o di Otto Wagner rispetto a quelle di tanti architetti decoratori ottocenteschi e in campo pittorico nel passaggio da Monet a Cézanne, sulla scena è visibile nel confronto fra l'attività di Paul Fort o di Pierre Quillard e quella di Craig. Vi è qui

un passaggio culturale simile a quello che conduce dalle evanescenze dell'impressionismo alle costruzioni fortemente delineate del cubismo. La rivoluzione del gusto nel senso dell'esemplificazione è anteriore, come fatto, alla teoria figurativa corrispondente che aspira a validità universale; in architettura la teoria ha nome neoplasticismo e purismo (Le Corbusier e Gropius) e ha luogo nel periodo razionalista (1920-30), in pittura è il cubismo



CRAIG: « VENEZIA SALVATA », ATTO IV, 1904

(1910), in teatro avviene per gradi a opera di più individualità, fra cui primeggiano Appia e Craig, nei quali però, a una precedenza cronologica sulle teorie figurative delle altre arti, fa riscontro — nel monumentalismo e nella ricerca di una simmetria euritmica — ancora un più stretto rapporto con il gusto dell'ottocento.

I primi contatti con l'Italia, si è detto, Gor-

don Craig li ebbe grazie a Eleonora Duse, che, conosciutolo a Berlino tramite Isadora Duncan, lo invitò a disegnare e costruire per lei le scene di "Rosmersholm" di Ibsen, da rappresentare a Firenze. Tale spettacolo rimane ancor oggi uno dei 'miti' del teatro italiano, cui ci si riferisce spesso per sentito dire, ricordando di più alcune circostanze marginali di sapore scandalistico che non il livello della rappresentazione in sé (31). Ma



CRAIG: « ELETTRA », 1905

l'esperienza di "Rosmersholm" aprì un periodo di importanza capitale nella vita di Craig: qui egli aveva portato all'apice le intense possibilità emotive insite nelle forme figurative più semplici, nel dualismo esistenziale (vita-morte) riportato su scala cromatica (cupo o chiaro, sole o luna). La sua posizione anti-decorativa derivava dal fatto che egli era riuscito a cogliere l'essenza spaziale attra-

verso uno studio rigoroso delle proporzioni e della prospettiva scenica. Questo era ormai per Craig un punto di arrivo nella sua ricerca dell'equilibrio, di una nuova intelligenza spaziale, di una sostituzione dello spazio vuoto, libero, a quello affollato da masse di oggetti; ed era al tempo stesso punto di partenza per quella ricerca dell'intera realtà poetica e spaziale dell'oggetto al di là delle leggi temporali e prospettive, che sarebbe stata di lì a poco una sua scoperta importantissima nel campo del teatro.

Il 10 febbraio 1907 Craig si trasferì a Firenze, solo, e qui iniziò una nuova vita d'artista. Il nuovo modo figurativo che si veniva foggiano in quegli anni era più scervo dal gusto per il tratto arabescato, ma al tempo stesso — con un approfondimento dell'essenza dell'arabesco, che è principio di deformazione e decomposizione del reale — più lontano dall'angusta realtà, più rivolto al mondo non oggettivo della fantasia. Per comprenderlo bisogna però aver presente che proprio allora Craig scoprì Leonardo da Vinci e le pure, rigorose forme dell'architettura fiorentina, che riprese nella serie delle sue bellissime acqueforti. In Leonardo — che divenne il suo idolo figurativo — Craig trovò la riprova di fondamentale conforto alle sue teorie: la conoscenza della forma umana non è sufficiente; il rapporto fra figura e sfondo vuole che l'artista conosca tutti gli aspetti della natura. Con Leonardo Craig riscoprì e approfondì il 'tono', il grado di luminosità dei colori: il verde e l'azzurro che hanno il loro massimo valore nell'ombra: l'ombra che è l'elemento di unione fra vuoto prospettico e immagine: la bellezza che è una gradazione dell'ombra: l'ombra che è la qualità artistica di ogni forma.

E' indicativo che nella prima pagina di "The Mask", la rivista di arte del teatro, da lui fondata e diretta a partire dal marzo 1908, Craig riproducesse l'incisione da un disegno leonardesco, l' "Humani corporis mensura", che divenne il suo diagramma preferito.

Nel 1907, con un'attività davvero vulcanica, Craig scrisse la parte principale del suo famoso volume di saggi sull'arte del teatro, "On the Art of the Theatre" (32), che apparvero prima sulla rivista "The Mask". Qui

Craig pone l'istanza di un teatro superiore non contaminato dal reale — istanza, si è visto, presente in tanta arte moderna — svolgendola in modo affatto singolare, con un costante richiamo al fatto artigianale, tipico della mentalità di un Morris e dell'Arts and Crafts anglosassoni: diviene quindi al tempo stesso un'aspirazione artistica ed etica, e i due aspetti di Craig come di Appia — l'artista e il moralista — si rivelano tosto intimamente connessi. Ma mentre nel teorico

ficare' (e mai 'vivere') la natura del personaggio tramite la propria, quanto a immaginare e poi mostrare i simboli della natura del personaggio. Il mezzo d'espressione vero dell'attore è la maschera; perchè nel volto umano si vedono gli stati d'animo, ma questi stati d'animo sono 'espressi' e non 'rappresentati' sul viso e nel corpo; la distinzione è sottile, ma esatta: rappresentare non significa 'essere', bensì 'mostrare', o addirittura 'dimostrare' (e qui Craig si avvicina, da



24

CRAIG: « LE SCALE », 1904, I MOVIMENTO



II MOVIMENTO

svizzero l'impegno etico è dissolto in una concezione estetica astratta della vita, in Craig assume un'evidenza assoluta, che oggi appare addirittura esagerata e ammantata di donchisciottismo la figura dell'artista inglese. La poetica craighiana, quale è espressa nei saggi sull'arte del teatro, si incentra su alcuni punti fondamentali: in primis la figura dell'attore ideale, colui che opera con la razionalità sulle emozioni, in modo da regolarle perfettamente. L'attore perfetto è dunque l'attore di base "fredda", diderotiana, calato però in un'impostazione simbolista che lo induce non tanto a 'esempli-

un punto di vista tecnico — ma non ideologico — al teatro epico elaborato in seguito da Brecht). Quindi occorre un mezzo per indicare allo spettatore l'espressione che il volto assume in determinati stati d'animo: è questa la maschera dalle diverse, chiare espressioni, tragica o comica, lirica o sarcastica. E' l'elemento base di quell'attore perfetto che Craig infine identifica con la supermarionetta.

In realtà solo il cinema — il fissare cioè immutabilmente su di un mezzo di riproduzione meccanica l'espressione del volto umano — può portare ad adoperare quest'ul-

timo, e non la maschera, come mezzo di espressione, perchè nella riproduzione cinematografica il volto umano viene fissato nei suoi molteplici movimenti di maschera mobile, diviene dimostrazione espressiva di uno stato d'animo.

Coerentemente poi Craig nota che l'arte è il contrario di tutto ciò che è accidentale, l'arte si crea con dei materiali che non possono più mutare l'impronta data dall'artista — la creta, il marmo, i colori dello scultore

teatro, di elevare la messa in scena a mezzo d'espressione: ma in Appia la soluzione è data da un sistema di notazione, simile a quello musicale, che faccia scaturire sempre dalla ispirazione pura (e non da un atto volontaristico) l'unico metro possibile di realizzazione scenica: è un'astrazione schematizzante, che — nello sviluppo della teoria di Appia — vede al centro della scena la vivente mobilità del corpo umano in funzione musicale; mentre in Craig il mezzo d'espressione è dato



III MOVIMENTO



IV MOVIMENTO

e del pittore — perciò la recitazione, in cui si utilizza il corpo umano come strumento, non può essere arte, perchè l'arte è immutabile, è misura, mentre il corpo umano tende per sua natura alla libertà: la forza dell'uomo è la mente, l'immaginazione, non il corpo, e attraverso di essa l'uomo può giungere all'arte, creando uno spettacolo drammatico i cui mezzi saranno la scena e un altro strumento perfetto, la supermarionetta, che servirà all'artista del teatro — il regista — come al pittore servono i colori.

Tanto in Appia che in Craig dunque il problema centrale è quello di dare artisticità al

dalla maschera, da un attore dalla perfetta meccanicità, la supermarionetta, e da una scena che racchiuda in sè ogni possibilità di movimento, che abbia una continuità spaziale assoluta, realizzi un'equivalenza di valore fra interno e esterno mediante gli 'screens'.

Alla base della scena craighiana, gli 'screens', è la concezione dell'ombra in quanto qualità artistica di tutte le forme, completata dal senso della necessità del movimento. Craig prese in considerazione la figura geometrica e la forma stereometrica più semplice: il quadrato, il cubo; lo studiò nella

sua essenza, nelle sue infinite successioni prospettiche, e scompose il cubo nelle singole superfici (che per geminazione trasformò in rettangoli), venendo a formare così tanti pannelli, tanti schermi (— 'screens') rettangolari posti in piedi su di uno stesso piano orizzontale, snodabili fra loro, a cui si potevano dare tutte le angolazioni possibili, definendo uno spazio senza soluzioni di continuità, interrompendolo dove gli pareva opportuno, e configurandolo non tanto secondo un ritmo temporale, quanto secondo un impulso poetico: ad ogni situazione poetica del dramma avrebbe corrisposto un movimento e una posizione degli 'screens'. Ma tutto ciò avrebbe pur sempre condotto a un gioco staticamente risolto, se non fosse stato vivificato dalla luce. Nel suo primitivismo essenziale Craig considerò la luce più naturale, quella del sole, che riflette mille ombre diverse su di una superficie geometrica. Dalle differenti combinazioni della luce diretta nelle sue molteplici angolature, e degli 'screens' nelle loro infinite posizioni, viene a crearsi una scena che sia un grado di interpretare tutti gli stati d'animo, le emozioni e le atmosfere immaginabili.

Su questa scena, e mediante essa e la supermarionetta (figura mitica, che in realtà in una fase successiva del pensiero craighiano sta a indicare l'attore che annulla completamente la propria individualità nelle mani del regista), l'artista del teatro teorizzato da Craig creerà le sue opere d'arte autonome, basate sulla luce e, tramite di essa, sul movimento puro.

Dopo aver messo in scena al Teatro d'Arte di Mosca l'Amleto, in collaborazione con Stanislavskij e Sulerzickij, — uno degli spettacoli più famosi realizzati anteriormente alla prima guerra mondiale, che ha un posto di preminenza nella storia del teatro moderno, oltre ad essere più specificamente ricco di conseguenze per la genesi della scena sovietica; e in esso Craig piegò il valore catartico delle parole shakespeariane al concetto dell'incomunicabilità, dell'afasia umana, mediante un esasperato simbolismo — Craig fece di un teatro all'aperto fiorentino fuori uso, l'Arena Goldoni, il proprio 'workshop'. Nell'Arena Goldoni egli visse gli anni artisticamente più fecondi della sua vita.

All'inizio della guerra mondiale, con la requisizione dell'Arena da parte dell'esercito, avvenne una frattura irreparabile nella sua successiva esistenza d'artista. Craig aveva intanto trovato un mecenate inglese disposto a dargli il denaro necessario per aprire a Firenze la Scuola di Arte del Teatro, che da anni egli sognava. Il 27 febbraio 1913 la scuola venne inaugurata; essa avrebbe dovuto comprendere due classi: una di artigiani esperti nei singoli mestieri del teatro, ed una di studenti a pagamento. In realtà però essa era un attrezzatissimo laboratorio di sperimentazioni sceniche, mediante le quali Craig pensava di poter scoprire delle mitiche leggi universali di teatro, valide come regole infallibili. Quivi infatti gli esperimenti alla scena modello, il 'Model Stage', lo avevano portato a risultati di una purezza stilistica esemplare, facendogli scoprire al tempo stesso tutti i principi tecnici fondamentali per tale scena. Qui infine aveva costruito un perfetto modello di scena per la 'Passione secondo San Matteo' di Bach, che egli pensava di realizzare scenicamente in un prossimo futuro, con la ritualità di una rivelazione. L'idea craighiana dell'attore infatti conduce dal principio scenico dell'identificazione col personaggio, all'idea di rappresentare (non quindi di impersonare), fino al concetto di Rivelazione. E il richiamo al mondo orientale — la cui importanza nei confronti dell'arte moderna si è già indicata — in cui ancora il teatro è rito, rivelazione mistica — e non riflesso, specchio di una società contemporanea — appare qui assai evidente: in tal modo Craig svolge una sua metafisica del fatto scenico.

Dal momento in cui Craig dovette rinunciare all'Arena Goldoni, la sua storia più intima è la storia di un artista che vuole sfuggire la realtà della vita distruttrice. Per molto tempo non toccò più quel che era rimasto dei suoi modelli. Il suo motto, ricco di humour e di amarezza, era «Amico, tutti sono un po' pazzi a questo mondo, tranne voi ed io... ma anche voi mi sembrate un po' matto» (33).

L'individualismo si era mutato in misantropia, e il suo 'credo' teatrale si veniva sempre più cristallizzando.

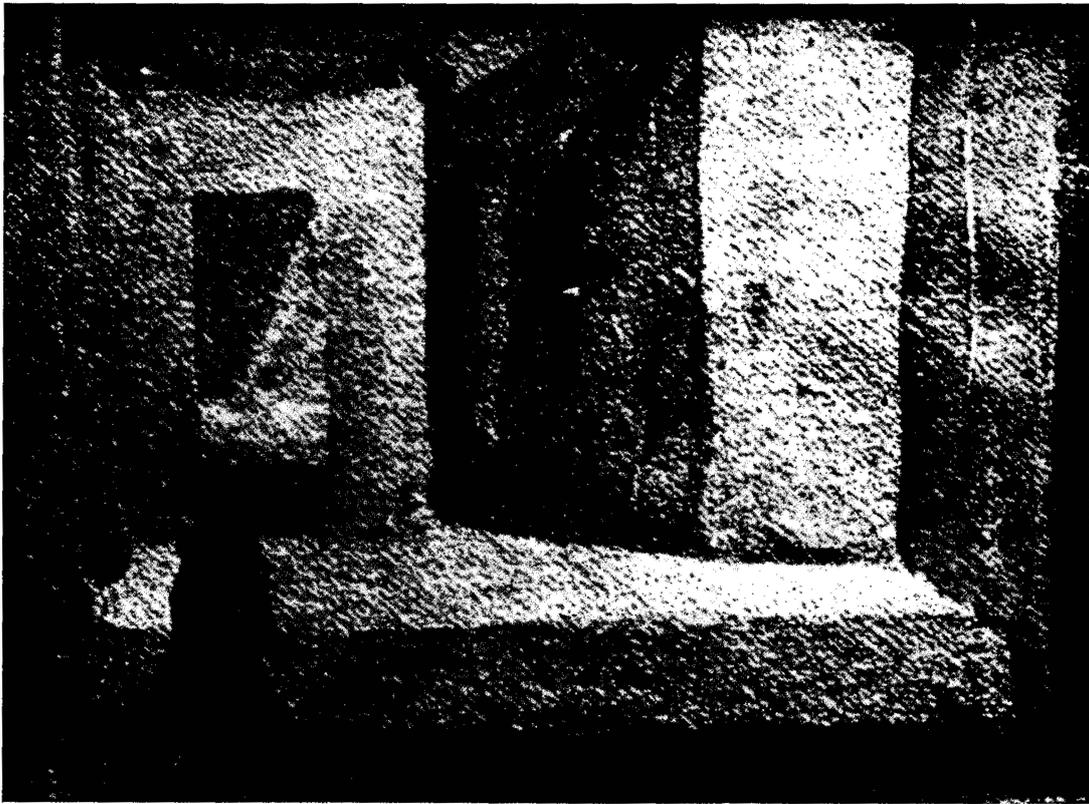
Dopo la prima guerra mondiale Craig or-

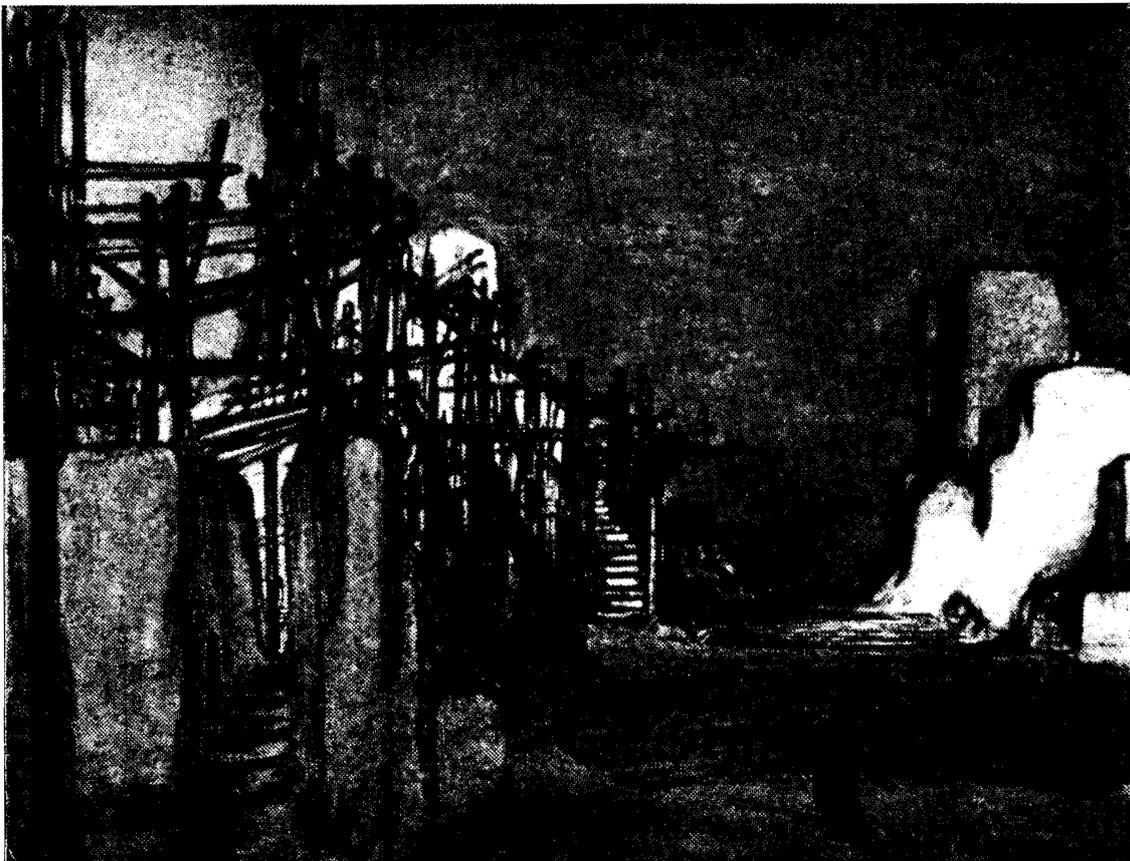
mai per i più era un mito, era il 'profeta', il 'genio incompreso' del teatro del secolo, l'uomo cui si guardava con ammirazione ostentata, ma spesso non senza una punta d'ironia.

In effetti è fin troppo facile parlare di stravaganza, di donchisciottismo, in lui. Intimamente incompreso dai teatranti a lui contemporanei, Craig a sua volta non li comprende; ma non si rifugia, come Appia, in un isolamento totale, e si rivolge invece con atteggiamento di sfida direttamente ai posteri (34) o si rifugia nelle intuizioni, più che nello studio, del passato. Ma ogni atteggiamento di sfida porta sempre con sé un'ombra di bizzarria 'Profetizzo' e 'reintegro', sono le due parole-chiave di Craig. La fedeltà all'antica tradizione teatrale lo contrappone a tutti gli altri teorici del nuovo movimento scenico, ed

è una contrapposizione cosciente, un volersi chiudere nello splendido isolamento del restauratore, non del rinnovatore. Il limite di Craig teorico è sostanzialmente questo: nonostante la sua vivissima coscienza dei più profondi compiti del teatro, non perviene a risultati concreti perchè il suo pensiero ignora le forze operanti sul terreno sociale, attraverso le quali le sue parole avrebbero potuto assumere un più profondo significato. Un atteggiamento così radicalmente astratto se Craig fosse soltanto un teorico, troverebbe una giustificazione solo in rapporto alla serietà e al rigore con cui concepisce e delinea la personalità del regista, come anche in relazione alla consequenzialità — sia pure assolutamente asistemica — di tutta la sua teoria; ma bisognerebbe definirla come una posizione infeconda, astorica.

CRAIG: « AMLETO », ATTO III, SCENA 4, 1899-1900





CRAIG: « LA PASSIONE SECONDO S. MATTEO », 1901

28

Craig però prima che teorico è artista, e nell'attività dell'artista c'è un mezzo di catarsi profondo al radicalismo astratto del teorico. La sua arte rappresenta in forma affatto singolare il delirio di figuratività dello spirito moderno. La disumanizzazione, vivissima in lui, che distrugge in ultima istanza il dialogo iniziato con il pubblico, è un processo che si ripete sovente nella lirica e nell'arte figurativa del nostro secolo. Il bisogno, che egli postula in teatro, dei materiali inorganici, della sostituzione della supermarionetta all'uomo, della oggettivazione, della scientificità di ogni elemento, è lo stesso vivo in tutta l'arte moderna, e — si noti — non è mutato da una determinata teoria poetica o pittorica, ma è realmente originale e ha la priorità, sul piano

storico, rispetto a molte altre formulazioni consimili. Ma la partecipazione paritaria al vivere sociale, che comporta il teatro più di ogni altra forma artistica, è stata di per se stessa impedimento al tenere nella dovuta considerazione l'ideale, da lui postulato, di libertà pura dell'arte da ogni contingenza. E in tale arte non ha posto l'uomo come strumento artistico. A questo si è ribellato il mondo del teatro, ma non ci si è accorti che il principio di disumanizzazione in essa presente è identico a quello, che pure si è accettato, della lirica e dell'arte figurativa della nostra civiltà.

Se si misura Craig teorico e artista sul metro del teatro quale è comunemente accettato, si commette un errore d'impostazione, poiché un metro teatrale è valido per lui solo



nell'accezione etimologica del termine: la sua è arte visiva cristallizzata, per ragioni estranee, in forme ridotte e immobili. In ultima istanza, al di fuori di ogni remora di componenti intellettualistiche o di formazione culturale, Gordon Craig è stato colui che più vivamente ha postulato il bisogno di portare la pura creatività artistica in teatro, con la figura del regista; il regista della « bellezza vocale e visiva dell'anima », della forma e della sonorità pure. Così a noi rimane la figura del regista che egli ha inventato e divulgato per primo: figura che — fin tanto che il teatro esisterà come arte sociale — è irrealizzabile in tutta la sua personalissima integrità, ma che ancor oggi, a oltre cinquant'anni di distanza, è pur sem-

pre il polo di tensione dei maggiori artisti teatrali del mondo; e forse lo sarà per lungo tempo.

Dall'esame fin qui svolto delle teorie e delle opere di Appia e di Craig appare chiaro come il pensiero di ciascuno dei due si sviluppi indipendentemente dall'altro, con delle caratteristiche che li differenziano tra loro in modo assai profondo. Appia infatti dal rapporto di musica e scena, nella traccia della sua riflessione estetica, giunge a individuare nell'attore il centro dello spettacolo, inteso come arte vivente, regolata dalla musica in movimenti ritmici del corpo umano. Craig invece dalla prima esperienza di attore, perviene a una concezione della scena senza più attori viventi, dominio assoluto dell'artista del teatro, il regista. Di conseguenza, mentre l'uno bandisce l'uso della maschera, l'altro la esalta come mezzo espressivo. « Se l'arte può essere vivente — notò Craig in margine allo scritto di Appia intitolato 'Art vivant ou nature morte?' — tanto meglio, ma se per ottenere ciò bisogna impiegare l'animale vivente (anche se con la sua anima) sulla scena, la natura morta dopo tutto è più artistica » (35).

Infine è da notare che i due artisti ebbero modo di conoscersi quando ormai avevano elaborato appieno le proprie teorie estetiche: il nome di Appia fu fatto conoscere a Craig par caso dal dottor Thode a Berlino, una sera del 1904, dopo uno spettacolo di Isadora Duncan. Ma fu solo nel 1909 che vide a Firenze, grazie a Carlo Placci, tre riproduzioni dei disegni di Appia. Si interessò allora di conoscerlo, ma l'amico Fritz Endel, a cui nel 1910 aveva chiesto notizie dell'artista svizzero, gli comunicò che Appia era morto, tanto che Craig lo citò nella prefazione di "On the Art of the Theatre" fra gli artisti del nuovo teatro, rammaricandosi per la sua morte (36). Infine nel 1911 a Mosca, dove si trovava per mettere in scena Amleto, venne a sapere dal principe Sergej Volkonskij notizie più precise su Appia e Dalcroze, e vide una dozzina di foto di disegni di Appia. « Lo devo vedere, perchè sento che la sua arte e la mia sono unite strettamente », notò allora nel suo diario (37); ma fu soltanto dopo due anni, il 5 febbraio 1914

che potè incontrarlo a Zurigo, in occasione di una mostra internazionale di teatro (38) in cui espose i suoi disegni accanto a quelli di Appia.

I due artisti si incontrarono alla stazione, dove Craig era andato a ricevere Appia. Una gustosa descrizione dell'incontro e delle discussioni dei due è nel diario inedito di Craig, dove anche è riportato il racconto di Appia del suo sfortunato incontro con Frau Cosima Wagner. «Ieri abbiamo avuto il nostro primo colloquio, Appia ed io: molto piacevole. Oggi il secondo colloquio: è stato 'eccitante'. Ha parlato molto di Wagner, Bayreuth, Hellerau e Jaques-Dalcroze, ieri — oggi di meno. L'ho lasciato parlare, quantunque gli abbia detto che per me il corpo 'umano' in movimento sembra significare assai poco. Oggi ha parlato di Wagner e dell'Arte del Teatro. Gli ho detto che Wagner detestava il teatro e se ne serviva come di una prostituta. Questo lo ha reso divinamente furioso. Poi siamo andati oltre. Ho cercato di mostrargli, senza dirglielo, che egli è in cerca di quello che io cerco, e che io credo di aver trovato. Il vero e solo MATERIALE per l'Arte del Teatro è la LUCE, e attraverso la luce il 'movimento'. I veli della 'musica' e della 'forma umana' gli creano una nebbia dinnanzi agli occhi, ed egli non può vedere oltre. Ho cercato una o due volte di togliergli i veli, ma lui si è messo a ridere e ha scantonato. Un uomo fine, che vede molto chiaramente, molte cose. Una mancanza (la sua forza, forse): prima ha avuto 'bisogno' di Wagner per sostenersi, ora ha 'bisogno' di Dalcroze. Ieri sera ha visto le marionette qui (per la prima volta, egli dice). Era incantato. Bene. Speriamo che lo indirizzino da qualche parte — lontano da Dalcroze e da Wagner. ... La risata di Appia, e il suo profondo disaccordo con me al riguardo — come è tonificante. Non mi sono sentito così rinvigorito da anni. E che fine compagno egli è — un divertente, grasso piccolo corpo — una testa ben costruita, con la sua capigliatura e la barba, e l'occhio forte e vivido. Il solo UOMO che ho incontrato fino ad ora nel mondo... attorno al teatro — perchè egli non è totalmente 'nel' teatro — vi vola intorno. Giustamente egli teme l'irrequie-

tezza che entrando nel mondo del teatro lo prenderebbe. Ma egli teme, e qui è egli più debole, anche se più saggio, dei nostri vecchi macchinisti — che scendono nell'inferno e restano sani e salvi. Racconta anche di Liszt, quando gli fu chiesto se non voleva lavorare nel teatro e rispose «NO, non vorrei perdere la mia pace» (39).

Nonostante la distanza, assai ben puntualizzata nelle parole di Craig, che separava i due artisti, essi rimasero da allora in poi legati da una sincera amicizia, fondata su di una profonda stima ed ammirazione reciproca. D'altra parte Appia stesso si considerava circoscritto dalla musica, nella sua opera di riforma, mentre Craig era più libero nella sua attività scenica e teorica (40). Egli considerava inoltre l'artista svizzero non tanto come teorico, quanto come scenografo, « il maggiore scenografo del teatro europeo » (41). Nel 1917 gli scriveva da Roma: « Mi spiace che non siate qui — mi spiace che non siamo spesso insieme, perchè ai miei occhi voi siete l' 'unico' in tutto il Teatro occidentale che io ricordi continuamente, con quella gioia strana che è disperata e tragica a causa della debolezza e della forza vostre particolari.

Voi, mio caro, siete l'Espressione più nobile nel teatro moderno; lo siete, per me, e ve lo dico senza adulazione. E per me, in uno solo dei vostri grandi studi di scene vi è una vita e un dramma molto più intensi di ogni altro che conosco del teatro europeo. Un piccolissimo numero d'uomini e di donne possiede degli altri poteri straordinari: ma nessuno parla come i vostri disegni. Nessuno parla così: e voi sapete quel che intendo. Mi dispiace che voi — come posso dire — state sprecando il vostro tempo. Lasciate che vi spieghi — o almeno tenti. Se Wagner o Eschilo vi chiedessero di lavorare a delle scene per i loro drammi, direi ugualmente che per voi sarebbe una perdita di tempo. Se Tespi potesse rivivere e persuadervi a lavorare con lui, sarebbe ugualmente uno sprecare il vostro tempo. Voi PARLATE — Bene!! Allora non vi deve essere una altra voce che cerca di farsi sentire allo stesso tempo. Se voi NON parlaste. Se voi non cantaste. Non mi lamenterei che suonate come accompagnamento. Un giorno forse voi camminerete e parlerete da solo: ma

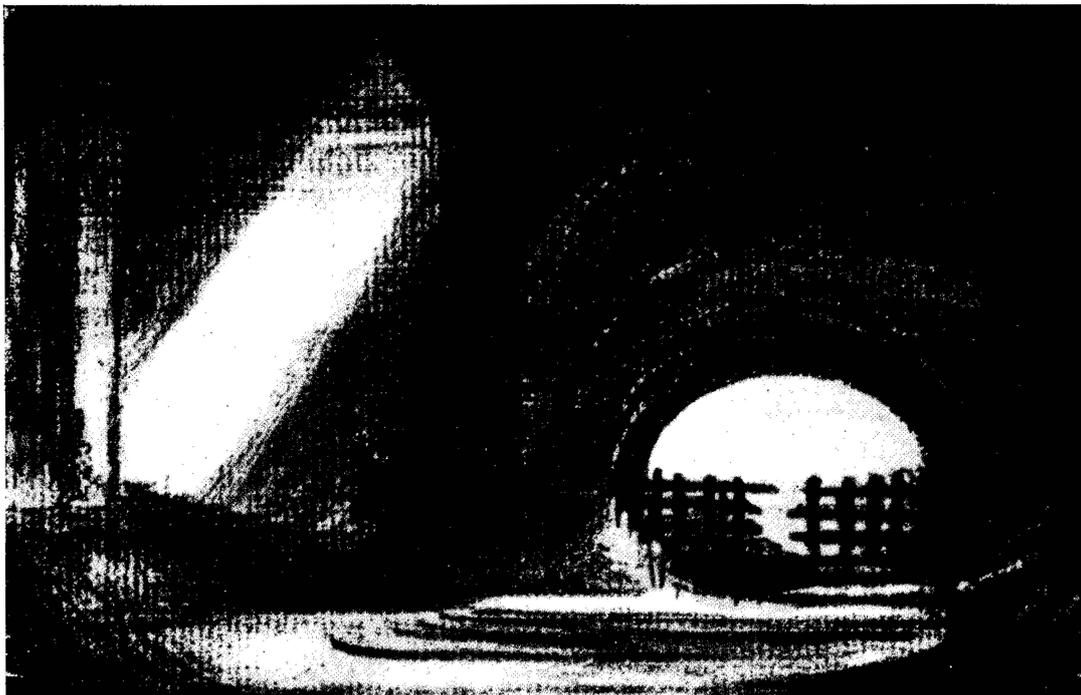
so che non posso sperare che ciò accada presto» (42).

Così Craig esternava ad Appia la propria idea mitica del regista signore assoluto della scena, al di là di ogni rapporto con l'autore drammatico.

L'idea di star perseguendo uno stesso fine, di combattere una stessa battaglia, era ciò che univa — al di là di tutte le differenze di concezioni sceniche — i due artisti, pure così diversi fra loro: «Sempre con voi! Lo sapete, ma amo ripetervelo (...) Come penso spesso a voi! a ciò che vorrei che noi fossimo insieme, 'voi', che rappresentate così bene quel che io non sono, ahimé; io, che cerco con tutta l'anima di essere e di sviluppare ciò che voi non sapete essere. Così noi saremo non soltanto insieme, ma noi saremo uno (...) Non 'cessate' di scrivermi, come fate. Le piccole 'parole di presenza'... ne ho bisogno. Io penso a voi e vi amo per tutti i nodi che ci legano indissolubilmente e che sono così dolci, sì forti e sì leggeri insieme» (43). Così scriveva Appia a Craig; e quando questi gli comunicò delle insinuazioni di Carl Van Vechten — «Caro Appia, uno spirito affabile in America ha ora scritto un articolo, così affabile, per dire che (no, non per 'dire', ma per insinuare) io non avrei potuto scrivere il mio libro (la povera cosa che esso è) se non avessi letto i vostri due libri e che tutte le mie idee sono PORTATE VIA da voi (...) Povero voi... povero me. Perché voi non potete leggere il mio libro e non l'avete letto, ne sono certo; e, ahimé, io non ho letto i vostri. Spesso li prendo e li carezzo, ma io non so leggere il tedesco né il francese e neppure l'italiano (...) Ditemi cosa bisognerebbe fare nei riguardi di quest'americano che tenta (...) di metter su un amico contro l'altro. Meriterebbe una buona ricompensa, ma quale?...» (44) — Appia rispose inviando a Van Vechten una lettera in cui gli chiariva che non desiderava accettare che si attribuisse a lui solo la responsabilità di una riforma a cui anche altri avevano contribuito (45).

L'amicizia dei due artisti continuò dunque nonostante Van Vechten, e in occasione di una nuova mostra d'arte teatrale ad Amsterdam esposero ancora una volta insieme i loro disegni. Appia scriveva allora a Craig: «Ec-





CRAIG: DISEGNO PER «MACBETH». NELLA PAGINA PRECEDENTE: DISEGNO PER «AMLETO», ATTO I, SCENA 1, 1907 c. NELLA PAGINA SEGUENTE: TRE MOMENTI DELL'IDEAZIONE DELL'IMPIANTO SCENICO PER «LA PASSIONE SECONDO S. MATTEO», 1912-13, E PLASTICO

32

coci di nuovo insieme ad Amsterdam come lo siamo stati a Zurigo, e ne sono assai lieto; la nostra parentela è troppo evidente per separarci e le nostre differenze non sono che più curiose e istruttive per il pubblico (...) Noi non 'possiamo' fare l'opera nostra diversamente da come l'abbiamo fatta; in questo siamo davvero fratelli nella sofferenza come nella gioia» (46). E in un articolo a proposito della sua scenografia per "Tristano e Isotta" rappresentato alla Scala di Milano nel 1923, notava che l'autore di uno scritto apparso su di un giornale di Genova e dedicato a Craig, «è ben informato e mi rende giustizia come 'metteur en scène' (mi chiama l'architetto della scena, il che è esatto) e ha compreso che Craig è stato il primo in data che ha sentito che la messa in scena e l'arte drammatica sono strettamente solidali e che la prima è dunque responsabile della decadenza troppo evidente della seconda» (47).

Il valore ultimo del legame che univa i due riformatori della scena fu espresso assai bene ancora da Appia: «In fondo all'anima noi abbiamo 'la stessa vibrazione e lo stesso desiderio'; soltanto sono espressi in modi diversi, a causa dei nostri temperamenti diversi e delle nostre situazioni assai diverse. Che importa! Noi siamo, per sempre, uniti. E questo basta» (48).

E in realtà i nomi di Appia e di Craig rimarranno uniti nella storia del teatro sia per essere state le due più grandi personalità della corrente idealista nel cui ambito si è avuta l'affermazione del principio dell'artisticità dello spettacolo teatrale in sé e si è quindi individuata la necessità della regia, sia per aver creato con il proprio impegno estetico ed etico insieme l'immagine ideale, l'utopia più alta e più pura di teatro che il nostro secolo abbia visto.

See Johnson. Rev. 224.

44 HAMLET, [ACT II.

remember, pleased not the million; 'twas covin to the general: but it was — as I received it, and others, whose judgments in such matters cried in the top of mine — an excellent play, well digested in the scene, set down with as much modesty as cunning. I remember, one said there were no solos in the lines to make the matter savoury, nor no miter in the phrase that might indict the author of affectation: but called it an honest method, as wholesome as sweet, and by very much more handsome than fine. One speech in it I chiefly loved: 'twas Aeneas' tale to Dido; and throughout it especially, where he speaks of Priam's slaughter: If it live in your memory, begin at this line; — let me see, let me see;

Solo

"The rugged Pyrrhus, like th' Hyrcanian beast,"
 — 'tis not so, — it begins with Pyrrhus;
 "The rugged Pyrrhus, — he whose sable arms,
 Black as his purpose, did the night resemble
 When he lay couch'd in the ominous horse, —
 Hath now this dread and black complexion smear'd
 With heraldry more dismal; head to foot
 Now is he total gules; horribly trick'd
 With blood of fathers, mothers, daughters, sons,
 Bak'd and impasted with the parching streets,
 That lend a tyrannous and damned light
 To their vile murders: roasted in wrath and fire,
 And thus o'er-siz'd with cogulate gore,
 With eyes like carbuncles, the hellish Pyrrhus
 Old grandaire Priam seeks."
 So, proceed you. — *My hand is on his head (2)*
 For. 'Fore God, my lord, well spoken, with good accent
 and good discretion.

My hand is on his head

Let them

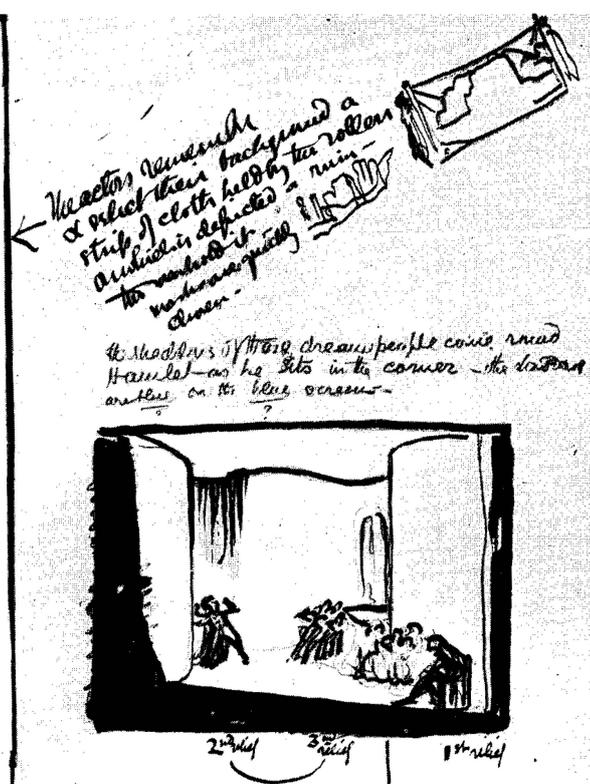
of his father

of which

actual

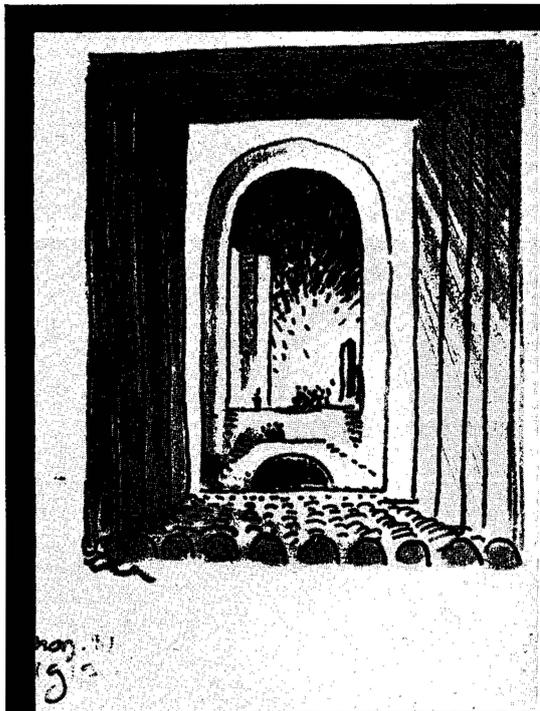
in this

1st

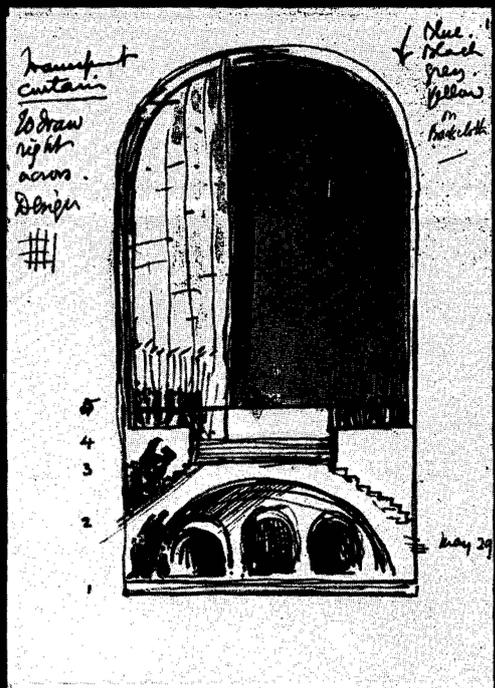


CRAIG: PAGINE DEL LIBRO DI REGIA PER « AMLETO » AL TEATRO D'ARTE DI MOSCA; L'INCONTRO DI AMLETO CON I COMICI (ATTO II)

- (1) Altrove abbiamo posto l'accento su tale caratteristica di questi uomini di teatro, che abbiamo definito artisti-teorici, i quali hanno posto le basi del teatro registico, da Adolphe Appia a Gordon Craig, fino a Georg Fuchs e Vsevolod Mejerch'old. Cfr.: F. Marotti: "Il teatro moderno nella concezione e nell'opera di Adolphe Appia. - I. La formazione culturale e artistica" in "Criticca d'Arte", 56, 1963.
- (2) Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: "Sistema", 1800. Cfr.: N. Hartmann: "Die Philosophie des deutschen Idealismus", vol. I, Berlino 1923; S. Drago del Boca: "La filosofia di Schelling", Firenze 1943.
- (3) Georg Wilhelm Friedrich Hegel: "Estetica". Trad. ital. N. Merker, Milano 1962.
- (4) La tournée di Sada Yacco è ricordata anche da H. G. Kessler: "Edward Gordon Craig's Entwürfe für Theater-Dekorationen und Kostüme", in "Katalog über verschied. Entwürfe für Szenen und Kostüme für das Theater und einige Zeichnungen englischer Landszenen von Edward Gordon Craig", Berlino dicembre 1904.
- (5) Sui Meininger cfr. specialm. M. Grube: "Geschichte der Meininger", Berlino 1926; A. Kruchen: "Das Regieprinzip bei der Meininger", Monaco 1933.
- (6) Su Antoine cfr. specialm. A. Thalasso: "Le Théâtre Libre", 3.a ed. Parigi 1909; e A. Antoine: "Mes souvenirs sur le Théâtre Libre", Parigi 1921.
- (7) Su Irving cfr. specialm. A. Brereton: "The Life of Henry Irving", 2 voll. Londra 1908; E.G. Craig: "Henry Irving", Londra 1930; L. Irving: "Henry Irving: The Actor and His World", Londra 1951.
- (8) Su Otto Brahm cfr. specialm. J. Schlaf: "Die Freie Bühne und die Entstehung des naturalistischen Dramas", in "Der Greif", 1914; P. Legband: "Das deutsche Theater in Berlin", Berlino 1909; J. Bab: "Das deutsche Theater der Gegenwart", Lipsia 1928.
- (9) Sul Théâtre d'Art di Paul Fort cfr. la rivista "Le Théâtre d'Art", 7 num. 1891-92.
- (10) Friedrich Wilhelm Nietzsche: "La nascita della tragedia", trad. ital. di E. Ruta, Bari 1925; di C. Baseggio, Milano 1927; di A. Romagnoli, Roma 1955.
- (11) Carl Van Vechten: "Adolphe Appia and Gordon Craig", in "The Forum" New York, vol. 54, ott. 1915, pp. 483-487.
- (12) Lee Simonson: "The Stage is Set", New York 1932, II ed. 1946.
- (13) Norman Marshall: "Craig Edward Gordon", in "Enciclopedia dello Spettacolo" vol. III, pp. 1677-1682, Roma 1956.
- (14) Adolphe Appia: "Curriculum vitae, écrit par lui même en 1927", Manoscritto inedito. Fondazione Appia, Berna. Da noi pubblicato in parte in "La formazione di Adolphe Appia..." cit. Su Appia cfr. anche E. Stadler: "Adolphe Appia", in "Maske und Kothurn", V, 2, 1959; e "Adolphe Appia and Bayreuth", in "Theater unserer Zeit", Band 2, "Der Fall Bayreuth"; W. R. Volbach: "Appia's Production and Contemporary Reaction", in "Educational Theatre Journal", XIII, 1, 1961; "A Profile of Adolphe Appia", in id., XV, 1, 1963; e "The Beginning of a Genius", in "Players Magazine", XXXIII, 4, Catalogo di E. Stadler per la mostra di Venezia, 1963.
- Fra gli scritti apparsi in precedenza cfr. J. Mercier: "Adolphe Appia, the Rebirth of Dramatic Art", in "Theatre Arts Monthly", XVI, 8, 1932; e soprattutto Gio Ponti: "Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente", in "Il Convegno", IV, 4-5-6, 1923, che fu definito da A. il migliore scritto apparso su di lui. Quivi si analizza compiutamente la fase del pensiero di A. espressa ne "L'Oeuvre d'Art Vivant".
- (15) J. Mercier: "Adolphe Appia", cit.
- (16) Adolphe Appia: "Introduction à mes notes personnelles", 1905. Manoscritto inedito. Fondazione Appia, Berna.
- (17) Adolphe Appia: "La mise en scène du drame wagnérien", Challey, Parigi 1895.



May 21
9

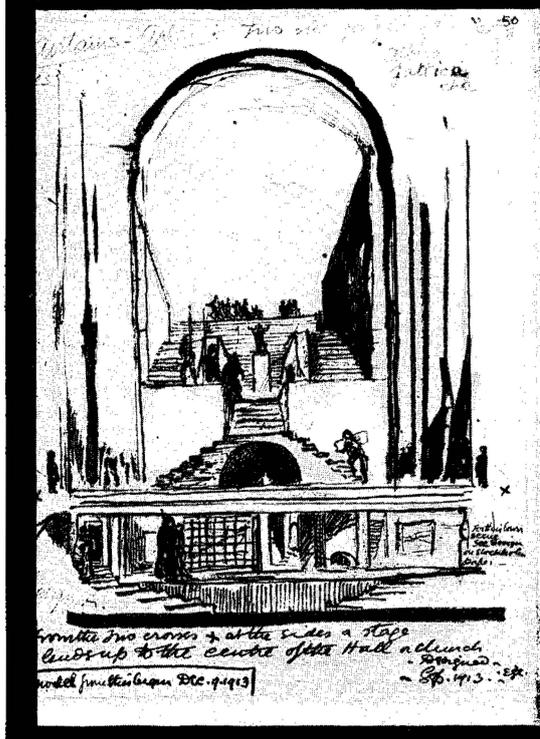


Handwritten
Curtain
to draw
right
across.
Design
###

Blue: black grey yellow in hand-drawn

5
4
3
2
1

May 29



50
Curtains - Blue - two side
Litho

from the two crosses & at the sides a large
cut up to the centre of the Hall all round
model from the group Dec. 1913
- 1913
- 1913





*Overhead the stars a class
acting as chorus - actors
Queen with him
or Mary with him.*

SCENE II.] PRINCE OF DENMARK

Th' unnerverd father falls. Then senseless Ham,
Seeming to feel this blow, with flaming top
Stoops to his base; and with a hideous crash
Takes prisoner Pyrrhus' ear: for, lo! his sword,
Which was declining on the milky head
Of reverend Priam, seem'd i' th' air to stick:
So, as a painted tyrant, Pyrrhus stood;
And, like a vintner, to his will and master,
Did nothing. *He is the*

But, as we often see, against some storm,
A silence in the heavens, the rack stand still,
The bold winds speechless, and the orb below
As hush as death, anon the dreadful thunder
Doth rend the region; so, after Pyrrhus' pause,
Arise, amazement, and his now a-work;
And never did the Cyclops' hammers fall
On Mars his armour, forg'd for proof eternal,
With less remorse than Pyrrhus' bleeding sword
Now falls on Priam. — *see later on page 47. on celest. 1/2*

Out, out, thou strumpet, Fortune! All you gods,
In general synod, take away her power;
Break all the spokes and felloes from her wheel,
And bow the round nave down the hill of heaven,
As low as to the floods!"

Pol. This is too long.

Ham. It shall to the barber's, with your beard. — Prithoe,
say on: — he's for a jig or a tale of bawdry, or he sleeps: —
say on; come to Hecuba.

First Play. "But who, O, who had seen the mobbed queen?"

Ham. "The mobbed queen?" *He is a person who he*

Pol. That's good; "mobbed queen" is good.

First Play. "Him barefoot up and down, threatening the
flames
With blazon rhen; a clout upon that head
Where late the diadem stood; and for a robe,
About her lank and all o'er-tem'd joints,
A blanket, in th' alarm of fear caught up; —

CRAIG: PAGINE DEL LIBRO DI REGIA PER « AMLETO » AL TEATRO D'ARTE DI MOSCA; L'ESERCITO DI FORTEBRACCIO (ATTO IV) E IL DUELLO FRA AMLETO E LAERTE (ATTO V)

- (18) Adolphe Appia "Die Musik und die Inszenierung", Bruckmann, Monaco 1899.
- (19) Adolphe Appia: "Seconde préface à « La musique et la mise en scene »". Manoscritto inedito. Fondazione Appia, Berna.
- (20) Adolphe Appia: "Seconde préface..." cit.
- (21) Gio Ponti: "Il teatro di Appia..." cit.
- (22) Adolphe Appia: "Seconde préface..." cit.
- (23) Edward Gordon Craig: "Index to the Story of My Days" Londra 1957, pp. 107 sg.
- (24) Edward Gordon Craig: "The Art of the Theatre", Edinburgo-Londra, 1905. Ristampato in: "On the Art of the Theatre". Londra 1911, pp. 138 sg.
- (25) Edward Gordon Craig: "On the Art..." cit. pp. 138.
- (26) Edward Gordon Craig: "Books and Theatres", Londra e Toronto 1925, p. 147.
- (27) Edward Gordon Craig: "On the Art..." cit. p. 176.
- (28) Carlo L. Ragghianti: "Cinema arte figurativa", Torino 1957, II ed.
- (29) Gerardo Guerrieri: "Da Appia a Craig" in "La regia teatrale", a cura di Silvio D'Amico, Roma 1947
- (30) Gerardo Guerrieri: "Da Appia a Craig", cit.
- (31) Sulla storia di tale spettacolo cfr. Ferruccio Marotti: "Profilo di Gordon Craig" in "Il Velcro" V. 1, 1962, pp. 71-86.
- (32) Cfr. in particolare "The Artists of the Theatre or the Future", e "The Actor and the Uebermarionette".
- (33) Tale motto era riportato come sigla iniziale nella rivista "The Marionette", pubblicata da Craig nel 1918.
- (34) Cfr. "The Artists of the Theatre of the Future", cit.
- (35) Nota manoscritta di Craig sulla copertina di "Art vivant ou nature morte", Milano 1923, di Adolphe Appia, regalata a

- Craig dall'autore. Biblioteca Nazionale di Parigi, Collezione Craig.
- (36) Edward Gordon Craig: "On the Art..." cit. I ed.
- (37) Edward Gordon Craig: "Day-Book 2", nota del 27 dicembre 1911 Manoscritto inedito, Collezione personale Craig, Vence.
- (38) Mostra organizzata da Alfred Altherr, direttore della Kunstgewerbeschule e del Kunstgewerbemuseum di Zurigo. Cfr. "Katalog der Theaterkunstausstellung im Kunstgewerbemuseum", Zurigo 1914, a cura di A. Altherr. Egli curò anche la rappresentazione di marionette del Schweizerische Marionettentheater, da lui diretto, a cui assistè Appia.
- (39) Edward Gordon Craig: "Day-Book 3", nota del 13 febbraio 1914. Manoscritto inedito. Collezione personale Craig, Vence.
- (40) Al riguardo cfr. Jean Mercier: "Adolphe Appia", cit.
- (41) Edward Gordon Craig: "On the Art of the Theatre", II ed. Londra 1911.
- (42) Lettera di Craig ad Appia, Roma, Via Margutta 33, 22 febbraio 1917. Manoscritto inedito. Fondazione Appia, Berna.
- (43) Lettera di Appia a Craig. Ginevra 24 novembre 1915. Manoscritto inedito. Biblioteca Nazionale di Parigi, Collezione Craig.
- (44) Lettera di Craig ad Appia. 23 novembre 1915. Manoscritto inedito. Fondazione Appia, Berna. Copia della lettera autografa di Craig è alla Biblioteca Nazionale di Parigi, Collezione Craig.
- (45) Copia di tale lettera, datata 8 febbraio 1916, è alla Biblioteca Nazionale di Parigi, Collezione Craig.
- (46) Lettera di Appia a Craig. Berna, 24 novembre 1921. Manoscritto inedito. Biblioteca Nazionale di Parigi, Collezione Craig.
- (47) Adolphe Appia: "La preparation de Tristan à La Scala". In "Journal de Genève", 22 gennaio 1924.
- (48) Lettera di Appia a Craig. Glérolles, 24-5-17. Manoscritto inedito. Biblioteca Nazionale di Parigi, Collezione Craig.

Le illustrazioni riguardanti l'opera di Adolphe Appia sono gentilmente concesse dalla Fondazione Apprè di Berna. Quelle riguardanti l'opera di Edward Gordon Craig sono gentilmente concesse dalla Bibliothèque Nationale di Parigi. La fotografia di Edward Gordon Craig di p. 3 è di David Lees.