

Gabriele Sofia

RIPENSARE L'*HAMLET*
DEL TEATRO D'ARTE DI MOSCA (1908-1912)
IL LAVORO CON GLI ATTORI

L'*Hamlet* andato in scena a Mosca l'8 gennaio del 1912¹ è uno degli spettacoli più famosi e studiati del Novecento. Evento chiave delle culture teatrali europee di inizio secolo², ha visto protagonisti il co-direttore del Teatro d'Arte di Mosca, Konstantin Sergeevič Stanislavskij, e il regista inglese Edward Gordon Craig, la cui fama ha fatto sì che l'intero processo produttivo sia stato, fin dai suoi albori, seguito, osservato, registrato, analizzato. Per questa ragione gli studiosi hanno potuto contare su una mole di documenti certamente anomala per dimensione e eterogeneità.

Le numerose ricerche che ne sono derivate³ hanno comprensibilmente dato centralità ai documenti relativi alle idee, ai progetti e ai dialoghi

¹ Nel 1912 in Russia era ancora in vigore il calendario giuliano che ha una differenza di tredici giorni rispetto a quello gregoriano. In questo articolo, per indicare le date, si farà riferimento al calendario gregoriano.

² Il famoso poeta russo Valerij Jakovlevič Brjusov definì questo spettacolo non «solo un'altra rappresentazione, ma un vero evento nella vita artistica d'Europa». La frase è citata in Tat'jana Izrailevna Bačelis, *Šekspir i Krèg* (Shakespeare e Craig), Moskva, Nauka, 1983, p. 288. Quando non indicato diversamente, tutte le traduzioni dal russo sono dell'autore, che a tal scopo si è avvalso della preziosa collaborazione di Diana Uryupina.

³ Ci riferiamo prima di tutto agli studi pionieristici di Ferruccio Marotti, *Amleto o dell'Oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Roma, Bulzoni, 1966; Nikolaj Nikolaevič Čuškin, *Gamlet-Kačalov. Iz sceničeskij istorii «Gamleta» Šekspira. Na putjach k geroičeskomu teatru* (Amleto-Kachalov. Dalla storia scenica dell'«*Hamlet*» di Shakespeare. Sulle vie del teatro eroico), Moskva, Iskusstvo, 1966; Brian Arnott, *Edward Gordon Craig & Hamlet*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1975; fino ad arrivare alla «ricostruzione» di Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet. A reconstruction*, London, Greenwood Press, 1982 e al dettagliato lavoro di Tat'jana Bačelis, *Šekspir i Krèg* (Shakespeare e Craig), Moskva, Nauka, 1983. Più recentemente è tornato sul tema Arkady Ostrovsky, *Craig monte "Hamlet" à Moscou*, in *Le Théâtre*

di Craig e Stanislavskij. *Hamlet*, in altre parole, è stato studiato come uno spettacolo crocevia, in cui si sono confrontate, fino a scontrarsi, due poetiche, due concezioni registiche, due idee di teatro antitetiche.

Qui tenterò un approccio diverso, concentrando l'analisi sul lavoro che gli attori hanno realizzato con i due registi e focalizzando l'attenzione sulla coabitazione scenica di artisti di diversa provenienza, impegnati a mettere in relazione delle pratiche eterogenee.

Proverò, insomma, a non studiare questo spettacolo come l'emanazione scenica delle teorie dei due grandi protagonisti, ma come il risultato di quella circolarità tra progettazione teorica e lavoro attoriale che caratterizza le pratiche performative. L'obiettivo è quello di osservare l'evento da una prospettiva differente, capace di rendere maggiormente conto della sua dimensione plurale.

Il lavoro per questo spettacolo è, per entrambi i registi, una preziosa opportunità di sperimentazione: offre a Stanislavskij l'occasione di allontanarsi dal registro realistico e di sperimentare il suo nascente "sistema" in un contesto estetico diverso da quello in cui si è sviluppato⁴ e mette a disposizione di Craig le risorse tecniche e umane di uno dei teatri più importanti dell'epoca.

Fin dall'inizio, però, il lavoro è condizionato da alcune pressioni sia interne (provenienti soprattutto dalla direzione artistica, condivisa da Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, e dal Consiglio di amministrazione del Teatro d'Arte, nel quale erano rappresentati i principali finanziatori),

d'art de Moscou. Ramifications, voyages, a cura di Marie-Christine Autant-Mathieu, Paris, CNRS Éditions, 2005, pp. 19-61. A questi bisogna aggiungere anche le riflessioni su *Hamlet* formulate nell'ambito dei lavori monografici sugli artisti coinvolti, e in particolare le biografie di Stanislavskij realizzate da David Magarshack, *Stanislavsky: A Life*, Boston, Macgibbon & Kee, 1950 e da Jean Benedetti, *Stanislavski. His life and Art. A Biography*, London, Methuen, 1999, o i lavori su Craig di Ferruccio Marotti, *Edward Gordon Craig*, Bologna, Cappelli editore, 1961, di Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, London, Heinemann Educational Publishers, 1966, di Edward Craig (figlio di Gordon Craig), *Gordon Craig. The Story of His Life*, New York, Alfred A. Knopf, 1968, di Christopher Innes, *Edward Gordon Craig. A Vision of Theatre*, London, Routledge, 1998, di Fernando Mastropasqua, *In cammino verso Amleto. Craig e Shakespeare*, Pisa, BFS Edizioni, 2000 e di Lorenzo Mango, *Edward Gordon Craig*, Roma, Carocci, 2021.

⁴ «Stanislavskij, quando iniziò a lavorare su Amleto, credeva che la tragedia di Shakespeare sarebbe servita come un enorme laboratorio per la sperimentazione di una nuova "grammatica" della recitazione». Cfr. Bačelis, *Šekspir i Krèg*, cit., p. 251.

che esterne (l'attenzione e la curiosità di giornalisti, studiosi, colleghi, giovani artisti⁵). Un progetto nato con grandi ambizioni sperimentali si è trovato puntati addosso i riflettori delle culture teatrali e della critica internazionale⁶, cosa che ha generato una deleteria attenzione verso il risultato scenico e la sua ricezione pubblica, facendo precipitare *Hamlet* nell'aporia di una sperimentazione che non può permettersi un risultato diverso dal successo.

Questa situazione ha determinato una doppia categoria di documenti, in parte voluta dagli stessi Craig e Stanislavskij. Da una parte c'è tutto ciò che era deliberatamente rivolto verso l'esterno (le dichiarazioni ufficiali, i dialoghi con i giornalisti, gli articoli pubblicati da Craig o Stanislavskij), oppure destinato a diventare, in un modo o nell'altro, di dominio pubblico (come gli interventi di Stanislavskij al Consiglio del Teatro d'Arte o le famose conversazioni tra i due registi, diligentemente stenografate dai traduttori)⁷. Dall'altra, ci sono tutti i dialoghi, le lettere, gli appunti, le conversazioni necessariamente privati, ma che hanno uno scopo più marcatamente operativo e inerente alla produzione scenica. È il livello che riguarda in maniera più diretta il lavoro di attori e assistenti⁸.

⁵ È noto, ad esempio, che «molte persone chiesero di assistere alle prove, specialmente i giovani, o artisti allora sconosciuti come Michail Čechov» (ivi, p. 272) e persino Vachtangov fece richiesta alla direzione del teatro di poter «assistere a tutte le prove» (ivi, p. 271).

⁶ «Craig è un grande artista, è nostro ospite e in Europa seguono con attenzione il modo in cui accoglieremo il suo lavoro. Non vorrei che facessimo una brutta figura» scrive, ad esempio, Stanislavskij a Suler in una lettera del 5 gennaio 1912, poco prima del debutto. Cfr. Leopold Suleržickij, *Povesti i rasskazy. Stat'i i zametki o teatre. Perepiska. Vospominanija o L. A. Suleržickom* (Racconti e storie. Articoli e note sul teatro. Corrispondenza. Memorie di L. A. Suleržickij), Moskva, Iskustvo, 1970, p. 486.

⁷ La sensazione che ogni parola stenografata sarebbe diventata pubblica era ben presente sia in Stanislavskij che in Craig. Scrive infatti quest'ultimo nei suoi quaderni di regia: «They write down everything and find each idea so important to register so that later it may all be brought to bear with full force and nothing lacking. [...] The whole aim of Stanislavsky is that his company may all be filled with the same knowledge of the piece», Gordon Craig, *Hamlet 1909* [Cahier de mise en scène pour Hamlet], Fondo Edward Gordon Craig, Bibliothèque nationale de France (d'ora in poi BnF), coll. EGC-MS-B-24, pagine non numerate. Innes a questo proposito commenta: «the transcript of their discussions gives the impression of two parallel monologues that never meet». Innes, *Edward Gordon Craig*, cit., p. 162.

⁸ È però doverosa un'avvertenza metodologica: i documenti a cui si farà ricorso per ricostruire questo secondo livello sono soprattutto – anche se non esclusivamente – tratti

Pensare in questi termini alla documentazione è utile sia perché, in alcuni casi, i due livelli si contraddicono (anche in maniera eclatante⁹) sia perché facilita un'analisi di *Hamlet* come risultato di un processo collettivo, e non semplicemente di due persone di genio¹⁰.

Inoltre, osservando in maniera specifica il modo di operare dei due registi con gli attori è possibile notare come, sugli impervi sentieri che dal progetto generale conducono verso la realizzazione scenica, la linea di demarcazione tra i due approcci si faccia progressivamente meno netta, lasciando affiorare inattesi punti di contatto.

1. *La genesi: il primo viaggio di Craig*

Il progetto ha la sua origine in una lettera che Isadora Duncan invia a Craig, nell'inverno del 1908, parlandogli di uno Stanislavskij desideroso di conoscerlo, collaborare con lui e lasciargli «mani libere» per lavorare

dalle memorie e dalle autobiografie degli attori e degli artisti del Teatro d'Arte. Questo crea una disomogeneità documentaria tra testimonianze prodotte durante il lavoro e i ricordi prodotti dagli attori a diversi anni di distanza. A ciò bisogna aggiungere l'aggravante di memorie in buona parte scritte in anni di dittatura, in cui le considerazioni su episodi riguardanti i movimenti culturali prerivoluzionari dovevano in qualche modo rispondere a un'ottica ben precisa, soprattutto se riguardavano un cittadino occidentale. Questo problema, che non trova soluzioni all'interno di questo articolo, ci invita a considerare questo studio come un punto di inizio, uno spostamento della prospettiva di osservazione che chiede di essere ampliato da ulteriori ricerche che studino, ad esempio, gli archivi privati e le corrispondenze personali degli attori. Al momento, infatti, solo i diari di Alisa Koonen sono stati pubblicati, sebbene in versione parzialmente rimaneggiata dall'attrice stessa: cfr. Alisa Koonen, «*Moja stichija – bol'she vnutrennie volnenija*», *Dnevnik. 1904-1950* («La mia natura sono i grandi turbamenti interiori». Diari, 1904-1950), Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2020. Il presente lavoro, anche a causa delle recenti tensioni geopolitiche, si è basato solamente sulle fonti russe editate o sui documenti d'archivio presenti in Europa occidentale, e in modo particolare sul Fondo Edward Gordon Craig della BnF.

⁹ Emblematico è il caso delle parole di elogio verso il “Teatro di Constan” che Craig pubblica su «The Mask» del gennaio del 1910, quando ormai la sua disillusione verso il progetto è evidente. Cfr. Gordon Craig, *The art of the theatre. Second Dialogue*, «The Mask», a. II, n. 9, January 1910, pp. 105-126.

¹⁰ Spesso è stata messa in evidenza l'importanza – reale e probabilmente ancora oggi sottovalutata – che ebbe Leopold Sulerzickij. Ma pur tramutando la coppia in un trio si rimane ben lontani da quell'ottica plurale che qui si vuole adottare.

con i suoi attori, «per tutto il tempo necessario»¹¹. Da artista e attenta osservatrice, Duncan capisce che ciò che manca a Craig non sono né le idee né i progetti, ma le persone in grado di attuarle.

Craig, in quel momento, è già molto conosciuto grazie al suo *The Art of the Theatre*, pubblicato nel 1905. Di lì a poco sarebbe diventato un punto di riferimento delle culture teatrali grazie alla rivista «The Mask», da lui fondata e diretta, e al celebre saggio *The Actor and the Über-Marionette*, pubblicato nel 1908¹².

Stanislavskij, dal canto suo, non ha ancora pubblicato nessun saggio di particolare rilevanza, ma si è imposto come uno dei registi più importanti del panorama europeo grazie alla tournée in Germania del 1906. Nello stesso anno, inizia quel lungo percorso di sistematizzazione che avrebbe dato forma al suo sistema¹³.

Sotto gli auspici di Duncan, nell'estate del 1908, Stanislavskij e Craig avviano una corrispondenza conoscitiva, con l'obiettivo di preparare il loro primo incontro a Mosca. In questi primi scambi il tema del lavoro con gli attori è centrale. Scrive l'inglese:

All Enthusiasm has left the hearts of those who work in the theatres of Europe. They work without playing. They work without laughing or singing. To me the Art is a game... a wonderful and exciting game. I hope your workmen would be prepared to play it with me¹⁴.

¹¹ «Mr. Stanislavsky, the regisseur of the Theatre, is a wonderful man – really Beautiful & Great – I talked with him many hours about you – He says he would love to have you come & be regisseur altogether, as he prefers to *act*. [...] He says he would give you a perfectly free hand in the Theatre – that the actors would all follow your directions as to movements, etc. & that you could do what you liked & take all the time you liked to do it in». Edward Gordon Craig, Isadora Duncan, *Your Isadora: The Love Story of Isadora Duncan & Gordon Craig*, a cura di Francis Steegmuller, New York, Random House, 1974, pp. 286-287.

¹² Gordon Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, «The Mask», a. I, n. 2, April 1908, pp. 3-16.

¹³ Nel giugno del 1906, ad esempio, mentre si trovava in Finlandia, ha iniziato a scrivere l'*Opyt rukovodstva dramatičeskim iskusstvom* (Saggio sulla direzione dell'arte drammatica), che avrebbe costituito la base di un testo redatto proprio tra il 1908 e il 1912 e intitolato *Pereživanie*. Cfr. Marie-Christine Autant-Mathieu, *Le Système de Stanislavski. Genèse, histoire et interprétations d'une pratique du jeu de l'acteur*, Paris, Eur'Orbem Éditions, 2022, p. 62.

¹⁴ Lettera di Craig a Stanislavskij, 10 luglio 1908, citata in Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit., p. 17.

Il gioco, la sperimentazione, l'entusiasmo, ridere, cantare: è con un atteggiamento decisamente fiducioso che Craig arriva per la prima volta a Mosca nell'autunno del 1908, accolto con curiosità e ammirazione da tutti i membri del teatro. I primi incontri con Stanislavskij si svolgono sotto il segno di una forte intesa e i dialoghi vertono soprattutto su alcune idee generali riguardanti l'arte e il teatro. Craig interloquisce spesso anche con Leopold Suleržickij, detto Suler (che conosceva l'inglese grazie alle sue esperienze in Canada) e frequenta alcuni attori, tra cui Olga Knipper, vedova di Anton Čechov, con cui ha una breve relazione sentimentale¹⁵. Torna in Italia il 25 novembre 1908.

Il primo febbraio 1909, il Consiglio d'amministrazione del Teatro d'Arte stabilisce che la pièce da mettere in scena sarà *Hamlet*, che Craig assumerà il ruolo di regista e che Stanislavskij sarà il suo assistente. Quest'ultimo vorrebbe iniziare subito ed esorta Craig a tornare a Mosca «immediatamente»¹⁶. L'inglese, dal canto suo, si è insediato da poco all'Arena Goldoni e non vuole lasciare in maniera così repentina Firenze perché pensa di poter dare vita in breve tempo alla sua scuola. Promette di raggiungere Mosca nel giro di un paio di mesi. A quel punto, Stanislavskij compie il primo strappo: decide di iniziare il lavoro su *Hamlet* senza di lui.

2. «How humane»: il secondo viaggio di Craig

A partire dal 26 gennaio 1909, «tutti i giorni, dalle 12:30 alle 13:30, Stanislavskij conduce delle conversazioni sul “Sistema” con un gruppo di attori del Teatro d'Arte e fa “esercizi” con loro»¹⁷. Stanislavskij è impaziente di mettere alla prova il suo metodo, di cui ha già delineato

¹⁵ Il biografo di Knipper ha definito questa relazione una «minor emotional explosion». Cfr. Harvey Pitcher, *Chekhov's Leading Lady. A Portrait of the Actress Olga Knipper*, London, John Murray, 1979, p. 204.

¹⁶ «Stanislavskij telegrafa a Craig: “Inizieremo subito la produzione di Amleto. Ti preghiamo di venire immediatamente. È impossibile iniziare senza di te!”». Cfr. Irina N. Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo: Letopis'* (Vita e opera di K. S. Stanislavskij: Cronaca), vol. II: 1906-1917, Moskva, Moskovskij Chudožestvennyj Teatr, 2003, p. 160.

¹⁷ Ivi, p. 159.

con precisione alcuni principi¹⁸. A un attore che, ad esempio, proponeva di realizzare un'alterazione della voce per interpretare il fantasma di Amleto, Stanislavskij risponde in maniera perentoria:

È proprio questo l'errore: non è affatto importante. Anzi, è persino impossibile. Tutto ciò deve nascere per via riflessa, a partire da un sentimento realmente vissuto.

Occorre risvegliare in sé la memoria affettiva legata, per esempio, a una malattia, ricordando quando si è provata la febbre e così via. Quando si riesce a risvegliare la memoria affettiva, essa permette di ritrovare i momenti necessari delle singole esperienze e dei relativi sentimenti; immediatamente tutti gli stati fisiologici che accompagnavano quelle esperienze riemergono spontaneamente, per riflesso. Le mani si muoveranno da sole dove e come devono, il cuore prenderà a battere secondo quel vissuto, il sangue affluirà alle guance e la voce assumerà naturalmente il timbro richiesto.

Ma non si deve mai procedere nel senso opposto, vale a dire a partire da un riflesso riprodotto consapevolmente¹⁹.

La logica è eminentemente unidirezionale, e prevede un percorso che da una sensazione "interna" (riguardante la memoria affettiva) genera quasi spontaneamente un'organizzazione coerente delle azioni. Siamo in un periodo in cui Stanislavskij attinge a piene mani sia dalla psicofisiologia (in maniera particolare da Théodule Ribot, da cui acquisisce il concetto di «memoria affettiva») sia dalle pratiche dello yoga e della meditazione, da cui trae alcuni principi e concetti (come quelli legati all'anima o all'emissione e ricezione di "raggi") che sarebbero stati occultati negli anni del realismo socialista²⁰.

Gli attori, dal canto loro, avevano immediatamente avvertito l'inconciliabilità tra questo approccio e il lavoro fatto di forme, ritmo, dinamica musicale che invece era stato prospettato da Craig:

¹⁸ Nell'estate del 1909 avrebbe messo per la prima volta per iscritto i principi generali, redatti in un documento intitolato semplicemente *Moja sistema* (Il mio sistema). Cfr. *ivi*, p. 193.

¹⁹ *Stanislavskij repetiruet: Sbornik* (Stanislavskij dirige le prove. Raccolta Miscellanea), a cura di Irina N. Vinogradskaja, Moskva, Moskovskij Chudožestvennyj Teatr, 2000, p. 38.

²⁰ A questo proposito si può consultare l'articolo di Marie-Christine Autant-Mathieu, *L'inconscient créateur dans le Système de Stanislavski*, «La Revue russe», n. 29, 2007, pp. 9-30 e il volume di Sergei Tcherkasski, *Stanislavsky and Yoga*, London-New York, Routledge, 2016.

Quando Konstantin Sergeevič annunciò alla compagnia che Craig avrebbe messo in scena *Hamlet*, la notizia suscitò grande sconcerto e persino un certo allarme. Le ricerche di Craig sembravano troppo incompatibili con il “sistema” che Konstantin Sergeevič stava sviluppando. A replicare a questi scettici, Stanislavskij dichiarò che il Teatro d’Arte aveva recentemente iniziato a sentire i segni della stagnazione, di un pericoloso autocompiacimento, e che il teatro non poteva funzionare normalmente senza un’iniezione di sangue fresco di tanto in tanto. Affermò inoltre che Craig è il tipo di uomo che senza dubbio avrebbe rivoluzionato l’intero mondo del teatro²¹.

È la grande attrice russa Alisa Koonen a ricordare queste sensazioni, in un volume di memorie pubblicato postumo nel 1975. Koonen ha appena vent’anni quando Craig torna per la seconda volta in Russia, nell’aprile del 1909, ma già da tre lavora al Teatro d’Arte di Mosca. Poteva comunicare direttamente in inglese con Craig, cosa che la rende una delle testimoni più importanti del processo di produzione su *Hamlet*²².

Il 16 aprile 1909 Craig raggiunge il Teatro d’Arte a San Pietroburgo, dove la compagnia tiene le consuete rappresentazioni primaverili. La sua presenza viene percepita come una scossa:

Konstantin Sergeevič aveva ragione. La presenza di Craig ha immediatamente smosso l’atmosfera gelida del teatro: il consueto ritmo placido della vita è spezzato. Sembrava che le persone avessero persino iniziato a muoversi più velocemente²³.

I due registi si incontrano ogni giorno da mezzogiorno alle sette di sera, discutono le linee guida della pièce, gli elementi estetici e la composizione. Fin dai primissimi incontri la questione su come lavorare con gli attori è la più spinosa. Sebbene, sul livello teorico, il nascente «sistema» avesse riscontrato un iniziale interesse (Stanislavskij gliene parla subito

²¹ Alisa Koonen, *Stranicy žizni* (Pagine di vita), Moskva, Iskustvo, 1975, pp. 128-129.

²² Nel 1914 Koonen avrebbe fondato il Kamernyj teatr insieme ad Aleksandr Tairov e con lui avrebbe lavorato fino al 1948 come attrice e collaboratrice. Su Tairov e sul ruolo di Koonen nella compagnia del Kamernyj teatr cfr. Silvana De Vidovich, *Aleksandr Tairov. Il teatro delle emozioni*, Imola, Cue Press, 2025.

²³ Koonen, *Stranicy žizni*, cit., p. 129. Un’impressione simile è registrata anche dall’allievo della «classe di regia» del teatro, Nikolaj Petrov: «I suoi movimenti rapidi e il suo passo impetuoso sembravano in qualche modo disarmonici rispetto al ritmo di vita del Teatro d’Arte». Cfr. Nikolaj V. Petrov, *50 i 500. 50 let tvorčeskoj dejatel’nosti i 500 postanovok* (50 e 500. 50 anni di attività e 500 allestimenti), Moskva, VTO, 1960, p. 59.

«nel dettaglio»²⁴, i problemi pratici riguardanti la recitazione affiorano rapidamente. Lo stesso Stanislavskij, ne *La mia vita nell'arte*, riporta un episodio emblematico:

Lessi a Craig, in modo e con tecniche di recitazione diverse, scene e monologhi da varie opere, di cui prima aveva avuto ovviamente una traduzione. Gli mostrai la vecchia maniera francese convenzionale, quella tedesca, quella italiana, quella russa declamatoria, quella russa realistica e quella nuova impressionistica, in voga allora. Non c'era niente che gli piacesse. Da una parte protestava contro la convenzionalità, che gli ricordava il teatro tradizionale, dall'altra non accettava la naturalezza e la semplicità, che secondo lui privavano la recitazione della poesia. Craig, come me, voleva la perfezione, ricercava l'ideale, cioè la semplice, forte, profonda ed elevata espressione artistica del vivo sentimento umano in tutta la sua bellezza: non riuscì a ottenerlo²⁵.

Da un lato il tentativo testardo, da parte di Stanislavskij, di tassonomizzare ogni variabile dell'arte recitativa; dall'altro l'ostinata fiducia di Craig verso ciò che ancora non c'è. Fin dalle prime battute, la distanza più importante tra i due registi non sembra né estetica né poetica ma metodologica, forse quasi ermeneutica.

Probabilmente Stanislavskij supponeva che l'operato di Craig sarebbe rimasto confinato nell'ambito dell'estetica della scena (costumi e *screens*) o dell'analisi del testo shakespeariano²⁶. Craig, al contrario,

²⁴ «Nei giorni scorsi ho parlato a Duncan in dettaglio del mio sistema e le ho spiegato i miei cerchi e le mie frecce. Pensavo che avrebbe riso di questa teoria, ma mi sono accorto che per lei e Craig questa teoria è interessante e utile. Questo mi ha incoraggiato molto». Cfr. la lettera di Stanislavskij al figlio Igor' Konstantinovič Alekseev del mese di aprile 1909 citata in Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo*, cit., pp. 181-182.

²⁵ Konstantin Stanislavskij, *La mia vita nell'arte* (*Moja žizn' v iskusstve*, Moskva, Academia, 1926), traduzione di Raffaella Vassena, Firenze, La casa Usher, 2009, p. 355. Senelick inserisce questo evento nella primavera del 1910 (*Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit., p. 110), ma con molta probabilità risale alla primavera dell'anno precedente, come segnalato da Vinogradskaja (*Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo*, cit., p. 183). Questo elemento non è secondario, perché mostra come i dissidi sul lavoro con gli attori furono evidenti fin dall'inizio.

²⁶ Vasilij Kačalov, che avrebbe interpretato Amleto, ricorda ad esempio come Craig fosse stato «chiamato non per dominare e regnare nel teatro, ma soltanto per contribuire al rinnovamento e all'innovazione dei mezzi più prettamente scenografici del teatro». Il testo è citato in Nikolaj Čuškin, Boleslav-Iosif Rostockij, *Obrazy Šekspira v tvorčestve V. I. Kačalova* (I personaggi di Shakespeare nelle opere di Kačalov), in Vasilij Ivanovič Kačalov, *Sbornik statej, vospominanij, pisem* (Raccolta di articoli, memorie e lettere),

non vedeva l'ora di lavorare – anzi, più precisamente “giocare” – con gli attori del Teatro d'Arte, così ben disciplinati e dediti alla ricerca. *Hamlet* non doveva solo essere uno spettacolo, ma il manifesto vivente di un'arte nuova.

Nei giorni passati dall'inglese a San Pietroburgo, però, gli attori sono impegnati nelle rappresentazioni e lo incontrano solamente in situazioni informali²⁷. Il 20 maggio 1909, mentre Craig viaggia con tutta la compagnia su un treno che procede da San Pietroburgo a Mosca, torna a interrogare Stanislavskij su come intende lavorare con gli attori:

“How do you deal with your actors” – I asked.

He grimaced – then he smiled: his whole face puckers up at all points – the lips always closed.

He puts up his hands. We take the actor like this (his left hand took him) we take his part like this (his right hand took it up and closed to a fist) and we bang it into him thus and one two three went his right fist into his left palm with slow thuds.

I thought: “how humane”²⁸.

Questo breve scambio, su cui Craig torna più volte nei *daybook* e nei racconti²⁹, è significativo da diversi punti di vista. Prima di tutto ci se-

a cura di Vitalij J. Vilenkin, Moskva, Iskusstvo, 1954, p. 241. In un'intervista del 1914, Suler sostiene addirittura che, in base agli accordi iniziali, Craig non doveva lavorare con gli attori: «Sorse il problema di come Craig avrebbe potuto lavorare con gli attori. Si stabilì che avrebbe dapprima illustrato i propri progetti ai registi del Teatro; questi, una volta assimilate le sue idee, avrebbero diretto gli attori durante il lavoro». Cfr. Suleržickij, *Povesti i rasskazy*, cit., p. 338.

²⁷ Non rinuncia a frequentarli nel tempo libero, oppure la sera dopo lo spettacolo, discutendo con loro – sempre grazie alle traduzioni di Suler – e incappando anche in qualche litigio. Un appunto di Craig redatto alle quattro di mattina del 4 maggio, mentre ancora si trovava a San Pietroburgo, indica un'animata discussione avvenuta con gli attori. Cfr. Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit., p. 81.

²⁸ Ivi, p. 104. Senelick lo cita come un appunto di Gordon Craig datato 5 agosto 1930.

²⁹ Edward Craig era presente quando il padre raccontò lo stesso episodio al conte Kessler nel 1929: «On the way back to Moscow, Craig asked Stanislavsky how they trained the actors in their parts. Stanislavsky replied: “here is the part” – he put an imaginary something in the palm of his right hand – “and here is the actor” – he placed another imaginary object on the top of the first, and then “Pam-pam-pam”, he almost shouted, as he brought the clenched fist of his left hand into the palm of the right... the actor was being forced into the mould of the part! Craig was rather horrified». Craig, *Gordon Craig*, cit., pp. 251-252.

gnala l'importanza delle conversazioni informali tra i due che, in assenza di traduttori e senza una lingua comune, devono farsi aiutare dai gesti, assumendo posizioni più dirette, meno sfaccettate. Sebbene sia difficile verificarne la veridicità, l'episodio non sembra inverosimile, poiché in questa fase l'analisi minuziosa della parte è per Stanislavskij un antidoto contro l'ostentazione di "personalità" che, secondo lui, caratterizzava la pratica grandattoriale di tradizione ottocentesca.

Vero o no, l'episodio rimane una spia delle crescenti frizioni tra i due. Così, quando Craig si rende conto che anche a Mosca il lavoro previsto da Stanislavskij si basa su un'analisi delle scene "a tavolino", non riesce a trattenere il disappunto. In una testimonianza rilasciata diversi anni dopo, la disillusione del momento sembra ancora permanere nelle parole di Craig:

Day by day we took scene after scene, and the actors who were in the first scene would come in and sit down there and listen to the nonsense that we talked. We were talking about how it began, the play, what was the first movement, what was the first sound what was the scene like, what was the lighting like but that meant nothing to these actors. It never does mean anything, you know. But that was the method³⁰.

Tutto il primo mese di lavoro prosegue in questo modo. Craig riesce, però, a definire alcune linee generali della messinscena: i personaggi devono essere rappresentati dal punto di vista di Amleto (da qui i famosi costumi zoomorfi di Claudio, Gertrude, ecc.) e l'idea portante dello spettacolo deve insistere sul tema della lotta dello spirito contro la materia. Sulla base di questi principi Craig produce subito numerosi bozzetti di costumi e di scene, tra cui il celebre disegno della corte reale rappresentata come una piramide sovrastata da un lungo mantello dorato.

Il 15 giugno si conclude il secondo viaggio dell'inglese e la sua prima sessione di lavoro effettivo sullo spettacolo. I due registi si lasciano con stati d'animo contrastati. Stanislavskij, benché negli interventi pubblici continui a lodare il collega³¹, inizia ad essere intimorito

³⁰ David Tutaev, *A Great Nurse. Gordon Craig remembers Stanislavsky*, «Theatre Arts», n. 46, April 1962, pp. 17-19: 18.

³¹ A una giornalista che lo interroga a proposito dei dissapori avuti con Craig, Stanislavskij risponde: «Tutto ciò che si dice su Craig non è che pura fantasia. Si è già cominciato a perseguitarlo perché è un uomo fuori dal comune. Non solo Nemirovič, il Teatro e io non abbiamo perso fiducia in lui, ma al contrario siamo certi che sia un

dal suo carattere imprevedibile e dalla sua intransigenza³². Craig, dal canto suo, non riesce a smaltire la frustrazione e, a distanza di qualche settimana, sembra averne già abbastanza. In un appunto sul *daybook* del 18 settembre 1909, scrive:

This HAMLET production for Russia is wasting my time. I seek to know. I do not seek a position or success – and this work in Moscow is old work. I have passed it all – gone on into places where I have seen really – something – a glimpse of something.

And now I have to return and work at this nothing – this “producing HAMLET”. It kills me – it must not go on this kind of work. A college!!! that is my need – masters – our need, to come to know our Art – our need³³.

Solo un anno prima sognava di lavorare con attori «fatti di entusiasmo», mentre adesso si ritrova a desiderare tutt'altro: una scuola. E sebbene nel *Second Dialogue on the Art of the Theatre*, redatto proprio in quei mesi, indichi il «Teatro di Constant» come mirabile esempio di rigore, precisione e organizzazione³⁴, il suo pensiero è già oltre, è già alla scuola per «gli artisti del teatro del futuro»³⁵.

genio». Lettera a Ljubov' Gurevič del 27 maggio 1909, citata in Konstantin Stanislavski, *Correspondance (1886-1938)*, a cura di Marie-Christine Autant-Mathieu, Paris, Eur'Orbem Éditions, 2018, p. 213.

³² In uno degli ultimi giorni passati a San Pietroburgo, Stanislavskij viene coinvolto in un furioso litigio tra Craig e Isadora Duncan. Quest'ultima partecipa, insieme a Stanislavskij, Craig e a una non meglio identificata «giovane segretaria di Duncan» a una cena sfociata in una veemente scena di gelosia, di cui si hanno versioni diverse e contrastanti. Ne parla Duncan in alcune parti della sua autobiografia tagliate dalla versione del 1927 e pubblicate solo nel 2013 grazie al lavoro di recupero fatto da Joan Acocella (Isadora Duncan, *My Life. The Restored Edition*, a cura di Joan Acocella, New York, Liveright Publishing Corporation, 2013). Ne parla anche Craig nel *Book of Topsy*, scritto nel 1944, mai pubblicato e citato da Harvey Pitcher in *Chekhov's Leading Lady*, cit., pp. 206-207. L'episodio, in ogni caso, mise in cattiva luce Craig nei confronti di Stanislavskij e, al di là della questione privata, indica come il rapporto umano tra i due si sia incrinato ancor prima di mettere piede al Teatro d'Arte.

³³ Gordon Craig, *Untitled text about Stanislavsky*, BnF, coll. EGC-Ms-B-149, sottolineature nell'originale.

³⁴ Gordon Craig, *Second Dialogue on the Art of the Theatre*, «The Mask», a. II, n. 9, January 1910, pp. 105-126.

³⁵ Il nome della scuola sarebbe stato infatti *The School for the Art of the Theatre*, facendo eco al saggio, *The Artist of the Theatre of the Future*, che Craig aveva pubblicato sul primo numero di «The Mask» (vol. I, n. 1, March 1908, pp. 3-5).

3. Attori incisi nel legno: il terzo viaggio di Craig

Durante l'estate del 1909 Stanislavskij e Craig mantengono comunque uno scambio epistolare abbastanza serrato. Con una mossa a sorpresa, Craig chiede a Stanislavskij di interpretare Amleto³⁶. Stanislavskij rifiuta categoricamente: l'attore designato per la parte è Vasilij Kačalov.

Kačalov è uno degli attori più famosi del Teatro d'Arte, un intellettuale, un attore-filosofo³⁷ che, pur avendo una grande esperienza, è «tutto tranne che un attore di movimento»³⁸. Appare fin da subito il meno adatto al tipo di lavoro immaginato dall'inglese («sembra un cavallo timido»³⁹, scrive sui suoi quaderni di regia), ma è anche uno degli attori meno convinti del sistema di Stanislavskij⁴⁰.

Craig sarebbe dovuto tornare in Russia nell'autunno del 1909, ma rimanda il suo viaggio al febbraio dell'anno seguente, adducendo

³⁶ «Più leggo Amleto, più vedo la tua immagine davanti a me. Non posso credere per un secondo che qualcosa di diverso dalla massima semplicità nel trasmettere questa immagine possa elevarla a quelle altezze a cui si erge Shakespeare». Lettera di Craig a Stanislavskij, 6 settembre 1909, citata in Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo*, cit., pp. 196-197. In realtà la cosa era già stata anticipata da Craig alla moglie di Stanislavskij, Marija Lilina, in una lettera del 13 febbraio del 1909 (cfr. Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 251).

³⁷ È così che lo definisce, nel 1933, Ettore Lo Gatto nell'Enciclopedia Italiana Treccani, disponibile all'URL <[https://www.treccani.it/enciclopedia/vasilij-ivanovic-kačalov_\(Enciclopedia-Italiana\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/vasilij-ivanovic-kačalov_(Enciclopedia-Italiana)/>) (ultima consultazione il 17 luglio 2026).

³⁸ Čuškin, *Gamlet-Kačalov*, cit., p. 153. Un osservatore d'eccezione come il mariolettista Sergei Obraztsov lo descrive così: «One had the impression that Kachalov was not merely speaking but thinking aloud, and that the words one heard were only a part of what he was seeing with his inner eye. For that reason people did not merely listen to Kachalov, they watched what he was talking about». Sergei Obraztsov, *My profession*, Moscow, Foreign Languages Publishing House, 1950, p. 215.

³⁹ Craig, *Hamlet 1909*, cit.

⁴⁰ Si può ipotizzare che proprio per questo motivo Stanislavskij provi a barattare il ruolo principale della pièce con una maggiore disponibilità verso il suo approccio. Solo in una lettera del 21 giugno 1910, quindi successiva alla terza permanenza di Craig in Russia, Stanislavskij può rallegrarsi di un minimo interesse di Kačalov verso Amleto e verso il suo sistema: «Una piacevole sorpresa è che Kačalov ha iniziato a mostrare interesse per il ruolo di Amleto. Ho lavorato con lui a San Pietroburgo, e poi Mosca, Mardžanov e io abbiamo esaminato il suo intero ruolo e preso appunti secondo le tue istruzioni e il mio sistema, che ancora non ti piace ma che soddisfa i tuoi obiettivi meglio di qualsiasi altra cosa». Lettera di Stanislavskij a Craig, 21 giugno 1910, in Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo*, cit., p. 243. La data esatta della lettera è desunta da Stanislavski, *Correspondance (1886-1938)*, cit., p. 227.

motivi di salute. Probabilmente è una scusa, dato che l'ardore creativo verso questo progetto si è già molto affievolito. Sei anni dopo avrebbe pubblicato su «The Mask» il testo delle conferenze che avrebbe dovuto realizzare per gli attori del Teatro d'Arte durante il viaggio annullato. Benché tanti passaggi-chiave trovino un riscontro in alcuni appunti presenti sui quaderni di regia, c'è il sospetto che questi testi siano stati redatti a posteriori, forse proprio nel 1915 (in un momento in cui, a causa della guerra, i contenuti per la rivista diventano sempre più difficili da reperire), o comunque dopo il debutto. Con il suo abituale gusto per il paradosso, descrive gli attori moscoviti come persone troppo intelligenti e acculturate per affrontare correttamente le «poesie drammatiche» di Shakespeare, che avrebbero invece bisogno di attori capaci di puntare ai sensi dello spettatore e non alla sua intelligenza⁴¹. Non è difficile individuare tra le righe un riferimento abbastanza esplicito all'«attore-filosofo» Kačalov.

Stanislavskij, dal canto suo, passa l'estate del 1909 in Francia, continuando a studiare yoga e ad approfondire i testi di Ribot. Le sue prospettive di ricerca allargano il raggio d'azione, *Hamlet* non è più un obiettivo ma una tappa. Scrive una lettera al consiglio direttivo del teatro per chiedere l'apertura di un nuovo studio dove mettere in pratica il suo sistema: «Non voglio solo trovare il principio base della creatività, non voglio solo sviluppare una teoria su di esso, voglio anche metterlo in pratica»⁴².

Il 28 febbraio del 1910, Craig è di nuovo a Mosca per riprendere il lavoro su *Hamlet*. L'obiettivo di questo terzo viaggio è più concreto rispetto a quelli precedenti, gli attori hanno bisogno di un contatto più diretto e di indicazioni più precise sul da farsi. Benché Stanislavskij spera ancora di convincere Craig dell'efficacia del suo sistema («che ancora non ti piace ma che soddisfa i tuoi obiettivi meglio di qualsiasi altra cosa», gli avrebbe scritto, pochi mesi dopo, in una lettera⁴³), l'inglese non sembra intenzionato a ridimensionare il suo progetto.

⁴¹ «By means of the brains... by thinking, one can act cleverly. A clever man is he who thinks; and you are acknowledged by Europe to be the cleverest company of actors in the west. By means of the senses and the soul you may become the most profound... the most beautiful... the most spiritual». Gordon Craig, «*Hamlet* in Moscow», «The Mask», a. VII, n. 2, May 1915, pp. 109-115: 112.

⁴² Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo*, cit., p. 223.

⁴³ Lettera di Stanislavskij a Craig, 21 giugno 1910, ivi, p. 243.

Per questa nuova permanenza moscovita ha a disposizione due laboratori all'interno del teatro. Nel primo viene collocato un *model stage*, ovvero una riproduzione in scala della scena del Teatro d'Arte, dove Craig, con l'aiuto di alcuni macchinisti, può installare e far muovere dei modelli di *screens*⁴⁴: è qui che, alla fine di ogni giornata, Stanislavskij, Suler e alcuni giovani apprendisti della «classe di regia» si recano per osservare il modo in cui Craig intende realizzare le varie scene di *Hamlet*. Un secondo laboratorio, più piccolo, è invece adibito a incidere e ritagliare delle piccole figure di legno – chiamate *white figures* – che rappresentano i diversi personaggi della pièce e che, una volta posizionate sul *model stage*, vengono animate e dirette da Craig tramite una lunga bacchetta. Sembra che, in questo secondo laboratorio, Craig passi diverse ore in solitudine a intagliare le figure e cantare, come racconta l'allora aspirante regista Nikolaj Petrov:

Craig ha portato con sé una vasta quantità di libri su *Hamlet* e Shakespeare. Gli fu assegnata una stanza nel teatro accanto a quella del *Model Stage*: questo era l'ufficio del regista di *Hamlet*. C'era un'ampia scrivania e scaffali pieni di libri lungo le pareti. Una grande poltrona e uno spesso tappeto completavano l'arredo di questa stanza austera.

L'affascinante artista trascorreva ore lì dentro. Non sapevamo cosa facesse, ma spesso abbiamo sentito, mentre lavoravamo lì vicino, come Craig interrompesse il silenzio mettendosi a ridere forte e a cantare canzoni popolari inglesi⁴⁵.

Poiché gli allievi della classe di regia hanno anche il compito di assistere Craig nella realizzazione del suo *model stage*, le loro memorie sono molto utili per capire l'importanza che questo lavoro aveva nel processo creativo craighiano. Petrov, ad esempio, descrive anche il modo con cui queste *white figures* venivano tramutate in *black figures*, ovvero xilografie nate dall'inchiostratura delle figure intagliate per il *model stage*:

Craig si avvicinava al tavolo di lavoro, sceglieva una tavoletta del formato necessario, prendeva alcuni scalpelli di diverse forme e iniziava a incidere dei solchi sulla tavoletta. Era un magnifico incisore su legno e spesso, invece di un disegno a matita, ci proponeva artistiche xilografie.

⁴⁴ Gli *screens* erano delle piattaforme rettangolari che dovevano muoversi in sinergia con i movimenti della luce per conferire alla scena espressività e dinamismo.

⁴⁵ Petrov, *50 i 500*, cit., p. 58.

Incideva il legno non in silenzio, ma canticchiando tra sé qualche allegra melodia. Quando la matrice era pronta, la premeva contro un cuscinetto impregnato d'inchiostro, poi la applicava a un foglio di carta da disegno Whatman leggermente inumidito, lo posava su uno sgabello, vi accumulava sopra una grande quantità di libri e, come peso supplementare, si sedeva lui stesso sui libri. Già mentre impilava i libri il suo canticchiare diventava più forte e chiaro ma, quando Craig si issava sopra quella pila, il suo canto diventava aperto e squillante, chiaramente destinato a noi⁴⁶.

Cantare incidendo è un'abitudine di Craig che va ben oltre il progetto *Hamlet*⁴⁷. L'impressione è che l'atto del cantare, con le sue risonanze interne e l'alterazione della respirazione, consenta a Craig di riconfigurare la sua sfera percettiva, rendendola più consona alle procedure creative. In questo caso segnala anche un entusiasmo ritrovato verso questo spettacolo. Un entusiasmo straniante, perché scatenato da una sorta di autoisolamento all'interno dei suoi laboratori⁴⁸, ma che ci suggerisce come il *model stage* non possa essere considerato semplicemente una versione miniaturizzata di un progetto irrealizzabile: è, al contrario, quello spazio di gioco e invenzione che Craig aveva tanto desiderato fin dall'inizio dell'avventura moscovita. È il luogo in cui mette in scena il suo *Hamlet*, recitando una dopo l'altra le battute della pièce e guidando allo stesso tempo i movimenti delle *white figures* e della scena:

Gordon Craig disponeva gli *screens* sul *model stage*, che doveva rappresentare il luogo dell'azione. Leggeva il testo inglese dell'*Hamlet*, lo interpretava secondo la propria concezione, analizzava la psicologia dei personaggi e poi, servendosi di un mucchio di figure di legno intagliate da lui stesso, rappresentava una scena. Erano davvero gli spettacoli più straordinari e più perfetti che io abbia mai visto. Le sue figure erano di una tale espressività e forza plastica da incantare lo sguardo⁴⁹.

⁴⁶ Ivi, pp. 60-61.

⁴⁷ Il figlio, Edward Craig, racconta, ad esempio, come il padre cantasse spesso durante il lavoro sul modello della *Passione Secondo Matteo* (Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 313) e anche Peter Brook ne parla quando descrive i suoi incontri con Craig (Peter Brook, *Il punto in movimento, 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 1990, p. 25).

⁴⁸ «The quiet work in the room with the models & dictating the mise-en-scène, I enjoy the most. June 20, 1910». Cfr. Craig, *Hamlet 1909*, cit.

⁴⁹ Eteri N. Gugushvili, *Kote Marjanishvili*, Moskva, Iskuststvo, 1979, p. 100. Questo ricordo è attribuito al giovane Koté Mardžanov, allora parte della «classe di regia» e che qualche anno più tardi avrebbe fondato il «Teatro libero» di Mosca. Tra l'altro, proprio durante il lavoro sul *model stage* traspare in maniera ancora più evidente quel processo di identificazione con il personaggio stesso di Amleto che avrebbe condizionato

La lotta della materia contro lo spirito, motore drammaturgico della messa in scena di *Hamlet*, è per Craig anche il nodo nevralgico della creazione teatrale, che deve fare costantemente i conti con la distanza che intercorre tra la perfezione dei progetti immaginati e le condizioni materiali di produzione⁵⁰. Queste rappresentazioni private, dedicate a un numero esiguo di testimoni, in cui la pièce viene sezionata in singole scene, e in cui la precisione dei movimenti non raffredda la resa scenica ma ne esalta l'espressività, possono essere considerate il tentativo più fedele di dare concretezza alle utopie registiche craighiane, e forse anche alla sua concezione più alta di teatro⁵¹.

La pratica di lavoro con *model stage*, frequente anche nell'Arena Goldoni, è stata spesso interpretata come la realizzazione dell'ideale di artista-demiurgo capace di ricondurre a una sola mente tutto il progetto spettacolare, alimentando la vulgata che vede in Craig il teorico di una concezione verticistica e assoluta di regia. Ma questa idea è costantemente contraddetta dal desiderio di sperimentazione con gli attori che Craig manifesta per tutta la durata del progetto. Il *model stage*, di fatto, non è un surrogato della scena, bensì il dispositivo più adatto a mostrare come si possa comporre uno spettacolo prediligendo gli strumenti del movimento (ritmo, plastica, melodia, contrasto) rispetto a quelli della narrazione (personaggi, dialoghi, ambientazione).

Il lavoro tecnico e concettuale sulla scena animata dagli *screens* (di cui Craig deposita il brevetto nel gennaio 1910, poche settimane prima di tornare a Mosca) ha anche l'effetto di rigenerare la riflessione

a più riprese la biografia di Craig: «Suleržickij raccontava che per Craig era “odioso tutto ciò con cui Amleto entrava in contatto”. Persino le figure ritagliate per le *maquettes* venivano trattate da lui a seconda che rappresentassero persone vicine ad Amleto o suoi nemici. Se si fosse trattato delle figure di Polonio, Claudio o Ofelia, le avrebbe spostate con un disgusto evidente. La figura di Amleto, invece, la prendeva con cautela, con tenerezza». Čuškin, *Gamlet-Kačalov*, cit., p. 13.

⁵⁰ Forse per questa ragione scrive sulla prima pagina del quaderno di regia la frase: «*Hamlet is the story of Theatre*». Craig, *Hamlet 1909*, cit.

⁵¹ In un articolo recente Ferruccio Marotti ha raccontato la grande emozione che ha provato ripercorrendo insieme a Craig, negli anni Sessanta, la messa in scena di *Hamlet* così come lui l'aveva immaginata al Teatro d'Arte. Cfr. Ferruccio Marotti, «*The Old Man and the Crazy Italian Boy*». *Un contributo alla storia degli studi su Edward Gordon Craig*, «Biblioteca Teatrale», n. 115-116, luglio-dicembre 2015, pp. 31-42.

sull'*Über-marionette*⁵². L'imprescindibile precisione dei gesti, evocata nel suo famoso saggio, adesso è parte di una sinergia più ampia, che comprende anche il movimento del dispositivo scenico e della voce⁵³. L'artista della scena, cioè, può essere anche un attore, purché consapevole del rapporto tra il proprio movimento e quello globale dello spettacolo. Koonen, a tal proposito, riporta nelle sue memorie:

Una volta ho chiesto a Craig perché il concetto di super-marionetta è associato al suo nome e se pensa davvero che le marionette possano sostituire gli attori. Ha risposto che se tutti gli attori fossero stati come Rachel, Salvini o sua madre, Ellen Terry, allora, ovviamente, non avrebbe mai sognato le marionette⁵⁴.

Nella sua semplicità, si tratta di una testimonianza cruciale, perché chiarisce come l'obiettivo di Craig fosse quello di superare la mediocrità e non la creatività degli attori, il loro autocompiacimento e non la loro autonomia.

4. La via del paradosso

Il 3 aprile 1910 l'intero ensemble degli attori del Teatro d'Arte è riunito per ascoltare Craig su *Hamlet*. Non si tratta delle conferenze che

⁵² Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, cit. Il forte legame che intercorre tra il lavoro sul *model stage* e la riflessione sull'*Über-marionette* è suggerito anche dal modo con cui Craig chiosa la pubblicazione (nel 1915) delle conferenze su *Hamlet* destinate agli attori del Teatro d'Arte: «This is the gist of what I wished to say to the actors of the Moscow Art Theatre. But on seeing their kind faces and wrinkled brows I had not the heart to add one more wrinkle. I had at least the wit to abstain once more... and I made one more design for an Über-Marionette». Gordon Craig, «*Hamlet*» in *Moscow*, cit., p. 115.

⁵³ Azione, Scena e Voce vengono indicati nel primo dialogo sull'arte del teatro come «i materiali con cui un artista del teatro dell'avvenire creerà i suoi capolavori». Cfr. Gordon Craig, *The Art of the Theatre*, Edinburgh-London, T. N. Foulis, 1905. Tra gli appunti dei quaderni di regia questa nuova sfumatura data al lavoro dell'attore emerge in maniera evidente in quanto la sinergia tra questi tre elementi avrebbe prodotto l'«estasi» del pubblico: «In the audience the feeling must be that all is going well – that catastrophe is near at hand & that Deliverance comes with it. Extacy [sic] in audience by Extacy [sic!] in acting, scene & voice». Craig, *Hamlet 1909*, cit. In questo modo l'inglese fa un passo in più verso quell'idea onnicomprensiva di sinergia tra azione, scena e voce che in *Towards a New Theatre*, apparso nel 1913, avrebbe definito «divino movimento». Cfr. Franco Ruffini, *Il Delsarte segreto di Craig*, «Teatro e Storia», n. 28, 2007, pp. 57-113.

⁵⁴ Koonen, *Stranicy žizni*, cit., pp. 138-139.

avrebbe pubblicato nel 1915 su «The Mask», bensì di un discorso diverso, più concreto, meno teorico e più aperto a una dimensione dialogica. Sul quaderno di lavoro relativo a quei giorni rimangono alcuni appunti:

To the Actors.

You have for many years perfected yourself in the art of portraying life in a most successful manner. No one could say of your work that it was without life. This is almost exact imitation of life.

And now I ask you to add another victory to your list of success. I want to portray BEAUTY.

All life is not beautiful and all plays are generally ugly. But Shakespeare had created a work [or life] of Beauty. Because the Beauty lies in the manner or style, not in the subject nor the psychology, in vision not in imitation.

The Beauty is the touch of the artist, the tone of the artist, the aroma of the artist. So do not bother yourselves any more as to why & which & way, but only how⁵⁵.

Craig adotta una postura antintellettualistica apertamente provocatoria, forse indirizzata ancora una volta a Kačalov. E proprio sul ruolo di Amleto è continuato il dialogo:

La figura centrale del teatro è Amleto. È più importante del regista. L'opera è lui. È l'opera, e tutto dipende dalla sua interpretazione. [...] Al regista spetta un unico diritto: fissare l'impostazione concettuale e l'interpretazione complessiva del dramma. Ma la cosa più importante in teatro, lo ripeto, è Amleto⁵⁶.

Che cosa significa dire che Amleto è più importante del regista? Che senso ha mettere sulla stessa scala di importanza un personaggio di una pièce e una persona reale?

La risposta sta negli appunti citati precedentemente: «non scervellatevi più sul perché, su chi, sulla direzione, ma solamente sul come». Per Stanislavskij, Amleto è un personaggio di carta, a cui gli attori devono dare corpo, motivazioni, intenzioni, di cui devono ricostruire i *perché*. Per Craig, al contrario, Amleto è un punto di arrivo, un orizzonte di bellezza assoluta. Il compito degli attori consiste allora nel capire *come* realizzare un equivalente di questa bellezza pura attraverso il movimento, la sua

⁵⁵ Craig, *Hamlet 1909*, cit., sottolineatura presente nell'originale.

⁵⁶ Questa seconda parte del discorso è stata ricostruita negli anni Trenta da Petrov, intervistato da Čuškin per la scrittura del libro *Gamlet-Kačalov*, cit., p. 13. Per questa ragione si riporta direttamente la traduzione italiana.

musicalità e la sua poesia⁵⁷. In quest'ottica, il compito del regista si limita a dare un'interpretazione complessiva, un'unità scenica ai diversi *come* che gli attori mettono in atto.

Inizia a questo punto un dialogo con Kačalov, incalzato ancora da Craig: «Allora, come cominciare?»⁵⁸.

L'attore, forse colto di sorpresa, risponde:

Fino ad ora non mi sono mai interrogato così profondamente sulla figura di Amleto... Sono vuoto. Posso accogliere tutto ciò che Craig vorrà trasmettermi [...] Vorrei sapere come concepisce lei la figura di Amleto⁵⁹.

Ribatte allora Craig:

Amleto è il trionfo dell'amore. È una canzone meravigliosa, una canzone sublime, attraversata da una figura che supera tutti gli ostacoli. L'amore è musica. Per questo è difficile parlarne con le parole. Trionfo dell'amore, dell'amore universale, della fantasia e della musica⁶⁰.

Torna ancora una volta la forma canzone, utilizzata in questo caso come chiave di lettura per affrontare il personaggio di Amleto. La canzone, come la musica o la poesia, è un'altra porta d'ingresso verso quel territorio della creazione che non prevede immedesimazione o rappresentazione e che esplora percorsi paradossali⁶¹. Continua infatti Craig:

⁵⁷ A questo proposito nota bene Marotti: «Per lui [Craig] la “verità” del testo, e quindi il mostrarla al pubblico, era un “a priori”; il suo interesse era rivolto non a un'indagine dei caratteri del testo al fine di comprenderli e farli comprendere, ma ai modi con cui comunicare le sue sensazioni di artista di fronte al dato obiettivo del testo. E queste sensazioni di artista erano in lui oltremodo fluttuanti, perché egli era uomo di un'età di transizione». Marotti, *Amleto o dell'Oxymoron*, cit., pp. 270-271.

⁵⁸ È interessante notare come nei quaderni di Craig la difficoltà di “iniziare” il lavoro di Kačalov viene descritta come uno dei problemi principali: «Katchaloff. My difficulty to bring him to start a role. He is like a shy horse. The actors (Stanislavskij says) are all like this». Craig, *Hamlet 1909*, cit.

⁵⁹ Čuškin, *Gamlet-Kačalov*, cit., p. 17.

⁶⁰ Ivi, p. 18.

⁶¹ Questo si spiega anche alla luce di ciò che viene scritto da Craig in *The Art of the Theatre*, dove la «voce cantata» è indicata come un pilastro della creazione scenica per la sua capacità di emozionare gli spettatori senza ricorrere a stilemi realistici (Craig, *The Art of the Theatre*, cit.). Su questo aspetto si può consultare anche il terzo capitolo del mio *Il sipario è la nostra bandiera. Craig, Lees, Guilbert fra Grande Guerra e fascismo*, Roma, Carocci, 2025.

Non si possono dare spiegazioni aride di ciò che è difficile esprimere a parole: le sfumature dei sentimenti umani... Io mi contraddico a ogni istante, come accade a tutto nella vita... Shakespeare stesso è una contraddizione... E Amleto è un intreccio continuo di contraddizioni. Se l'attore penserà meno al contenuto e più alla musica del verso, Shakespeare gli verrà in aiuto... Non bisogna essere cervellotici⁶².

E aggiunge, mostrando ancora una volta una certa attenzione verso l'autonomia creativa degli attori:

Non darò indicazioni continuamente; faccio tutto questo per l'artista. Nei ruoli che avete creato sono già presenti tutti i tratti necessari per Amleto. Dovete soltanto scegliere, all'interno del vostro materiale artistico, ciò che è necessario⁶³.

Poi, rivolgendosi in maniera ancora più diretta a Kačalov:

Vede, nel vuoto c'è Amleto... Bisogna fondersi con Amleto, diventarne una parte integrante, ma non nel modo in cui ciò avveniva negli altri spettacoli del Teatro d'Arte, perché questa messinscena è più alta, più astratta, più soprannaturale. [...] Bisogna allontanarsi da questa figura cupa con le braccia conserte, da questo Amleto triste, da questo Amleto nero, e risalire all'ideale umano [...] Per raggiungere la tragedia bisogna essere gioiosi⁶⁴.

Craig desidera liberare Amleto dalla vita, dalla psicologia e dalla carnalità, per farlo diventare simbolo del sublime, dell'arte; musica, poesia, amore, tutto fuorché l'insieme di piccolezze che riempiono la spicciola quotidianità. Se l'obiettivo finale è la tragedia, la direzione da seguire è quella opposta: l'ombra della morte che lo accompagna è una figura dorata, che si esprime solo attraverso musica celtica. «Let us create something beautiful and paradoxical», chiede ancora agli attori⁶⁵.

Così, mentre Stanislavskij definisce i confini, i metodi e le modalità di un sistema che aspira ad avere l'efficacia di una scienza, Craig getta gli attori nella burrasca dei paradossi. Non senza ripercussioni. Koonen ricorda a tal proposito le difficoltà di Kačalov:

Le prove erano difficili e gli attori erano stanchi. Kačalov era nervoso quando ci incontrammo, si lamentava di essere confuso tra l'interpretazione di Stanislavskij e

⁶² Čuškin, *Gamlet-Kačalov*, cit., pp. 18-19.

⁶³ Ivi, p. 22.

⁶⁴ Ivi, pp. 22-23.

⁶⁵ Craig, *Hamlet 1909*, cit.

quella di Craig e di non riuscire a trovare il suo posto. Spesso, dopo le prove, diceva con tristezza di non essere affatto in grado di interpretare Amleto, di non essere un attore tragico e che sarebbe stato meglio se il ruolo fosse andato a Leonidov, che sognava appassionatamente di interpretare Amleto.

Stanislavskij una volta invitò Craig a una delle sue prove a tavolino. Dopo la prova, Craig disse educatamente: «Tutto è perfetto, tranne una cosa: non c'è Shakespeare»⁶⁶.

5. Alla ricerca della musica cristallizzata: il lavoro con Kačalov

«The actor's words are as flesh is to the soul»⁶⁷, scrive di getto Craig sul suo quaderno di appunti, creando un chiasmo concettuale che colloca l'attore nell'emisfero dell'irreale, dell'inafferrabile, dell'anima. Il problema, che Craig conosce bene, è in qualche modo che tutto questo deve tornare a essere carne, corpi, sudore.

Esplorando l'insieme documentario che risponde al livello di lavoro "interno", è possibile individuare due momenti in cui l'inglese ha la possibilità di lavorare direttamente con degli attori: il lavoro con Vasilij Kačalov per la parte finale della scena della "Trappola per topi" (atto III, scena 2) e quello con Alisa Koonen sulla pazzia di Ofelia (atto IV, scena 5).

Kačalov è un attore storico del Teatro d'Arte di Mosca, in cui è entrato nel 1900. Nato nel 1875, in quegli anni è all'apice della sua maturità artistica. La vicinanza anagrafica con Craig contribuisce forse all'insofferenza rispetto alle sue indicazioni: «Mi sentivo come su una piazza pubblica»⁶⁸, racconta per descrivere il modo con cui Craig lo invitava ad assumere un'attitudine anti-intimista. Tra Kačalov e Craig ci sono anche dei conflitti personali: l'attore ha una relazione nascosta con Alisa Koonen⁶⁹, che viene però corteggiata da Craig, ignaro del rapporto tra i due⁷⁰.

⁶⁶ Koonen, *Stranicy žizni*, cit., p. 131.

⁶⁷ Craig, *Hamlet 1909*, cit.

⁶⁸ Kačalov, *Sbornik statej, vospominanij, pisem*, cit., p. 523.

⁶⁹ Kačalov era sposato e non intendeva lasciare la moglie. La relazione, di conseguenza, non poteva essere resa pubblica.

⁷⁰ Scrive Koonen nel suo diario del 24 aprile 1909: «Eravamo seduti: Craig e Vas. Ho civettato con Craig. Lui mi guardava innamorato, e Vas beveva... beveva ottusamente...». Koonen, *Moja stichija – bol'sie vnutrennie volnenija*, cit., p. 211.

Queste frizioni ridimensionano le richieste del regista:

«I movimenti di Amleto», disse, «devono essere come lampi che squarciano il palcoscenico. Il temperamento dell'attore deve rivelarsi qui in tutta la sua forza, in impetuosi scoppi di rabbia, disperazione, ironia e, infine, trionfo». Vasilij Ivanovič cercò di convincere Craig che questo avrebbe rovinato la caratterizzazione del personaggio. Ma Craig non cedette. Alla fine, abbandonando ogni freno, Kačalov diede libero sfogo ai suoi movimenti e alla propria voce. Amleto assunse un ritmo completamente diverso. La figura maschile e possente di Kačalov si lanciava freneticamente attraverso i complessi passaggi che attraversavano la sala del palazzo. Il palcoscenico sembrava prendere le ali.

E, curiosamente, fu proprio in questi momenti che Kačalov suscitò l'ammirazione del pubblico durante le rappresentazioni⁷¹.

L'occhio attento di Alisa Koonen registra il modo in cui le indicazioni di Craig riescono, a lungo andare, a scalfire le barriere erette dall'attore. Alla fine della scena della "Trappola per topi", Craig suggerisce a Kačalov una particolare sequenza di azioni:

Lui avrebbe voluto che Amleto si avvicinasse verso uno *screen*, come se fosse portato dal vortice di una bufera, piegando il busto in avanti, tenendo in avanti le braccia piegate verso il pavimento, facendo un movimento brusco e impetuoso, ma allo stesso tempo plastico e musicale, ruotando il torso, e tendendo la sua intera figura verso l'alto, e ancora dando le spalle allo spettatore in un'insolita prospettiva.

Kačalov non poteva e non voleva recitare così⁷².

Possiamo scorgere, in queste testimonianze, quell'idea di musicalità – che non sfocia necessariamente nelle forme della danza, ma che rimane veicolo per una recitazione non naturalista – come principio d'organizzazione e di composizione della scena.

Nel 1935, mostrando sempre a Čuškin i disegni di *Towards a New Theatre*, Craig fa riferimento a una precisa immagine:

Per me l'Amleto è la musica, guardate questa figura disegnata sul bozzetto, guardate la sua postura, le sue linee, fluiscono, scorrono. Io volevo che questo fosse raggiunto dall'interprete mostrando non la riflessione ma l'impressione della musica cristallizzata⁷³.

⁷¹ Koonen, *Stranicy žizni*, cit., p. 133.

⁷² Koonen intervistata da Čuškin, *Gamlet-Kačalov*, cit., p. 153.

⁷³ Ivi, p. 24.

Ecco la chiave con cui, più di vent'anni dopo, Craig prova a far capire al suo interlocutore il senso della sua ricerca: «l'impressione della musica cristallizzata». Quello che l'inglese riusciva a fare alla perfezione con i suoi disegni diventa un modello e una sfida per il lavoro sulla scena. Čuškin non dice a quale immagine Craig si stesse riferendo ma, dalle indicazioni, si potrebbe ipotizzare che si riferisse al suo *Study for Movement*, realizzato nel 1906, in cui viene proprio rappresentato il movimento dell'uomo piegato in avanti portato dal vortice della bufera (Fig. 1)⁷⁴.

I punti in comune tra questo disegno e la descrizione del lavoro con Kačalov sono infatti moltissimi: l'avvicinamento a uno *screen*, la presenza della bufera, il busto piegato in avanti, la rotazione del torso, il movimento «plastico e musicale».

Nel breve testo con cui Craig, nel 1913, accompagna il disegno, si delinea un percorso concettuale che dall'incisione vuole, attraverso un processo di sottrazione, raggiungere la rappresentazione del movimento puro. Il punto di partenza, ovvero quello del disegno, è la rappresentazione dello scontro tra il movimento umano "reale" e il movimento della natura: «Here we see a man battling through a snowstorm, the movements of both snow and man being made actual»⁷⁵. Da qui, Craig immagina un passo successivo: in che modo questo scontro potrebbe essere rappresentato da un essere umano reale ma in assenza della bufera di neve?

Now I wonder whether it would be better if we should have no snowstorm visualized, but only the man, making his symbolical gestures which should suggest to us a man fighting against the elements. In a way I suppose this would be better⁷⁶.

Avanzando ancora, propone di rappresentare solo il movimento puro di questo scontro tra umano e natura, senza dover fare affidamento né su un essere umano reale né su una bufera di neve. Si giungerebbe così alla rappresentazione della lotta dell'«anima dell'uomo» contro l'«anima della natura»:

⁷⁴ Gordon Craig, *Towards a New Theatre. Forty Designs for Stage Scenes with Critical Notes*, London-Toronto, J. M. Dent & Sons, 1913, p. 48 (in questo volume solo le pagine contenenti i testi di accompagnamento alle immagini sono numerate in maniera sequenziale, mentre le pagine contenenti le immagini stesse non sono numerate. Per tale ragione, sia nelle note a piè di pagina che nelle didascalie delle immagini, si è deciso di prendere come riferimento il numero di pagina relativo al testo di accompagnamento).

⁷⁵ Craig, *Towards a New Theatre*, cit., p. 48.

⁷⁶ *Ibidem*.

Still I have some doubts; for following that line of argument in its logical sequence, then, would it not be still more near to art if we had no man, but only movements of some intangible material which would suggest the movements which the soul of man makes battling against the soul of nature? Perhaps it would be even better to have nothing at all⁷⁷.

Ma, conclude Craig, dato che sulla scena bisogna per forza affidarsi a qualcosa di materiale, forse sarebbe meglio una scena mobile, piuttosto che un essere umano: «But if we are to have the actual man going through actual gestures, why not have the actual scene going through its actual pantomime?»⁷⁸. L'inglese conduce per mano il lettore per mostrargli come i suoi *screens* sarebbero molto più adatti di un attore nel rappresentare le meraviglie di un movimento “puro”, scaturito dallo scontro tra anima umana e anima della natura.

Cerchiamo dunque di capire cos'ha a che fare tutto questo con il lavoro di Kačalov su *Hamlet*. Craig ha realizzato questo disegno nel 1906, due anni prima di iniziare l'avventura moscovita. Il breve testo appena analizzato, la descrizione del disegno, è invece del 1913, un anno dopo la sua conclusione. Riordinando secondo un criterio cronologico, avremmo prima il disegno (1906), poi il lavoro con Kačalov (1910) e infine il testo descrittivo (1913).

Ciò significa che nel 1906 Craig realizza un disegno con l'obiettivo di fare uno “studio per movimento” (è il titolo del disegno) che rappresenti il conflitto tra essere umano e natura. Quattro anni dopo, nel 1910, queste riflessioni vengono utilizzate per indurre Kačalov a cercare il “modo” per giungere a quella densità di movimento, quella musica che Craig era riuscito a “fermare” materialmente sulla carta (Fig. 1). Kačalov non ci riesce, anzi «non voleva e non poteva recitare così»⁷⁹. Dall'insoddisfazione maturata nel corso del lavoro con l'attore russo nasce il testo del 1913, che Craig aggiunge al disegno *Study for Movement*, e in cui ribadisce l'impossibilità di avvicinarsi alla perfezione del movimento attraverso l'essere umano.

Nonostante le difficoltà, il lavoro con Kačalov si configura dunque come una tappa cruciale della ricerca craighiana sul movimento, di quello

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Cfr. Koonen intervistata da Čuškin in Id., *Gamlet-Kačalov*, cit., p. 153.

studio sulla «musica cristallizzata» capace di agire sui sensi degli spettatori e di costituire un equivalente scenico delle «poesie drammatiche» di Shakespeare⁸⁰.

6. La scena irrealizzabile: la follia di Ofelia

È evidente come Craig, in questi anni, si stia ancora riprendendo dal disorientamento percettivo provocato dalla visione della danza di Isadora Duncan e dal suo modo di tramutare il corpo umano in poesia dinamica. Tale influenza è tangibile anche in una lettera che Stanislavskij invia alla danzatrice il 3 aprile 1910 e in cui annuncia: «Domani Craig vestirà tutti gli attori in calzamaglia per studiare i loro corpi e i loro movimenti»⁸¹.

⁸⁰ Fabrizio Cruciani e Ferdinando Taviani sostengono che l'apporto più rilevante per lo sviluppo pedagogico di Stanislavskij arrivò dal modo di lavorare dei romanzieri dell'epoca. Stanislavskij aveva intuito che: «La complessità che regola la vita di un dramma scritto dovrebbe regolare anche la logica delle azioni degli attori, sia pure in assenza dell'opera letteraria drammatica da rappresentare»; Fabrizio Cruciani, Ferdinando Taviani, *Sulla scienza di Stanislavskij*, in Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006 (1ª ed. 1985), p. 96. La finalità ultima di Stanislavskij era quindi «La messa-in-vita di un procedimento che caratterizzava la messa-in-romanzo di dettagli attinti dall'osservazione della vita. Un rovesciamento sottile – microscopico e vertiginoso – che forse nasconde un enigma di saggezza» (ivi, p. 98). Nel caso di Craig cambia il punto di partenza, ma non il meccanismo di rovesciamento. Se Shakespeare non ha prodotto testi ma «poesie drammatiche», l'attore che intende cimentarsi con un suo personaggio deve operare la messa-in-vita di una poesia: «Shakespeare, come tutta la poesia, è un regno di simboli. Nulla qui deve ricordare la vita! Shakespeare è un poeta, le sue creazioni sono magia. Qui deve esistere un'altra verità e un'altra logica, capace di rivelare il significato interiore, cioè misterioso, di *Amleto*. La vera arte è irrazionale». Craig intervistato da Čuškin nel 1935, in Čuškin, *Gamlet-Kačalov*, cit., p. 24. Per tale ragione il materiale di lavoro privilegiato da Craig non riguarda le circostanze date ma il ritmo, non le memorie biografiche ma il contrasto tra le forme dell'essere umano e quelle della natura. Sia Craig che Stanislavskij erano ossessionati dalla ricerca della perfezione. La differenza riguardava le risorse a cui bisognava attingere per raggiungerla. Stanislavskij lottava contro la metrica dei versi di *Hamlet* e cercava la risposta nella precisa ricostruzione della memoria affettiva. Craig voleva invece tradurre in corpo-in-movimento quella perfezione che altre arti ottenevano con grande esattezza: prima fra tutte la musica – di cui era un irrefrenabile appassionato – e il disegno, di cui padroneggiava tecniche e strumenti.

⁸¹ «Demain, Craig fait mettre en collant tous les interprètes du spectacle pour étudier leurs corps et leur mouvement». Stanislavski, *Correspondance (1886-1938)*, cit., p. 223.

Di questo esperimento non rimane nessun'altra testimonianza, ma è probabile che da questa esperienza esca rafforzato il rapporto tra Craig e Alisa Koonen, amica di Duncan ed entrata al Teatro d'Arte anche con lo scopo di dirigere gli esercizi plastici per gli attori⁸². Craig sfrutta i pochi momenti in cui la scena del Teatro d'Arte non è occupata da altre prove o spettacoli per osservare il movimento di Koonen tra i volumi della scenografia⁸³, provando a immaginare sinergie possibili tra i suoi passi danzati e il ritmo della scena⁸⁴.

L'idea, inizialmente proposta da Stanislavskij, di affidare a lei il ruolo di Ofelia viene dunque ben accolta da Craig, che le illustra il suo progetto per la scena di follia:

Le messe in scena che Craig creò davanti ai miei occhi furono sbalorditive per la loro audacia. Una di esse mi è rimasta impressa nella memoria: la scena della follia di Ofelia. Purtroppo, non fu realizzata. Craig immaginò un'ampia scalinata che conduceva dal fondo del palcoscenico direttamente al pubblico. L'Ofelia impazzita appare improvvisamente sul pianerottolo superiore. Indossa un abito bagnato e lace-ro, con alghe di fiume che le penzolano dal lungo strascico. È quasi irriconoscibile. Severa, vincolata dalle ferree regole dell'etichetta di corte all'inizio della tragedia, ora assomiglia a una rozza prostituta. Canta la sua canzone con una voce strana e aspra, suggerì Craig, e poi, con un impulso improvviso, come spinta da una folle paura, rotola giù a capofitto per le scale⁸⁵.

⁸² Osservando alcuni attori lavorare con Koonen, Stanislavskij annotava: «Perché i giovani del dipartimento [...] sono così poco plastici? Questo difetto finirà per ricadere con tutto il peso sui registi quando, come ad esempio in *Hamlet*, sarà necessario rendere plastici corpi non allenati, con quei raffinati requisiti che Craig impone all'artista». Cfr. Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo*, cit., p. 226.

⁸³ «Craig era considerato un grande conoscitore di Shakespeare e io, naturalmente, seguivo con particolare attenzione tutto ciò che faceva e diceva. Si comportava con me in modo molto cordiale e non solo mi permetteva di assistere al suo lavoro, ma ben presto mi prese persino come assistente. Quando, dopo qualche tempo, durante le pause tra le prove e gli spettacoli, gli fu messo a disposizione il palcoscenico, sul quale avevano già iniziato a montare alcune parti della scenografia, mi propose di aiutarlo a provare la messinscena. La cosa mi appassionò enormemente. Con entusiasmo recitavo una scena dopo l'altra, leggendo il testo per Ofelia, per Amleto, per la Regina e perfino per Polonio». Cfr. Koonen, *Stranicy žizni*, cit., p. 129.

⁸⁴ «Alle prove preliminari del Teatro d'Arte, Craig spesso le chiedeva di muoversi a tempo di musica, vestita con un chitone, fra i suoi screens». Cfr. Čuškin, *Gamlet-Kačalov*, cit., pp. 153-154.

⁸⁵ Koonen, *Stranicy žizni*, cit., p. 130.

In un'intervista rilasciata a Nikolaj Čuškin, Koonen si concentra maggiormente sulla componente ritmica della scena:

Ofelia, all'apice della sua pazzia, dal punto più alto doveva precipitarsi dalle scale, quasi a testa in giù, senza tenersi (non c'erano le ringhiere a cui tenersi). Parlando di questa Ofelia dagli occhi pazzi sognata da Craig, Koonen batteva sul tavolo il ritmo precipitoso della corsa per mostrare l'estrema difficoltà di questo compito registico. Ma malgrado tutto questo entusiasmo per questi ricordi lontani ribadiva l'irrealizzabilità delle idee di Craig: «Era irrealizzabile, non esiste l'artista che può interpretarlo»⁸⁶.

Anche in questa occasione sembra che Craig provi a declinare sulla scena un disegno fatto alcuni anni prima su carta e che, nel 1913, avrebbe pubblicato su *Towards a New Theatre*. Si tratta della sequenza di quattro disegni chiamata semplicemente *Steps*, che Craig presenta come movimenti di uno stesso «mimodramma». Il motore drammaturgico di quest'opera non risiederebbe in una storia o in un personaggio, bensì in uno spazio architettonico, una costruzione caratterizzata da una ripida scalinata. Craig immagina che da lì possa nascere un «Dramma del Silenzio», che trova la sua musicalità ritmica nella spazialità dei gradini, nelle varie modalità con cui il corpo umano riesce ad attraversarli e nei volumi creati dalle luci. In questi disegni l'idea scenografica sembra molto simile a quella immaginata per la pazzia di Ofelia; nel terzo disegno (*Steps III*, Fig. 2)⁸⁷ in particolare, in cima alla scalinata è rappresentata una donna avvolta in un vestito bianco, molto leggero, che ricorda un chitone simile a quelli utilizzati da Duncan per i suoi spettacoli e che Craig fa indossare a Koonen durante le prove.

Il lavoro per la scena di Ofelia non arriva all'approdo sperato. Anzi, nel 1911 Stanislavskij decide che Koonen è troppo giovane per un ruolo così complesso e le preferisce Ol'ga Gzovskaja, forse anche sedotto dalla completa e repentina adesione al nuovo sistema mostrato da questa attrice, proveniente dal Teatro Maly⁸⁸.

⁸⁶ Conversazione di Čuškin con Koonen, 18 ottobre 1945, citata in Čuškin, *Gamlet-Kačalov*, cit., p. 154.

⁸⁷ Craig, *Towards a New Theatre*, cit., p. 45.

⁸⁸ «Gli attori che accettavano di fare da cavie per lui diventavano immediatamente i suoi preferiti. In quel periodo, la fiducia di Stanislavskij si conquistava più facilmente esprimendo ammirazione per il "sistema". Alcuni attori ne approfittarono. O. Gzovskaja, ad esempio, si dichiarò entusiasta dei nuovi metodi». Cfr. Bačelis, *Šekspir i Krėg*, cit., p. 253.

7. Attrici d'inchiostro: tra Ofelia e Rebecca West

Il caso di Ofelia può mostrarci anche come lo studio del livello “interno” ci permetta di assumere delle temporalità di analisi diverse, facilitando l'osservazione di un'esperienza nei tempi lunghi della memoria e della trasmissione. La produzione di *Hamlet* del Teatro d'Arte, infatti, non si esaurisce con la messa in scena del 1912.

Come descritto nella testimonianza di Petrov prima citata, già durante il lavoro per lo spettacolo Craig inizia la produzione delle *black figures*, ovvero xilografie ottenute inchiostroando le *white figures* usate per il *model stage*.

Quando, nel 1912, Craig racconta le vicissitudini per la produzione di *Hamlet* al conte Harry Kessler, questi gli propone di illustrare una sontuosa versione a stampa del testo shakespeariano con le sue *black figures*, al fine di produrre un “libro d'arte”. Craig si mette subito al lavoro, rimaneggiando quelle già pronte e preparandone alcune *ex novo*. Il volume viene pubblicato a Weimar molti anni dopo (in versione tedesca nel 1929, in inglese nel 1930) presso la casa editrice di Harry Kessler, la Cranach Presse⁸⁹, in una pregiata versione che segue la tecnica di stampa rinascimentale. Inoltre, il testo di *Hamlet* viene accompagnato dalla riproduzione di alcuni testi del Saxo Grammaticus e di François de Belleforest da cui Shakespeare potrebbe aver tratto ispirazione. Ogni pagina del volume ha quindi tre livelli: i testi “sorgente”, il testo di *Hamlet* vero e proprio e le *black figures* di Craig, che ottengono un posto di rilievo dando forma, scena dopo scena, a una sorta di «messa in pagina» dell'*Hamlet* craighiano⁹⁰.

I colori adoperati sono il nero per i testi e le immagini e il rosso per le testatine e per alcune brevissime parti del testo. Solo in una pagina, però,

⁸⁹ William Shakespeare, *The Tragedie of Hamlet*, a cura di J. Dover Wilson, illustrazioni di Edward Gordon Craig, Weimar, Cranach Presse, 1930, consultabile liberamente grazie alla digitalizzazione prodotta dalla biblioteca dell'Università di San Francisco all'URL <<https://digitalcollections.usfca.edu/digital/collection/p264101coll7/id/3433>> (ultima consultazione il 17 luglio 2026).

⁹⁰ Recentemente ci sono stati alcuni importanti studi specifici su questo volume: James P. Taylor, *The Shadow Puppets of Elsinore. Edward Gordon Craig and the Cranach Press 'Hamlet'*, «Mime Journal», a. XXVI, n. 1, 2017, pp. 61-77; Aabrita Dutta Gupta, *Shakespeare in Woodcuts: A Study of Select Illustrations from The Cranach Press Hamlet (1928, 1930)*, «Akademos: An Interdisciplinary Journal of Literary and Culture Studies», a. II, n. 1, January 2022, pp. 1-17.

si utilizza un colore diverso: si tratta della xilografia in cui compare Ofelia per l'ultima volta. In questo caso Craig non ne rappresenta la follia, ma la sua figura stagliata su un'enorme finestra color cilestrino, che cattura lo sguardo grazie all'affiorare inatteso di una tonalità cromatica nuova, che scompare senza lasciare traccia nelle pagine successive (Fig. 3). È una variazione improvvisa e inaspettata, un bagliore cromatico che altera il ritmo di esplorazione del volume. Coloro che hanno dedicato degli studi specifici a questo libro concordano nel considerarla la pagina più affascinante.

Ciò che però solitamente non viene notato è che anche in questo caso l'immagine di Ofelia è il risultato di un'esperienza scenica ben precisa, che non riguarda *Hamlet* ma la produzione di *Rosmersholm* di Ibsen, realizzata per Eleonora Duse nel 1906. Per quello spettacolo Craig aveva realizzato una scena dominata da una finestra di grandi dimensioni (Fig. 4), caratterizzata da un'unità cromatica «fra il verde e il cilestrino»⁹¹.

Il lettore che esplora il volume della Cranach Presse ha così una vertigine percettiva quando si accorge che ciò che si presenta di fronte ai suoi occhi non è solo la sagoma di Ofelia che si staglia su una finestra celeste, ma è anche la sua figura esanime – stilizzata come se fosse un rivolo d'acqua – che viene inghiottita dal fiume dove ha cercato il suicidio. Qualcosa di molto vicino a ciò che succede alla protagonista di *Rosmersholm*, Rebecca West, che muore gettandosi nella gora del mulino perché ossessionata dall'immagine di Beate Rosmer, ex moglie di Johannes Rosmer e suicida anch'essa nello stesso modo.

Questa doppia valenza della grande finestra – via di fuga dai tormenti interiori e luogo di morte – viene messa in risalto da Olga Knipper⁹²

⁹¹ «Il palcoscenico appariva trasformato, veramente trasfigurato, altissimo, con una architettura nuova, senza più quinte, di un solo colore fra il verde e il cilestrino, semplice, misterioso e affascinante, degno insomma di accogliere la vita profonda di Rosmer e di Rebecca West». Enrico Corradini, *L'arte della scena. E. Gordon Craig*, «Vita d'Arte: Rivista mensile illustrata d'Arte antica e moderna», a. I, n. 3, marzo 1908, pp. 183-186: 184-185.

⁹² Tra l'altro Lorenzo Mango nota come questa grande finestra potrebbe, a sua volta, essere uno sviluppo della grande porta che troneggiava sul fondo della scena nei progetti per *Elektra*: «è sicuramente vero che la porta/soglia di *Elektra* è un equivalente visivo del testo di Hofmannsthal, ma che è altrettanto, se non più vero che quella immagine è una figurazione simbolica dell'immaginario scenico di Craig, quasi a prescindere, se non proprio a prescindere, dal dramma rappresentato. È una delle sue soluzioni simboliche più riuscite ed efficaci per rendere comprensibile il rapporto liminare tra visibile ed in-

(Gertrude nella produzione di *Hamlet*) che si è trovata a interpretare il personaggio di Rebecca West pochi anni dopo, nel 1918, sotto la direzione di Vachtangov. È proprio Knipper a ricordare il ruolo rivelatore che il disegno di Craig aveva avuto per il suo lavoro sul personaggio, percorrendo nuovamente la via del paradosso e conferendo al suicidio dei due protagonisti il valore gioioso di una liberazione:

Il bozzetto è straordinario: non una stanza, non un interno domestico, ma uno spazio con drappi sospesi dall'alto, oscillanti al minimo movimento dell'aria; sul fondo, un'enorme finestra, simile a un varco verso l'eternità, e oltre essa soltanto il profondo etere. E in questo spazio scenico, attraversato da onde di tessuti fluttuanti, non vi è alcun segno materiale di un'abitazione umana. [...] Due anime hanno trovato una via d'uscita dal labirinto dei conflitti interiori, se ne sono andate e si sono dissolte laggiù, nel profondo etere azzurro. Qui non viene più da pensare alla morte fisica, ai corpi irrigiditi, al fatto che siano annegati e che verranno recuperati come cadaveri⁹³.

Realizzato «in forma di libro»⁹⁴, l'*Hamlet* di Craig diventa il luogo di convergenza tra le scene realizzate e le scene irrealizzabili, tra ciò che è stato fatto e ciò che è stato solo sognato, tra le sperimentazioni fallite e i semi fioriti in tempi e luoghi distanti.

8. Il ritiro del gufo bianco: il quarto viaggio di Craig

Nel luglio del 1910 i lavori si interrompono perché Stanislavskij contrae il tifo e la prima di *Hamlet* viene rimandata. Il russo riprende tutto in mano nei primi mesi del 1911 mentre Craig ormai è disinteressato al progetto⁹⁵. Quando, a febbraio di quell'anno, l'inglese incontra Suler a

visibile, qui e altrove, realtà e simbolo». Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Pisa, Titivillus, 2015, p. 202.

⁹³ Olga Leonardovna Knipper-Čechova, *Vospominanija i stat'i. Perepiska s A. P. Čechovym (1902-1904)* (Memorie e articoli. Corrispondenza con A. P. Čechov (1902-1904)), a cura di Vitalij J. Vilenkin e Nina I. Gitovič, Moskva, Iskusstvo, 1972, p. 72.

⁹⁴ Cfr. Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1995.

⁹⁵ Il tutto è complicato da gravi litigi sul compenso economico dell'inglese che spingono Stanislavskij ad abbandonare definitivamente la speranza di una collaborazione fruttuosa.

Parigi, acconsente all'idea di lasciare tutto il lavoro con gli attori nelle mani di Stanislavskij⁹⁶, che va dunque avanti con il suo metodo ma che vuole comunque che Craig sia presente nella fase finale del lavoro.

A novembre il Consiglio di amministrazione del Teatro nega a Stanislavskij l'autorizzazione per far partecipare Craig agli ultimi mesi di prove, manifestando il timore che la sua presenza possa ritardare il debutto dello spettacolo, previsto a gennaio del 1912⁹⁷. È una decisione rovinosa, ma che rispecchia un nuovo momento di tensione tra Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko. Quest'ultimo, infatti, è sempre stato scettico sia sulla collaborazione con Craig sia sul sistema di recitazione elaborato dal collega. In tal maniera Stanislavskij, che inizialmente doveva essere solo l'assistente alla regia di *Hamlet*, adesso ha su di sé tutta la responsabilità del progetto, proprio nella sua fase decisiva, coadiuvato solamente da Suler.

Analizzando questo periodo di lavoro in assenza di Craig è possibile però rilevare come, nel giro di due anni, il nascente sistema di recitazione sia molto cambiato in termini di flessibilità e capacità di adattamento, come risulta evidente dal lavoro sulla scena della "Trappola per topi", che Kačalov aveva già provato con Craig.

Durante le prove con Stanislavskij l'attore «si sforzava, cercava di essere elegante, brillante, cattivo, ironico. Insomma, recitava i risultati e cadeva nella disperazione perché gli mancava il senso del tragico»⁹⁸. È proprio a quel punto che Stanislavskij decide di intervenire concentrandosi sulla sequenza dei compiti, sulla variazione dell'energia e, in alcuni punti, insistendo su frammenti di destrezza fisica dell'attore. L'obiettivo,

⁹⁶ Suler scrive a Stanislavskij: «[Craig] risponde a tutte le tue domande riguardanti la produzione di Amleto e l'interpretazione dei ruoli, dicendo che in tutto ciò si fida di te, tu sai meglio di lui come farlo bene. Pertanto, fai come pensi sia meglio fare». Cfr. lettera da Parigi del febbraio 1911 citata in Suleržickij, *Povesti i rasskazy*, cit., p. 480.

⁹⁷ «In risposta alla richiesta di Konstantin Sergeevič di invitare Craig, il Consiglio si è espresso all'unanimità contro la chiamata di Craig ora, quando ancora *Hamlet* non è pronto, poiché, secondo il Consiglio, *Hamlet* alla presenza di Craig non riuscirà ad essere pronto a dicembre. Allo stesso tempo, ovviamente, non è desiderabile recidere i legami con un artista come Craig: può essere convocato per le prove generali o per commissionargli una nuova produzione». Citato in Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo*, cit., p. 311.

⁹⁸ Si tratta di un appunto di Stanislavskij conservato nell'Archivio di K. S. Stanislavskij, n. 912 e citato ivi, p. 309.

esplicitato dallo stesso Stanislavskij è quello di scomporre il «senso del tragico in una serie di semplicissimi compiti meccanici»⁹⁹.

Siamo, certamente, molto lontani dal tentativo di Craig di raggiungere il tragico attraverso la gioia e sarebbe eccessivo ipotizzare che «Stanislavskij stava cercando di infondere in Kačalov l'immagine che Craig aveva elaborato»¹⁰⁰, come sostenuto da Bačelis. Tuttavia, sembra ragionevole supporre che questa maggiore attenzione alla dimensione fisica, alla meccanica del movimento nel lavoro dell'attore, possa essere un esito, forse non perfettamente consapevole, della collaborazione con Craig¹⁰¹.

Ma il processo ormai pluriennale per la produzione di *Hamlet* approda al suo momento chiave in maniera stanca. Leggendo le testimonianze di quei giorni ci si imbatte in un clima generale di scarsa motivazione, come se il progetto si trascinasse verso il suo compimento quasi per inerzia¹⁰².

⁹⁹ «Prendete il mucchio di perline che costituisce il materiale di questa scena e separatelo perlina per perlina: vedrete che: a) Le prime perline. Amleto è pieno di energia e perciò vuole percorrere tutto questo tragitto con vigore e sicurezza. b) Amleto vuole colpire il re, senza però darlo a vedere. c) Lo stesso nei confronti di Polonio. d) Lo stesso nei confronti di Ofelia. e) Amleto vuole osservare il re senza dare nell'occhio (mentre voi fate vedere che lo state osservando). Amleto ha paura di allarmare il re prima del tempo. f) Il re si alza. Amleto corre e balza sul trono, desideroso di vedere il re. g) Amleto grida al re: «Il cervo è stato colpito da una freccia», e desidera ardentemente essere udito dal re. h) Amleto corre verso il proscenio per vedere ancora una volta il re che fugge. i) Amleto vuole indossare bene e in fretta il mantello (poiché la sua energia è accresciuta e in quello stato l'uomo fa ogni cosa con precisione e rapidità). l) Amleto vuole che le sue parole abbiano effetto. m) Amleto vuole indurre Orazio a dire ciò che ha visto. Il tragico si scompone in una serie di semplicissimi compiti meccanici». Cfr. *ibidem*.

¹⁰⁰ Bačelis, *Šekspir i Krėg*, cit., p. 278.

¹⁰¹ È comunque importante ricordare che nel 1910 Stanislavskij viaggia in Italia, vede uno spettacolo di Vincenzo Scarpetta, si interessa alla Commedia dell'Arte e alle tecniche di improvvisazione allargando il raggio di interesse della sua ricerca anche verso le dimensioni più marcatamente fisiche del lavoro attoriale. Nell'estate del 1911, inoltre, inizia a interessarsi al lavoro di Émile Jacques-Dalcroze, che però vedrà in scena solo dopo il debutto di *Hamlet*. Per uno studio sull'utilizzo dell'improvvisazione nel sistema Stanislavskij si può consultare il recente libro di Stefan Aquilina, *Stanislavsky's Use of Improvisation*, Cham, Palgrave Macmillan, 2025.

¹⁰² L'attrice Serafima Birman, ad esempio, racconta dei momenti di disordine e superficialità che potevano accompagnare anche le scene più importanti: «Durante la rappresentazione della maestosa tragedia di Shakespeare, si scatenava una gran comicità. Solo gli attori possono capire cosa sia la risata collettiva. È un'epidemia. Una volta che la risata inizia, niente può fermarla: né il senso del dovere né la paura di ritorzioni». Cfr. Serafima Birman, *Put' aktrisy* (Il percorso dell'attrice), Moskva, VTO, 1962, pp. 54-55.

L'inglese può arrivare a Mosca solo pochi giorni prima del debutto, il 26 dicembre 1911 e appena mette piede in teatro iniziano dei tremendi dissidi su alcune scene che, a suo avviso, non corrispondono in alcun modo ai bozzetti da lui realizzati. Tutto degenera rapidamente in una serie di litigi, ben noti e ampiamente raccontati dagli studiosi¹⁰³. Questi alterchi risultano comunque poco rilevanti nella nostra prospettiva poiché si concentrano soprattutto sulla scenografia, sulle luci e sugli *screens* che vengono utilizzati solo in modo statico. Per trovare le ultime indicazioni di Craig agli attori bisogna leggere una lettera che l'inglese invia a Olga Knipper dall'albergo Metropole di Mosca:

Metropole Hotel, Moscow.

Please Mrs Temple-Knipper-Queensky¹⁰⁴ do not send any one to see me.

I think they will scarcely find me either for I have only just found myself.

And you will understand that sometimes one does not want to see strangers even on business.

I wish to be as much alone as possible like the white-Owl who sits warming his five wits in the belfry tower.

But hope I shall see you. That would be a pleasure – but I do not ask you – you will come or not as you wish. I am pleased about all I hear of “Hamlet” – and I shall applaud the work of the actors.

I only beg one thing – one little request – it is that you kindly speak an affectionate word to Kachalof and a word to King, Polonius, Laerte & even to Ghost and whisper to them all «speak a little quicker, do the Schauspielererei quicker».

It seems good to begin slowly and to hasten as flames hasten – as they increase, and as water hastens as it increases. (In English the word “Quick” is not only to mean “swift” but also it is used as meaning “alive” in contradiction to “dead”. One says: “The quick & the dead” It is suggestive.) And I think you will agree with me that it is just as natural to be quick as to be slow.

Please excuse me saying so much, writing & talking is such a mistake, but under the circumstances you will, I think, forgive me.

Ever yours, Craig¹⁰⁵

¹⁰³ Ne parla, ad esempio, Marotti (*Amleto o dell'Oxymoron*, cit.) e in maniera approfondita anche Senelick (*Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit.).

¹⁰⁴ Si tratta di soprannomi o nomignoli che Craig aveva dato a Knipper fin dal suo primo viaggio a Mosca nel 1908.

¹⁰⁵ Corrispondenza tra Craig e Knipper conservata alla BnF, coll. EGC-Mn-1755.

Rinchiudosi nella solitudine del veggente (il gufo bianco è un riferimento alla poesia *The Owl* di Alfred Tennyson, dove l'uccello notturno isolato sul campanile scruta dall'alto le meschinità del mondo), Craig rivolge il suo ultimo – e unico – pensiero agli attori. Non un pensiero generico ma una precisa indicazione a proposito del ritmo di recitazione perché, come sottolinea, è altrettanto naturale essere rapidi quanto lenti. Se, insomma, l'insostituibile modello del Teatro d'Arte è la natura, allora che si scelga la realtà extra-umana della natura, il ritmo del fuoco, la velocità dell'acqua che scorre: «natural like lightning, but not natural like the ape», avrebbe scritto, qualche anno dopo, a proposito di Henry Irving¹⁰⁶.

Lo spettacolo, come si sa, riceve giudizi discordanti dalla critica. Gli *screens*, benché privi di movimento, attirano curiosità e attenzione ma Craig si ritiene totalmente insoddisfatto del risultato. Stanislavskij, seppur contento di essere arrivato alla messa in scena, tiene lo spettacolo in cartellone solo pochi mesi. Kačalov vive ogni replica come una tortura, e festeggia nel momento in cui lo spettacolo viene accantonato dal repertorio¹⁰⁷.

9. Ripensare Hamlet

Spostando la linea di analisi della produzione di *Hamlet* sul livello del lavoro con gli attori è possibile riconsiderare alcuni elementi dati per assodati dalla storiografia. Da questo punto di vista, la causa principale del fallimento della collaborazione non sembra riconducibile alle divergenze poetiche, né agli approcci registici, né tantomeno alle differenze caratteriali. Sebbene l'idea di affidare una regia a Craig mantenendo un sistema di recitazione nato nell'alveo del realismo appaia al regista inglese quantomeno ingenua¹⁰⁸, la ragione della rottura sembra solo

¹⁰⁶ Cfr. Gordon Craig, *Henry Irving*, London, J. M. Dent & Sons, 1930, p. 80.

¹⁰⁷ Cfr. Čuškin, Rostockij, *Obrazy Šekspira v tvorčestve V. I. Kačalova*, cit.

¹⁰⁸ È proprio «ingenua» la parola scelta da Craig per descrivere questa scelta: «Shakespeare non è Tolstoj! Kačalov, evidentemente, era troppo attore russo per superare il realismo, e ciò era necessario nell'*Hamlet*, nel mio *Hamlet*. Ecco perché ci separammo da Stanislavskij e dal Teatro d'Arte. Mi invitarono e allo stesso tempo cercavano di restare entro i limiti del realismo. È stata pretesa ingenua!». Cfr. Čuškin, *Gamlet-Kačalov*, cit., p. 25.

parzialmente legata ai forti dissidi sulla tecnica attoriale. Il problema principale è di ordine pratico e consiste nel non essere riusciti a creare le condizioni materiali necessarie affinché *Hamlet* potesse davvero diventare l'ambizioso esperimento che Craig e Stanislavskij avevano immaginato fin dall'inizio.

In fin dei conti i litigi, le divergenze, i contrasti – anche veementi – fanno parte del ritmo fisiologico del processo di produzione di uno spettacolo¹⁰⁹. Anche quando, come in questo caso, sono spesso generati da questioni private, dalla gelosia, dai legami sentimentali più o meno importanti che si stabiliscono durante le prove. La differenza è che, solitamente, restano confinati all'interno della compagnia, mentre in questo caso sono stati trascritti, registrati, narrati e commentati facendo passare in secondo piano il fatto che, nonostante degli imprevisti potenzialmente devastanti (come la grave malattia di Stanislavskij), questo spettacolo è rimasto per quasi tre anni un obiettivo prioritario del Teatro d'Arte. Sembra dunque che le divergenze estetiche o personali, che destano generalmente stupore e curiosità in chi studia questo evento, non siano state percepite come ostacoli insormontabili dai protagonisti del progetto.

Anzi, seguendo il filo della pratica scenica è possibile notare come nell'ultima fase del lavoro si assista addirittura a delle piccole convergenze di metodo, e che le scene su cui Craig ha potuto lavorare con gli attori – come la stessa “Trappola per topi” – siano le uniche che hanno riscontrato un plauso quasi unanime della critica. Ciò ci autorizza a pensare che, con più tempo e meno esposizione pubblica, il risultato sarebbe stato differente¹¹⁰.

¹⁰⁹ Forse l'unico litigio che mostra un carattere eccezionale è quello avvenuto a pochi giorni dal debutto, in cui Craig, in segno di stizza, arrivò addirittura a lanciare una boccetta di inchiostro sul palcoscenico. Si tratta di un episodio non nuovo per Craig (in altre occasioni era stato protagonista di scatti d'ira assolutamente sproporzionati), ma che in fin dei conti ha cambiato poco il processo di produzione dello spettacolo, che in quel momento era ormai alle battute finali. La rilevanza storiografica di quel litigio sta nell'aver messo definitivamente fine a ogni rapporto amichevole tra Craig e Stanislavskij.

¹¹⁰ Questa idea è supportata da un commento di Suler del 1914: «Affinché il Teatro potesse mettere in scena *Hamlet* così come Craig lo aveva sognato, sarebbe stato necessario creare, nel corso di molti anni, un proprio Teatro d'Arte craighiano, allo stesso modo in cui K. S. Stanislavskij, V. I. Nemirovič-Dančenko e Čechov avevano creato il loro Teatro d'Arte di Mosca, nel quale avevano potuto dare forma alle proprie visioni creative». Cfr. Sulerzickij, *Povesti i rasskazy*, cit., p. 340.

Perché dare per scontato, ad esempio, che gli interpreti del Teatro d'Arte fossero incapaci di seguire Craig e non considerare, invece, che il poco tempo a disposizione non li mise nella condizione di aderire pienamente alle indicazioni di un regista che, per quanto geniale, era pur sempre di passaggio?

La scansione delle sessioni di prove riflette infatti la scarsa considerazione verso il lavoro che Craig avrebbe potuto fare direttamente con gli attori¹¹¹. Non si è trattato, però, di un problema banalmente organizzativo: la mancanza di concertazione tra i due registi a proposito della gestione del tempo di lavoro ha condotto progressivamente verso uno squilibrio deleterio, e forse non del tutto imprevedibile.

Vi era, certamente, un problema di immaturità da parte di entrambi: *Hamlet* è stato uno scontro tra due sistemi in stato nascente, che si sono incontrati troppo presto o che non sono entrati abbastanza in collisione da liberare il loro potenziale creativo. Due pedagogie che, in quegli anni, scontavano i limiti di chi considera gli attori come strumenti dei metodi, invece di offrire i metodi come strumenti per gli attori.

Questi problemi, che possono sembrare secondari rispetto agli scontri tra le sofisticate idee registiche, sono invece cruciali per capire anche l'impatto che l'esperienza di *Hamlet* ha avuto sulle culture teatrali dell'epoca. Le difficoltà emerse durante questo lavoro sono state l'ennesima conferma che per la sperimentazione e la ricerca nel campo teatrale era necessario prevedere dei contesti protetti dalle pressioni esterne, e in cui il lavoro non fosse necessariamente finalizzato alla produzione di uno spettacolo. La creazione del Primo Studio del Teatro d'Arte è, difatti, anche una conseguenza del naufragio di *Hamlet* e del cambio di consapevolezza che questo ha prodotto in Stanislavskij¹¹². Allo stesso modo la frustrazione per l'esito di questa produzione ha determinato in Craig,

¹¹¹ Il tempo di lavoro, soprattutto durante il viaggio del 1909, era del tutto sbilanciato sulla lettura "a tavolino", a scapito di un lavoro più prettamente fisico, con la conseguente riduzione dello spazio di sperimentazione, di incontro e di interazione con i corpi, le azioni, la creatività degli interpreti.

¹¹² Nikolaj Petrov, ad esempio, scrive: «L'accoglienza piuttosto fredda che incontrò *Amleto* sembrò in qualche modo tirare le somme di questa fase creativa e servì da momento di svolta nelle intenzioni artistiche di Stanislavskij, il quale andava progressivamente rinunciando al cosiddetto "teatro di regia" e indirizzava la sua impetuosa energia verso il campo della pedagogia. Proprio nel periodo del lavoro su *Amleto* nel teatro maturavano i germogli di nuovi studi, che divennero un eccellente terreno di col-

ormai convinto del fatto che il teatro da lui prospettato non sarebbe stato possibile con attori formati da altri, un'accelerazione verso la creazione di una propria scuola¹¹³.

Queste due avventure pedagogiche hanno avuto, come si sa, una fortuna molto diversa. Stanislavskij è riuscito a sviluppare e rendere il proprio metodo un punto di riferimento ineludibile per chiunque si approcci all'arte dell'attore. Craig, al contrario, si è trovato costretto a chiudere la scuola dopo solo un anno, a causa della Grande Guerra. Non trovando più le condizioni adatte ad aprirne una nuova (anche per il difficile carattere e la refrattarietà a qualsiasi compromesso), viene relegato al ruolo di artista visionario con scarso senso pratico.

Analizzare il lavoro con gli attori realizzato da Craig per *Hamlet* ci indica, però, come i suoi principi scenici non fossero irrealizzabili ma si sarebbero dispiegati in tutta la loro vitalità in altre esperienze teatrali e performative di poco successive, come la danza moderna, il mimo corporeo o la biomeccanica teatrale, in alcuni casi grazie a un contatto diretto con lui, in altri prendendo spunto dai suoi scritti e dai suoi disegni.

10. *Il segreto del fantasma*

Nel 1956, al Teatro d'Arte, si tiene una nuova rappresentazione di *Hamlet*, per la regia di un giovanissimo Peter Brook. Stanislavskij è morto da quasi vent'anni ma tra il pubblico alcuni cronisti notano la presenza dell'ottantottenne Olga Knipper.

Colto di sorpresa da questa notizia, Gordon Craig decide di scrivere alla vecchia amica, abbandonando la propria identificazione con Amleto per passare dalla parte del fantasma:

tura per il sistema pedagogico di Stanislavskij che stava nascendo – o, più esattamente, prendendo forma». Cfr. Petrov, *50 i 500*, cit., pp. 62-63.

¹¹³ Anche a questo proposito è interessante l'osservazione fatta da Suler dopo l'inaugurazione della scuola di Craig: «Una volta concluso il suo lavoro al Teatro, Craig comprese senza dubbio che avrebbe potuto realizzare fino in fondo i propri progetti soltanto creando una propria scuola. Oggi questo visionario e sognatore, ormai affermato e conquistatosi un nome, sta fondando una simile scuola. Pare che abbia già trovato il sostegno necessario e c'è da augurarsi che il suo progetto giunga a compimento, a beneficio dell'intero mondo del teatro». Cfr. Suleržickij, *Povesti i rasskazy*, cit., p. 340.

Dear Madame Knipper dear Temple.

I write this large & round so as to give your eyes no trouble to read.

I have read in the English news-papers that you were in your Theatre to see 2 acts of the English Hamlet.

I have not seen my young friend Mr Brook so I have not heard about you.

He is a young man of genius in Theatre, the Hamlet was not as good as he can do.

I do hope you are resting, as I am, after this long life of work.

If I began to live again I would do NO work, it is silly.

I would learn to sing so as to make all people happy: sing in the streets, sing in the cellars, sing by the river, on boats, in the harvest fields but not in theatres.

I am not very well for I am very old, much older than you, I am 84 is it not a pity. I told Mr Brook I wanted to go to Moscow and act the Ghost as I could do it very well, but he would not take me. Bah!

I live down along the coast between Nice and Cannes, where Isadora flew away.

[...]

I often think of you and of the Seagull Theatre and of Stan., and the others.

What a wonderful life you made of life.

God bless you.

Gordon Craig.

Vence, France January 1 – 1956¹¹⁴

Quando capita di ritrovarsi tra le mani le lettere che le grandi personalità del teatro hanno scritto in età avanzata, si ha spesso l'impressione di una strana leggerezza, come se l'aria tra le parole fosse rarefatta e i sogni e le utopie inseguite durante la vita fossero finalmente libere da ogni residua scoria di realtà.

Cosa rimane, dell'*Hamlet* di Craig, se si mettono alle spalle le grandi teorie, le visioni contrapposte, i bozzetti, le sopracciglia aggrottate degli attori, i trucioli del *model stage*, l'inchiostro delle xilografie?

Forse rimane solo «una canzone meravigliosa». Una canzone della vita che ci aspetta, cantata nelle strade, nelle cantine, lungo il fiume, sulle barche, nei campi durante la mietitura, ma non nei teatri.

[...] i cosiddetti “padri” della Regia non possono esser considerati in alcun modo padri.

¹¹⁴ Corrispondenza tra Craig e Knipper conservata alla BnF, coll. EGC-Mn-1755.

Perché hanno scritto, detto, insegnato tanto, ma le cose più importanti sembra se le siano tenute per sé, come se non avessero voluto il tempo per trasmetterle. E forse, invece, non se le tennero per niente, per il semplice fatto che non le possedevano e ne erano posseduti¹¹⁵.

¹¹⁵ Ferdinando Taviani, *Discutere la Regia*, «Primafila», n. 107, giugno 2004, pp. 6-19, oggi disponibile in formato PDF su <<https://culturateatrale.scienzeumane.univaq.it/>>. La citazione è a pp. 13-14 del PDF pubblicato sul sito.

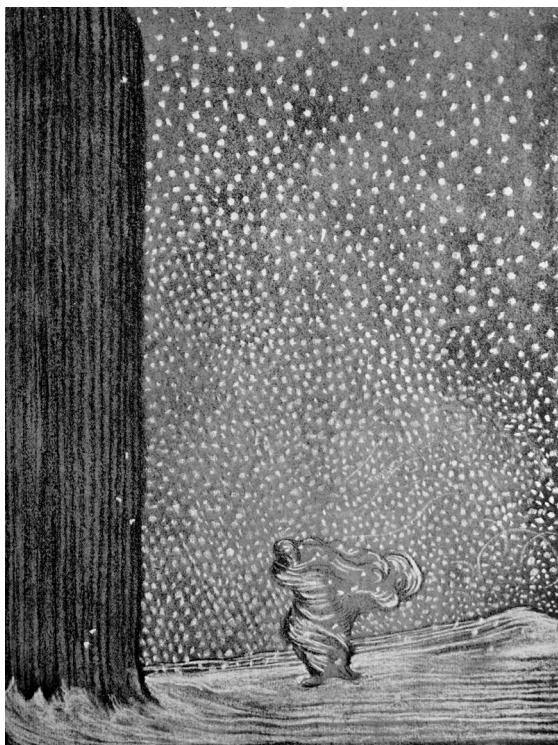


Fig. 1 – Gordon Craig,
Study for Movement (1906),
pubblicato in *Towards
a New Theatre*, cit., p. 48.

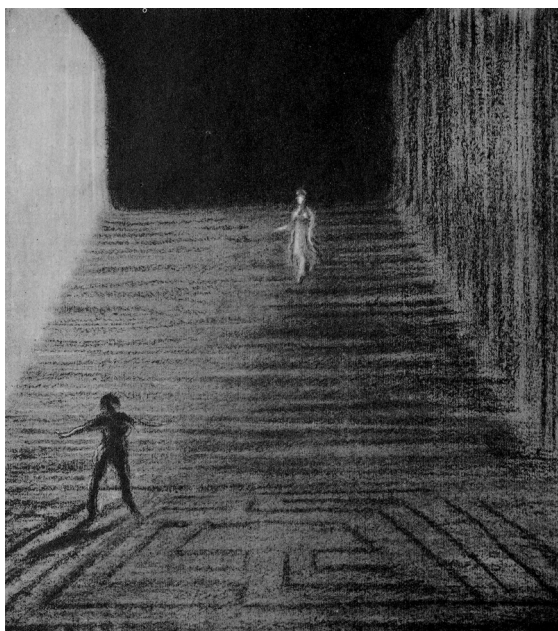


Fig. 2 – Gordon Craig,
Steps III (1905) pubblicato
in *Towards a New Theatre*,
cit., p. 45.

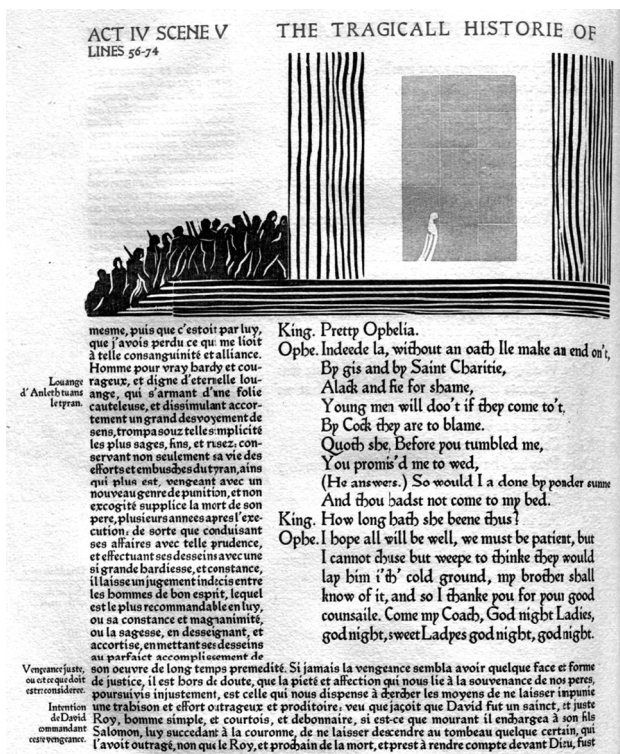


Fig. 3 – William Shakespeare, *The Tragedie of Hamlet*, cit., p. 126.



Fig. 4 – Gordon Craig, *Rosmersholm* (1906), pubblicato in *Towards a New Theatre*, cit., p. 64