

Franco Ruffini

IL DELSARTE SEGRETO DI GORDON CRAIG

a Eugenia Casini Ropa

1. *Inizio in prima persona*

In terza persona, è presto detto. Questo saggio si prefigge di valutare i riflessi dell'incontro con la danza di Isadora Duncan sull'Arte del Teatro di Gordon Craig. E dunque, sulla posizione di Craig all'interno dei Padri Fondatori. L'Arte del Teatro secondo Craig fa coerentemente parte del nuovo teatro del Novecento, o è più utile considerarla a parte? E se a parte, in quali termini lo è, ovvero: dove si colloca il contributo di Craig alla cosiddetta «nascita della regia»?

Ma dietro la terza persona c'è la prima persona, in cui l'obiettivo pre-fissato si confronta con le ragioni proprio personali – roveli, tanto indifendibili sul piano dell'argomentazione quanto irrinunciabili su quello delle motivazioni – che spingono passo dietro passo a perseguirlo. Non c'è un rapporto di causa effetto. Questo si può dire: che se l'obiettivo può essere fissato a freddo, i roveli lavorano a caldo. Il rapporto è un passaggio di stimoli, riscontri, supplementi d'interrogazione – di energia, in una parola – dal termine più caldo al termine più freddo. La fisica non governa solo i processi naturali. Come accade nella fisica, nel passaggio le «ragioni proprio personali» cambiano forma, tono, intensità. La loro identità originaria si perde.

Qui all'inizio – e non se ne parli più – intendo recuperare quell'identità. Che sta nei libri di alcuni tra i maestri del Novecento: Stanislavskij, Artaud, Grotowski, e naturalmente Craig sullo sfondo. In ciò di cui parlano tra le righe: come se il detto nelle righe servisse anche da involucro per contenere e proteggere un segreto. Stanislavskij, Artaud, Grotowski, Craig. Si dirà che sono pochi, non fanno numero. Sono diversi per personalità, epoca, contesto culturale. Non fanno testo. Vero, non fanno numero e non fanno testo. Però fanno luce. Illuminano una strategia intima, che sono convinto sia comune

a molti se non a tutti i Padri Fondatori. In prima persona, le convinzioni a cui si dà fede possono essere enunciate come evidenze delle quali si sarebbe in grado di dare la dimostrazione.

Nelle righe, quei libri parlano delle rispettive concezioni di teatro: di condizione creativa, crudeltà, teatro povero, Arte del Teatro. Sono diverse, anche se si possono sentire come armoniche di un'identica nota. Tra le righe però parlano tutti di una stessa cosa.

Parlano dello spettacolo futuro. Più che in rapporto a quando si potrà realizzare – magari tra seimila anni, come enfatizza Craig –, in rapporto a cosa sarà. Perché, accanto al futuro che sta dopo il presente, c'è il futuro che sta nel presente. Il futuro che sta dopo il presente è una coordinata del tempo, il futuro che sta nel presente è la dimensione intrinseca del movimento.

Prendendo la parola nella controversia otto-novecentesca tra fotografi – con la prosopopea delle loro istantanee – e pittori, Auguste Rodin dirà che l'«artista è veritiero e la fotografia mente, perché nella realtà il tempo non si arresta»¹. Appia conferma analiticamente: «Il pittore non immobilizza soltanto uno stato fuggevole del mondo esterno, ma cerca anche di esprimere, con i mezzi sottili che gli sono propri, lo stato precedente e quello che potrà verosimilmente seguire. Di conseguenza, la sua pittura contiene il movimento in potenza»².

Se rispetto al quando i libri dei miei maestri parlano di un tempo che sta dopo il presente, rispetto al che cosa parlano di movimento. Cioè di vita. E chi ritenga il passaggio troppo disinvolto non ha che da rileggere *L'Opera d'Arte Vivente* di Appia.

Nel passaggio dallo spettacolo come intrattenimento allo spettacolo come arte viene spesso individuata la rivoluzione del nuovo teatro del Novecento. È vero all'ingrosso. Per essere vero, arte andrebbe completata con vivente. Nel titolo di Appia, «vivente» è un'autentica discriminante, quasi un'opposizione. Non basta che uno spettacolo nasca come opera d'arte, per essere opera d'arte vivente. È la prima tra le «verità da lungo tempo note» scoperta da Stanislavskij nel famoso «scoglio in Finlandia» del 1906.

¹ Citato in Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 318. Per la controversia tra pittori e fotografi, che ha all'origine le famose istantanee di Muybridge di un cavallo al galoppo, cfr. *ultra* in questo saggio, *Chiusura in prima persona*.

² Cito dall'edizione de *L'Opera d'Arte Vivente*, in Adolphe Appia, *Attore musica e scena*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 173.

Lo spettacolo futuro volle essere spettacolo in movimento, in vita. Spettacolo in stato nascente. Di questo nodo dove ammaestramenti e rivendicazioni per l'arte s'intrecciano indissolubilmente con la «fame di vita», di questo autentico scandalo per la ragione che vuole coniugare «il teatro e il suo doppio» senza niente sacrificare dell'uno sull'altare dell'altro – opera d'arte, ma vivente; vivente, ma opera d'arte –, di questo Stanislavskij, Artaud, Grotowski non hanno parlato nelle righe dei loro libri. E dello spazio tra le righe si sono serviti piuttosto per disseminare segnali sghembi, tracce, meditate omissioni.

Stanislavskij parla di circostanze date, di «se», di memoria emotiva e di tempo-ritmo, ne tratta in minuziosi esercizi, ma il segreto sta in quel «ci credo» – buttato lì come un modo di dire un po' bizzarro – con cui reagiva alla vita nell'opera dell'attore, anche se lontana dall'essere opera d'arte. Artaud parla di poesia nello spazio, di organismo affettivo e organismo muscolare e delle tecniche di respiro per tenerli in corrispondenza, ma il segreto sta in quel «ri-fare la vita» urlato di tanto in tanto, che pare lo slogan di un artista allucinato in guerra contro la forma. Grotowski descrive il training dell'attore nei periodi 1959-62 e 1966, e omette ostentatamente gli anni 1963-65, durante i quali aveva creato con Ryszard Cieślak *Il Principe costante*. Sta lì il suo segreto: in quella «stanza vuota» dove la tecnica dev'essere dimenticata e trascesa, per riportare alla luce il corpo-vita³.

E Craig? Craig vide danzare la Duncan per la prima volta nel dicembre 1904. Ne ricevette un'impressione profondissima; fu «la più grande esperienza artistica della sua vita», dirà il figlio biografo. Di lì a pochi mesi scrive *The Art of the Theatre*, dove gli effetti di quell'incontro sono evidenti. Se ne compiace la stessa Isadora. Attraverso la sua danza, Craig vide il compimento concreto della concezione teatrale che andava maturando da molti anni. La Duncan divenne la sua guida – è la parola che usa – verso l'Arte del Teatro, fondata sul movimento. Tutto ciò sarà argomentato nelle pagine seguenti, come si deve, in terza persona. Eppure tra l'arte della danza di Isadora e l'Arte del Teatro di Craig c'è un salto, che non riporta solo alla differenza tra danza e teatro. È altro, è di più. Lo si avverte inequivocabilmente, ma solo per segnali sghembi, tracce, meditate omissioni. Tra le righe.

³ In particolare per il libro di Jerzy Grotowski, cfr. Franco Ruffini, *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*, «Teatro e Storia», n. 20-21, 1998-99, poi in Idem, *Per piacere. Itinerari intorno al valore del teatro*, Roma, Bulzoni, 2003.

Tra le righe dei discorsi sulla danza, sull'attore e la supermario-
netta, sui compiti dello *stage director* e sui difetti del «teatro di Con-
stan»: qual è il segreto di Gordon Craig?

2. Danza e arte del teatro

2.1. *Profilo di Edward Gordon Craig* – Nel 1915, scrivendo con tut-
t'altri intenti, Craig traccia una periodizzazione della sua vita. «Io
amo il teatro – non importa cosa si possa dirgli contro, io lo amo.
Non importa quali prove si possano trovare per stabilire la sua infer-
riorità, io lo amo». Il giudizio contro il teatro può essere riassunto
così: che è inferiore. «Ebbene – precisa Craig – sentir pronunciare
un simile giudizio può far infuriare qualcuno della nostra famiglia. Io
superai la rabbia quando avevo venticinque anni».

Primo, il periodo della rabbia, fino al 1897, venticinque anni
d'età.

«La superai in questo modo: mi detti tempo per riflettere. La-
sciai il teatro per un po' in modo da darmi tempo e calma per pen-
sarci sopra. Me ne tirai indietro come da un quadro dipinto a grandi
linee, per averne una visione corretta. E sprofondai dentro un Infer-
no – ci restai – e dopo qualche anno ne riemersi molto cambiato, as-
solutamente deciso a che quanto avevo sofferto *dall'aver capito* non
dovesse andare sprecato».

Secondo, il periodo dell'Inferno. Craig non fornisce date: «qual-
che anno», dice. È già un buon orientamento. Poi sarà preciso.

«Avevo pagato il prezzo e decisi di reclamarne il privilegio. An-
cora reclamo quel privilegio [...] di essere riconosciuto all'altezza del
compito di mettere [il teatro] ancor più in ordine».

Terzo, il periodo del «mettere in ordine» il teatro. Dopo averne
sofferto la rabbia, essersene allontanato e averne compreso la «molto
sggradevole» verità, alla ricerca della verità vera da rivelare.

E per tutto il tempo, senza «cambiare d'uno iota, di un fiato»,
perché: «Io amo il teatro»⁴. Con rabbia, dentro un Inferno, nella fa-

⁴ Gordon Craig, *Rearrangements*, in *The Theatre-Advancing*, Boston, Little, Brown and Co., 1923, pp. 171-73. Riferimenti di base per la cronologia craighiana sono: Gordon Craig, *Index to the Story of my Days*, New York, The Viking Press, 1957 (fino al 1907); i classici Ferruccio Marotti, *Edward Gordon Craig*, Firenze, Cappelli, 1961 ed Edward Craig, *Gordon Craig. The Story of his Life*, New York, Lintelight, 1985 (I ed. 1968); dello stesso Marotti, *L'itinerario di Gordon Craig*, in Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, Milano, Feltrinelli, 1971. Il volume contiene, in

tica di mettere in ordine – per dire di cosa sia fatto l'amore –, la vita di Gordon Craig fu all'insegna dell'amore per il teatro.

Non tanto per l'inferiorità del teatro in sé, la rabbia fu per il proprio senso d'inferiorità rispetto al teatro che gli stava più vicino.

Craig nasce nel teatro, e dal teatro viene battezzato. È figlio di Ellen Terry, che lo partorisce il 16 gennaio 1872 da Edward William Godwin mentre era separata dal marito, il pittore George Frederic Watts. Ellen Terry era tra le più famose attrici dell'epoca; al talento e al fascino personale univa anche una certa propensione allo scandalo. Il padre, vedovo durante la relazione con l'attrice, era architetto molto noto, innovatore nel suo campo, e anche nel campo dell'allestimento scenico⁵.

Debutta come attore a sei anni, segue la madre nelle tournée e ha la prima prova da adulto nel 1889, il 28 settembre, al Lyceum Theatre, in *The Dead Heart*. Lo spettacolo ebbe 185 repliche, fino al 9 maggio 1890. Nella locandina, compariva per la prima volta col nome d'arte di Edward Henry Gordon Craig. La madrina era stata Lady Gordon, dunque Gordon. Henry, perché il padrino era stato Henry Irving. Dal padre naturale prese il nome Edward; dalla madre il cognome Craig, perché Ellen «aveva visto una punta rocciosa in Scozia nel 1883 chiamata Ailsa Craig»⁶. Da allora, si portò addosso la corona di quel prestigioso guinness. Difficile non esserne oggettivamente favorito, ma anche non sentirsene soggettivamente intimidito.

Al termine volontario della carriera d'attore, durata otto anni, scriverà: «Ero entrato a lavorare al Lyceum Theatre sotto H.I., avevo ricevuto moltissimi favori e tanto incoraggiamento – persino elogi da quell'uomo eminente». E tuttavia, alla scadenza del contratto, nel dicembre 1897, decide di abbandonare le scene. «Ho tratto grande be-

edizione non integrale, *On the Art of the Theatre* (1911), *Towards a New Theatre* (1913) e *Scene* (1923).

⁵ Esperto nel campo dell'allestimento scenico, prima dell'arrivo dei Meininger aveva svolto una campagna per l'uso di scenografie architettoniche e di costumi filologicamente corretti. Per la messinscena di *Elena di Troia* di John Todhunter, nel 1886, dette prova di una vera e propria personalità registica. Craig, nel 1914, lo metterà alla pari di Serlio. Sul rapporto affettivo e sull'influenza esercitata da Godwin su Craig, cfr. Irène Eynat-Confino, *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois Press, 1987, in particolare il cap. *Father and Master*.

⁶ Gordon Craig, *Index*, cit., p. 97.

neficio [da Irving], e più avanti nella mia carriera mi son reso conto di questo vantaggio. Ad alcuni di noi a volte ha dato la sensazione di essere di una qualche utilità – bene, dopo averci riflettuto un po', saremmo stati davvero stupidi a pensare che realmente gli interessassimo». Poco prima di lasciare, s'era esibito come Amleto, uno dei trionfi di Irving, che insieme alla madre lo va a vedere in una matinée. Si rende conto che l'unico modo per averne il plauso sarebbe quello di presentarsi in ribalta e dichiarare al pubblico «la sua gioia per aver recitato davanti al grande maestro», aggiungendo qualche diplomatica professione di modestia. «Tipico di me *non* farlo», conclude⁷.

Nello scopenso tra benefici ricevuti e resi, tra l'approvazione garantita e quella meritata e, insomma, tra il grande attore che Irving era e l'eterno promettente attore di cui la stampa gratificava lui, stava la ragione ultima della rabbia. La decisione di chiudere. Basta con i giri in provincia, basta con le regie di mestiere come la sua prima, nel 1893, per *On ne badine pas avec l'amour* di A. de Musset, che aveva avuto due sole repliche. In quel periodo s'era anche sposato, con May Gibson, nel 1893; l'aveva lasciata qualche anno dopo con quattro figli. Aveva conosciuto William Nicholson e James Pryde, che avevano acceso in lui la passione per la xilografia. Durerà a lungo.

Altrove scrive che, dopo aver lasciato le scene, «vennero due anni nei quali cercai un percorso da seguire – non la strada usata. Lo trovai nel 1900. Mi condusse in tutto un altro regno rispetto a quello sopra il quale H.I. dominava supremo, e quest'altro regno lo raggiunsi solo nel 1907»⁸. Preciso.

1898-1907: se furono un Inferno, lo furono come quell'interregno d'ogni vita in cui durano le ragioni dell'amore e però l'oggetto al quale s'indirizzava ne appare all'improvviso indegno. La ragione perdurante era il teatro – «Io amo il teatro» –, l'oggetto divenuto indegno era il «regno di Irving». Attori succubi della realtà materiale, delle cose e dei loro corpi; scene fastose, per non rivelare niente oltre la rappresentazione; testi troppo spesso detti per far suonare le parole, e tacere le idee.

Craig si discosta da questo teatro, lo osserva, fa prove da lontano. Dal 1898, per quattro anni, fa uscire una rivistina, «The Page», in cui pubblica anche propri disegni. La produzione grafica diventa la sua

⁷ *Ivi*, rispettivamente p. 190 e p. 183.

⁸ *Ivi*, pp. 190-91.

principale fonte di sostentamento e di notorietà. Nel 1899 vi annuncia la fondazione della «Purcell Operatic Society», con Nicholson, Pryde e il compositore pianista Martin Fallas Shaw, che vi avrà il ruolo di direttore musicale. Per se stesso riserva quello di *stage director*⁹. Presenta *Dido and Aeneas* di Purcell (1900) e, nella ripresa dell'anno dopo, l'intermezzo *Masque of Love*; poi *Acis and Galatea* di Händel, nel 1902, che suscita un commento entusiastico da parte di William Butler Yeats. In occasione di *Dido and Aeneas*, conosce Elena Meo, figlia del pittore Gaetano. La Meo gli darà i due figli riconosciuti – Nelly [Ellen Gordon] e Teddy [Edward Anthony] – e sarà la sua fedele e tollerante compagna fino alla morte, nel 1957¹⁰. Se le scene e la regia degli spettacoli sono accolte con favore – soprattutto da parte di artisti, poeti e pittori –, le poche repliche e lo scarsissimo pubblico non bastano a sostenere la Society, che si scioglie nel 1903. È l'anno della sua ultima regia: *The Vikings*, titolo inglese per *I guerrieri a Helgeland* di Ibsen. Ancora un beneficio del nome: attraverso la madre, che aveva creato una compagnia indipendente proprio per favorire il figlio e la figlia Edith. A buon rendere, per la compagnia di Ellen disegnerà le scene di *Much Ado About Nothing*.

Dopo l'attività di attore, Craig abbandona anche quella di regista. E continua ad allontanarsi dal «regno di Irving», componendo tra il 1901 e il 1903 i mimodrammi *Masque of London*, *Masque of Lunatics*, *Masque of Hunger*, per i quali disegna le scene e scrive testi, dove sono le idee più che i personaggi a parlare.

Tra gli spettatori dei mimodrammi e soprattutto di *The Vikings*, c'era stato il conte Harry Graf Kessler, diplomatico e cultore delle arti che viveva a Weimar, impegnato nel locale teatro di corte. Colpito dagli spettacoli, invita Craig a Berlino. Oltre a introdurlo, senza molto successo, nel mondo del teatro in Germania, organizza per lui una mostra di disegni di scena. Non era la prima, naturalmente, ma è quella che lo imporrà all'attenzione internazionale. Viene inaugurata a Berlino, alla Galleria Friedmann e Weber, il 3 dicembre 1904. Kessler la presenta con una propria introduzione, competente e acuta¹¹.

⁹ La «Purcell Operatic Society» era una società finanziata soprattutto con le quote dei soci, che si proponeva di presentare al pubblico le opere dimenticate di compositori come Purcell, Händel e Gluck.

¹⁰ Secondo Edward Craig (*Gordon Craig*, cit., p. 358), la morte di Elena Meo avrebbe dissuaso Craig dall'intraprendere il lavoro per il programmato secondo volume di *Index to the Story of my Days*.

¹¹ Kessler invita una prima volta Craig nel giugno del 1903, una seconda nel gennaio 1904, e infine nell'agosto 1904 per curare le scene di *Venice Preserved* che

Nello stesso mese di dicembre, Craig vede danzare per la prima volta Isadora Duncan.

Fu un incontro decisivo, una rivelazione. In una panoramica di maestri del teatro, dirà che «[d]ue ne metto a parte – Isadora Duncan e Appia». Se rispetto ad Appia l'affermazione dovrebbe essere approfondita, per la Duncan è senz'altro vera, senza riserve¹².

Il primo segno della rivelazione è in *The Art of the Theatre*, scritto a pochi mesi dall'incontro. Il breve saggio fu immediatamente tradotto in molte lingue. Divenne il vangelo del nuovo teatro. Come di «una bomba» che distruggeva tutto e lasciava su quelle rovine uno «spazio pulito» – *clear space* – ne parla in tempo reale Isadora¹³.

Dalla Duncan nacquero molte cose. Oltre la figlia Deirdre, due anni d'amore appassionato, se pure non privo di tormento. Insieme alla Duncan, Craig gira l'Europa e vi conosce le maggiori personalità del teatro e della cultura. Nacquero progetti, primo fra tutti quello della rivista «The Mask», in cui per tanti anni sotto una selva di pseudonimi proporrà al mondo la sua visione del teatro¹⁴. Conosce la Duse, per la quale realizza la scena di *Rosmersholm*, andato trionfalmente in scena a Firenze il 5 dicembre 1906, salvo interrompere subito dopo il prestigioso sodalizio. Presenta mostre acclamate in tutta Europa: Düsseldorf, Colonia, Dresda, Monaco, Londra, Vienna.

Ma il frutto più importante fu la scoperta della città di Firenze e della sua arte. Vi si trasferì, ad amore ormai finito, dai primi mesi del 1907.

1907: l'anno in cui, a suo dire, finisce l'Inferno e comincia il pe-

Hugo von Hofmannsthal aveva adattato da Otway. Precedenti mostre c'erano state a Londra tra il 1901 e il 1903. Il testo di Kessler è stato integralmente tradotto e pubblicato in Ferruccio Marotti, *Edward Gordon Craig*, cit., pp. 65-69. Kessler, a suo dire, lo scrisse basandosi su un saggio inedito fornitogli dallo stesso Craig, oltre che sul mimodramma *Masque of Hunger*.

¹² La citazione è da Gordon Craig, *Henry Irving*, New York-Toronto, Longmans, Green and Co., 1930, p. 187.

¹³ Scrive la Duncan di avere appena finito di leggere «*The Art of the Theatre* di Edward Gordon Craig. Mi sembra che questo libro contenga in piccolo la bomba per un'immensa esplosione di tutto ciò che esiste così come lo conosciamo nel teatro». Quello che resta è solo «CLEAR SPACE. Uno spazio pulito. L'enorme lavoro di distruzione è finito, la bomba ha compiuto la sua opera mortale» (in «*Your Isadora*». *The Love Story of Isadora Duncan and Gordon Craig*, a cura di Francis Steegmuller, New York, Random House, 1974, pp. 379-80).

¹⁴ «The Mask» ebbe una vita discontinua. Uscì nelle annate 1908-13, 1915-23, 1924-29. Sulla storia di questa rivista cfr. Gianni Isola, «*The Mask*» (1908-1929): *ap-punti per la storia di una rivista teatrale*, «Il Castello di Elsinore», n. 5-6, 1989.

riodo del «mettere in ordine». C'è da credergli. Nel 1907 scrive *The Artists of the Theatre of the Future* e *The Actor and the Über-Marionette*. Insieme al saggio del 1905, sono il corpo di *On the Art of the Theatre*, pubblicato nel 1911¹⁵. Vi è contenuta la sua verità del teatro. Al fine di realizzarla, è necessario un tempo lungo e paziente. Per mettere ordine.

Craig intraprende quel lungo e paziente lavoro. Nel settembre 1908, a Firenze – dove lo raggiungono Elena Meo e i due figli – prende in affitto l'Arena Goldoni, un teatro all'aperto in disuso, e ne fa la sua casa e il suo laboratorio. Vi crea gli *screens* e le *Black Figures*, vi costruisce il «Model Stage». A fianco, c'è lo storico episodio moscovita della messa in scena di *Hamlet*, con Stanislavskij. L'impresa lo tenne impegnato dal primo arrivo a Mosca, tra la fine d'ottobre e il 1° novembre 1908 – c'è una lieve discordanza nelle varie ricostruzioni della vicenda – fino all'8 gennaio 1912, debutto dello spettacolo. È un episodio ben conosciuto¹⁶. Fu un successo, prevedibile presso la critica; il pubblico non reagì entusiasticamente. La storiografia vi ha guardato soprattutto per come si presentava. Un evento eccezionale: niente meno che la collaborazione tra il fautore della riviviscenza e quello della supermarionetta.

Ma nella storia fu altro. Per Stanislavskij, fu una testimonianza di quell'egoismo lungimirante che lo portava a provare tutte le strade della ricerca pur restando fedele alla propria. Per Craig, fu un tentativo estremo di mettere ordine nel teatro. Basta leggere la vicenda dello spettacolo in controcanto con *The Art of the Theatre-2nd Dialogue*, del 1910, in *On the Art of the Theatre*. Craig vi parla del «teatro di Constan», ne rileva e ne elogia i tanti meriti, ma gli consiglia di smettere di fare spettacoli e studiare l'Arte del Teatro. Per cinque anni. Era quello che aveva fatto lui – qualche anno in più – durante

¹⁵ Per *On the Art of the Theatre* utilizziamo la ristampa Heineman (London 1968), che contiene le Prefazioni di Craig del 1911, del 1924 e del 1955.

¹⁶ Cfr. Ferruccio Marotti, *Amleto o dell'Oxymoron*, Roma, Bulzoni, 1966; Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow «Hamlet». A Reconstruction*, Westport-London, Greenwood Press, 1982, e *Le «Hamlet» de Gordon Craig au Théâtre d'Art*, in *Le siècle Stanislavskij*, «Bouffonneries», n. 20-21, 1989. L'inizio dell'avventura di *Hamlet* si presenta come un nodo in cui s'intrecciano i fili conduttori della vita di Craig, in quel periodo. Dopo la separazione del 1907, la Duncan era andata a Mosca e aveva parlato a Stanislavskij delle idee di Craig, dandogli anche una copia dell'edizione in tedesco di *The Art of the Theatre*. E poco dopo Craig gli aveva inviato il primo numero di «The Mask», con il saggio sugli artisti del teatro dell'avvenire (cfr. Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 244).

l'Inferno. E «mentre lo spirito del riformatore è distruggere – quel mettere in ordine, con la conseguente eliminazione di ciò che è privo di valore, è l'opera essenziale dell'artista»¹⁷. Craig, a Mosca, provò a mettere ordine. Non ci riuscì.

Subito dopo il debutto, parte per Parigi e poi per Londra, a cercar fondi per la sua scuola a Firenze. Li trova presso il mecenate Lord Howard de Walden. La scuola fu inaugurata il 27 febbraio 1913. Era il compleanno di Ellen Terry, che molto s'era spesa per quel progetto. In attesa di allievi, Craig s'impegna per la realizzazione d'una *Passione secondo san Matteo*, mai compiuta nonostante i successivi tentativi. Ne resterà traccia nella dedica «al vecchio Bach» di *Scene*, del 1923.

Nel 1914 conosce Adolphe Appia, a Zurigo, ed espone insieme a lui i propri disegni di scena. Appia è uno dei frutti positivi dell'esperienza di *Hamlet*. Di lui e Dalcroze, e del comune lavoro a Hellerau, gli aveva parlato nel 1911 il principe Sergej Volkonskij, mostrandogli anche delle fotografie. Nel dicembre dello stesso anno, Craig scrive che deve «vedere Appia perché il suo lavoro e il mio sono uniti strettamente»¹⁸.

Non lo sapeva ancora nel 1915, quando tracciava la sua periodizzazione, ma nel dicembre 1916 l'Arena Goldoni gli sarebbe stata requisita dall'esercito, con la dispersione di quanto v'era contenuto. Del resto, poco prima, Lord de Walden gli aveva sospeso il finanziamento. La scuola chiuse il 5 agosto 1914, per non riaprire mai più.

Perduto il mondo dell'Arena Goldoni, pubblicato *Towards a New Theatre* (1913) che, dopo il primo libro, metteva il sigillo al Teatro dell'Avvenire¹⁹: dopo la rabbia, l'Inferno e il «mettere in ordine», comincia per Craig il tempo del nomadismo, dell'ipocondria e del mito. Gira per biblioteche e archivi, raccoglie documenti sul teatro del passato, reinventa la Commedia dell'Arte, colleziona e fa vivere maschere e marionette d'ogni parte del mondo, pubblica libri di memoria – sulla madre, su Irving, su se stesso –, continua fino al

¹⁷ Gordon Craig, *Art or Imitation?* [1915], in *The Theatre-Advancing*, cit., p. 139.

¹⁸ Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 274. Sergej Michajlovič Volkonskij (1860-1937) è, negli anni '10, il principale divulgatore in Russia della ritmica di Émile Jaques-Dalcroze e anche del pensiero di François Delsarte. Su di lui cfr. Ornella Calvarese, *Russia anni Dieci. Il principe Sergej Volkonskij e l'antropologia bioritmica dell'attore*, «Teatro e Storia», n. 24, 2002-2003.

¹⁹ Gordon Craig, *Towards a New Theatre*, London-Toronto, Dent and Sons, 1913.

1929 a far uscire «The Mask». Firma come Ted Fool un *Drama for Fools* per attori marionette: da presentare sulla scena ideale – un atto per ogni numero – della nuova rivista «The Marionette» (1918-1919²⁰). Nel 1934 è l'ospite d'onore al «Convegno Volta». Nel '35 è invitato a Mosca, dove viene accolto trionfalmente da Tairov, Mejerchol'd, Ejzenštejn, Brecht, Obrazcov, Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko. A Parigi, dove vivrà fino al 1945, gli sono intorno Dullin, Jouvet e Barrault, fra i tanti altri.

Con la morte a Vence, il 29 luglio 1966, comincia il periodo della vita postuma di Craig. Per restituirlo – noi studiosi – concretamente e pienamente, al di là del mito, alla storia del teatro del Novecento.

2.2. *Scintille e ceneri di fuoco* – Si dicono «ceneri di fuoco» quelle piccole faville – favilische si chiamano anche – che si alzano quando s'attizza il caminetto. Durano un attimo e sono già cenere. In una vita tanto sfavillante come quella di Gordon Craig è difficile distinguere le vere scintille dalle piccole faville. Ma differenza c'è: le scintille sono il presagio della fiamma, le ceneri di fuoco al più ne sono il residuo.

Craig considerava le illuminazioni improvvise come la propria via privilegiata verso la conoscenza. Nel dicembre 1904, si può dire che fosse in attesa d'una grande illuminazione. Esule volontario dal teatro che si poteva fare, ex attore ed ex regista per libera scelta, ormai acclamato se pur frainteso creatore di scene, gli restava un'accorata nostalgia. Non di tornare nel «regno di Irving» magari per riformarlo, ma di trovare un nuovo regno, inesplorato. Bastava una scintilla.

Tale fu l'incontro con la danza di Isadora Duncan.

Che quell'incontro sia stato importante nella vita di Craig, c'è un tale accordo tra gli studiosi – sebbene generico, quando si tratti d'indicarne le ragioni – che conviene segnalare una significativa eccezione. Il che mi permetterà, tra l'altro, di dichiarare apertamente qualche debito.

Il primo è verso Ferruccio Marotti. È stato un pioniere degli studi su Craig. Il suo *Edward Gordon Craig* è del 1961. L'autore aveva ventidue anni e veniva da un lungo periodo di ricerca per archivi, musei e biblioteche di mezzo mondo, e soprattutto da una frequen-

²⁰ Su quest'aspetto dell'attività di Craig, cfr. Marina Maymone Siniscalchi, *Il trionfo della marionetta*, Roma, Officina, 1980.

tazione personale dello stesso Craig, che dal 1960 continuerà fino alla morte del maestro. Che l'ammirazione non sia sconfinata in plagio e finita in agiografia, che la competenza abbia prodotto altro dalla pedanteria costituisce un motivo d'orgoglio per i nostri studi. Marotti ovviamente non nega che quello con la Duncan sia stato un incontro importante. Ne parla come di un'«incredibile storia d'amore e di esaltazione». Aggiunge che il «1905 ed il 1906, anni trascorsi con la Duncan, segnano l'inizio della stagione d'oro di Craig», ma poi poco o nient'altro²¹.

La sottovalutazione non può che essere imputata all'insoddisfacente sviluppo degli studi sulla danza, all'epoca. Oggi è diverso. Dopo un primo periodo in cui la danza ha cercato più che altro di marcare i confini d'un proprio territorio, più di recente si è aperta agli intrecci intimi e necessari con il teatro, in particolare nel Novecento. Senza queste aperture, anche per chi scrive l'incontro tra Craig e la Duncan sarebbe restato solo «un'incredibile storia d'amore e di esaltazione». Era il mio secondo riconoscimento di debito²².

Ciò che quell'incontro fu lo racconta lo stesso Craig, in un lungo, dettagliato e appassionato brano – dieci intere pagine – del suo *Index to the Story of My Days*, del 1957. È il testo di riferimento di questo saggio. Quelli che seguono ne sono ampi stralci, con la segnalazione del contenuto dei tagli. Per estratti lo riprenderemo nelle pagine seguenti, per portarlo a tirar fuori tutto quello che ha dentro. Con attenzione e cura a non forzarlo.

[*Descrive il primo incontro e un viaggio a Postdam*].

Ho qualcosa da dire su Isadora Duncan. In realtà, ne ho molte: che però possono aspettare un po'.

La cosa che ho da dire adesso è che lei è stata la prima e l'unica vera danzatrice che io abbia mai visto (a parte certi negri che ho visto danzare in una strada di Genova e certi altri in un fienile vicino New York).

²¹ Ferruccio Marotti, *Edward Gordon Craig*, cit., pp. 73-74. Su Marotti, in una lettera al figlio Edward, Craig scrive: «Marotti ha 21 anni ma ha la capacità di uno di 35 ... Mi ripaga dei trentasette giovani di belle speranze che, negli ultimi trentasette anni, mi hanno ronzato intorno» (Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 360).

²² Che si rivolge, in particolare, a Eugenia Casini Ropa e a Mirella Schino. La Casini Ropa è oggi un'autorità riconosciuta, specificamente per la competenza nel territorio d'intersezione tra danza e teatro. Senza il suo aiuto questo saggio non sarebbe stato scritto. Doverosamente le è dedicato. La Schino non è una specialista della danza, tuttavia il rapporto che nel suo libro *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003, instaura tra teatro e danza – sul piano dei fatti e su quello del pensiero dietro i fatti – è stato per me un riferimento sicuro e uno stimolo continuo.

Isadora è giunta a noi nei primi anni di questo secolo. Quando è morta, ad alcuni di noi sembrò che lo stesso danzare morisse.

[Parla della differenza tra danza e balletto, e descrive le innovazioni apportate dalla Duncan. Arriva al momento dell'incontro, e contesta la descrizione che ne dà la Duncan nella sua autobiografia].

Non dimenticherò mai la prima volta che l'ho vista entrare su una piattaforma vuota, per danzare. È stato a Berlino, l'anno era il 1904, il mese di dicembre. Questa rappresentazione non fu data sul palcoscenico di un teatro, ma in una sala da concerto, e voi potete ricordare come fossero le piattaforme delle sale da concerto nel 1904.

Entrò da certe piccole tende che non erano molto più alte di lei – le attraversò e camminò in avanti fino al punto in cui un musicista, di schiena, era seduto a un pianoforte a coda – aveva appena finito di suonare un breve preludio di Chopin, quand'eccola entrare, e con cinque o sei passi era in piedi accanto al piano, del tutto immobile e, a quanto pareva, in ascolto del suono delle ultime note... – il tempo di contare fino a cinque, o fino a otto, ed ecco risuonare la voce di Chopin in un secondo preludio o étude – fu eseguita con dolcezza e si concluse – e lei non si era mossa affatto. Poi un passo indietro, o di lato, e la musica ricominciò mentre lei si muoveva o prima o dopo di essa. Si muoveva e basta – non piroettava né faceva quelle cose che una Taglioni o una Fanny Elssler avrebbero certamente fatto. Parlava un suo proprio linguaggio, senza fare l'eco a nessun maestro di ballo, e così riusciva a muoversi come nessun altro mai visto prima si muoveva.

La danza finì, lei rimase di nuovo assolutamente immobile. Nessun inchino, nessun sorriso – niente di niente. Poi la musica riparte, e lei la sfugge correndo – e la musica le corre dietro perché lei l'ha sorpassata.

Come sappiamo che parlava un suo proprio linguaggio? Lo sappiamo perché vediamo la sua testa, le sue mani, delicatamente attive così come lo sono i piedi, la sua intera persona. E se parla, cosa dice? Nessuno potrebbe mai riferirlo fedelmente, eppure nessuno dei presenti ebbe un attimo di dubbio. Solo questo si può dire – che stava esprimendo apertamente proprio le cose che desideravamo udire e che fino alla sua venuta non avevamo mai sognato di poter udire; ed ora le sentivamo e questo ci metteva in un insolito stato di gioia, e io – io stavo seduto immobile e senza parole.

Ricordo che quando finì andai di corsa nel suo camerino per vederla – e anche lì sedetti immobile e senza parole di fronte a lei per un bel po'. Lei comprese molto bene il mio silenzio – ogni parola era inutile.

[Escono a passeggio per la Berlino natalizia. Parla del progetto della Duncan di aprire una scuola di danza].

Era arte? No, non potrei chiamarla così.

Era qualcosa capace di ispirare quegli uomini che procedono a fatica nei più angusti campi delle arti, più faticosi ma più duraturi. Liberò le menti di centinaia di uomini del genere: bastava che uno la vedesse danzare perché i suoi pensieri se ne volassero via, per così dire, con l'aria fresca. Ci sbarazzava di tutte le sciocchezze sulle quali eravamo rimasti a ponderare così a

lungo. Com'è possibile? – lei non diceva nulla. Al contrario, diceva tutto ciò che valeva la pena di sentire – e tutto ciò che, a parte i poeti, chiunque altro aveva dimenticato di dire.

[*Si chiede come e cosa facesse la Duncan*].

Il punto è che quello che ha fatto Isadora – imparare cos'è *muoversi*: fare un passo, camminare, correre; poche persone sanno fare queste cose. Prima il pensiero – poi la testa – poi appena un po' le mani e i piedi – giusto muoversi, e *guardare attorno, osservare tutto ciò che si muove*.

[*Si chiede quanto tempo abbia impiegato la Duncan a imparare a muoversi*].

Cinque minuti (non è una risposta, ma è l'unica vera risposta che si possa dare) e poi lei insegnò a se stessa come muoversi in questo modo, in quel modo, in tutti i modi. Ma non secondo l'insegnamento di Noverre e di Blasis o di Petipa o di nessun altro dei famosi maestri di Balletto. Per imparare questo le ci vollero molti anni. Ma io credo che ad aiutarla in certa misura attraverso il suo libro sia stato Delsarte. Ne trovai una copia nella sua camera mentre cercavo un baule di libri che le avevo prestato. Non trovai il baule, così mi presi quel libro. Sembra che molte migliaia di persone in America e in Francia abbiano studiato quel libro di Delsarte, eppure pochissimi, tra quelle migliaia, sono riusciti a cavar fuori un qualche segreto dalle sue pagine. Una parola o due sono sempre abbastanza per un genio come Isadora, 100.000 sono buttate via per gli stupidi.

[*Parla di un incontro con Christian Bérard, intorno al 1924, in cui lo scenografo – ammirato da Craig – loda la Duncan*].

Ma torniamo a quella nostra prima lunga passeggiata di notte tra i negozi illuminati di Berlino – passeggiammo per tutta Berlino – tra la folla e, sebbene lei facesse furore in quei giorni, nessuno fece caso a noi che passeggiavamo.

Passeggiavamo sempre bene insieme – ma pensate che io vedessi in lei la mia futura partner in teatro? No, un simile pensiero non mi passò mai per la testa – Non ero, ve lo assicuro, un Impresario.

E non ero nemmeno un Manager di Attori – tuttavia quella che si appoggiava al mio braccio era esattamente la sola persona al mondo che corrispondeva a ciò che tutti pensavano fosse – la mia *leading lady* – bene, la signora guidava, e io ben volentieri seguivo – Jill cadde e si ruppe la testa e tra non molto Jack la seguirà nel ruzzolone²³.

Promemoria per Isadora Duncan – Dalla parte della danza, Isado-

²³ Gordon Craig, *Index*, cit., pp. 256-66. Con poche ma in alcuni casi, come vedremo, significative varianti, il brano riprende il testo di una conversazione radiofonica alla BBC nel 1952, pubblicata in «The Listener» del 5 giugno 1952, e ora in *Gordon Craig on Movement and Dance*, a cura di Arnold Rood, London, Dance Books, 1977.

ra Duncan (1878-1927) viene generalmente associata alle altre due pioniere: Loie Fuller, che sarà anche una sua impresaria, e Ruth St. Denis. Sullo scorcio tra fine Ottocento e primi anni del Novecento, seguirono tutt'e tre uno stesso percorso, di geografia e d'intenti. Partirono dall'America, affamata d'un nuovo sulle tracce della natura e dell'antico, e arrivarono in Europa, Parigi al centro, dove la loro danza contro l'artificio del balletto e il vecchio della società trovò risonanze in un mondo delle arti inquieto e sensibile²⁴.

Ma c'è anche una Duncan dalla parte del teatro. Per almeno tre aspetti in comune con i cosiddetti Padri Fondatori: la visione del teatro come tempio – «ordine spirituale» o «confraternita di artisti», secondo Stanislavskij e Copeau; l'aspirazione a creare una scuola come laboratorio e come luogo di riscatto del teatro degli spettacoli; la fratellanza segreta con quanti altri – al di là delle differenze di stile e di genere – si sentivano compagni in una stessa battaglia per la redenzione del teatro.

Il teatro-tempio Isadora cercò proprio di costruirlo, a Kopanòs, vicino ad Atene, nel corso del suo pellegrinaggio in Grecia, tra il 1903 e il 1904. S'indebitò fino al collo, lavorò manualmente insieme alla madre e al fratello. Le pagine che dedica all'impresa nell'autobiografia hanno il pathos e la precognizione d'impossibile senza diritto di rinuncia che sono di tutte le autentiche utopie²⁵.

La scuola fu il progetto – mai pienamente realizzato – di tutta la sua vita. Da quella istituita a Grunewald nel 1905, a quella parigina di Beaulieu nel 1909, fino a quella di Mosca nel 1921, per invito del governo rivoluzionario sovietico. Due anni dopo, la NEP-Nuova Politica Economica ne segnò la fine. Per lei, come per i registi-pedagoghi del Novecento, la scuola era lo strumento per dilatare i confini della scena. Nel tempo, proiettandone i fondamenti fisici nella cultura; nello spazio, estendendola dal corpo dell'attore o del danzatore al corpo della società.

La fratellanza segreta fu con i maestri incontrati nel corso della vita: Craig e Stanislavskij soprattutto. «Compresi che nelle differenti parti del mondo, per determinate convenzioni a noi sconosciute, uo-

²⁴ In ambito italiano, per uno sguardo di sintesi non superficiale cfr. *Alle origini della danza moderna*, a cura di Eugenia Casini Ropa, Bologna, il Mulino, 1990, e *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, a cura di Silvia Carandini ed Elisa Vaccarino, Roma, Di Giacomo, 1997.

²⁵ Cfr. Isadora Duncan, *My Life*, New York, Boni and Liveright, 1927 [trad. it. *La mia vita*, Roma, Dino Audino, 2003].

mini diversi, nei vari campi, partendo da punti diversi, cercano nell'arte gli stessi principi creativi ... Incontrandosi essi restano colpiti per la comunanza e l'affinità delle proprie idee». È Stanislavskij a parlare, raccontando dell'incontro con la Duncan e Craig²⁶. Parlava anche per loro.

Al di là degli episodi che ne scandiscono i fili teatrali e gli amori tempestosi, la biografia della Duncan si snoda come un'interminabile tournée – sempre in tunichetta e a piedi nudi – dopo il faticoso esordio americano: col suo mercato, la sua cultura e la sua contro-cultura²⁷. Ricordiamo: i primi successi a Vienna e a Budapest (1902 e 1903); il viaggio in Russia (1905); il primo ritorno in America, dove con scarso riscontro danza a Broadway su musiche di Gluck e Beethoven; il rientro a Parigi, un vero trionfo (1909); e poi di nuovo America e ancora Russia (1912 e 1913) e America del Sud nel 1916, Cuba. Dopo un ritorno ad Atene, per completare – senza riuscirci – il suo teatro-tempio, l'ultima trionfale *rentrée* al teatro Mogador a Parigi, nel 1927, prima di morire a Nizza il 14 settembre dello stesso anno, soffocata dalla sciarpa finita in una ruota dell'auto su cui stava viaggiando²⁸.

I testi dei suoi interventi sulla danza – conferenze, discorsi estemporanei – sono stati raccolti e pubblicati nel 1969²⁹. Isadora non ha mai consentito a essere filmata. A parte l'autobiografia, largamente di maniera e pare non tutta di prima mano, le «lettere dalla danza» sono l'unica testimonianza in prima persona della sua rivoluzione: tra danza e teatro.

La danza di Isadora Duncan fu per Craig la scintilla. La fiamma che s'accese illuminò un sogno.

2.3. *Un sogno* – Aveva visto un essere umano con «applicate a se

²⁶ Konstantin Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi, 1963, p. 408. Per i rapporti della Duncan con il teatro e le arti in generale cfr. Lillian Loewenthal, *The Search for Isadora. The Legend and Legacy of Isadora Duncan*, New York, Pennington, 1993.

²⁷ Sul contesto americano, cfr. Ann Daly, *Done into Dance. Isadora Duncan in America*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

²⁸ Per un'accurata ricostruzione della cronologia duncaniana, cfr. Dorée Duncan, Carol Pratl, Cynthia Splatt, *Life into Art. Isadora Duncan and her World*, New York, W.W. Norton & Company, 1993.

²⁹ Isadora Duncan, *The Art of the Dance*, New York, Theatre Arts Books, 1969 [trad. it. *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980].

stesso le ali di un uccello». Sognò «una macchina fatta per volare». Aveva visto l'estrema possibilità del volo «dopo la Caduta». Sognò il volo «prima della Caduta», quando «il solo desiderio di volare era già ... poter volare». Perché «il corpo umano si rifiuta di essere uno strumento, sia pure della mente che abita nel corpo stesso», e perciò è necessario «bandire qualsiasi intenzione di usare la forma umana come strumento adatto a tradurre quello che si chiama *il Movimento*». Aveva visto il movimento incarnato in un corpo. Lo sognò come «quella infinita e stupenda cosa che dimora nello spazio»³⁰.

Nel sogno gli apparve l'uomo che, decenni addietro, aveva scoperto la possibilità del movimento umano d'essere espressione del movimento della Natura. Un riflesso di Dio. Aveva studiato a fondo il problema dell'espressione. In particolare s'era chiesto: cos'è che può rendere il movimento – lui lo chiamava gesto – autentico «movimento espressivo», e non il movimento casuale e arbitrario, diverso da persona a persona, di un organismo individuale guidato solo da se stesso? Adesso, quell'uomo era quasi dimenticato, o banalizzato in tante scuole di buone maniere.

Craig non conosceva i dettagli della sua cosiddetta teoria e, se pure mai li avesse conosciuti, ora li aveva dimenticati. Ne ricordava il principio ordinatore che vi scorre dentro in ogni sua parte. Senza farsi intimorire dal groviglio lessicale del maestro, se lo richiamò alla memoria con queste semplici parole. In Dio, origine di tutte le cose, sono uniti il Bello, il Buono e il Vero. Così come lo sono nella Natura, che da Dio promana direttamente. Nell'uomo possono rivelarsi e unificarsi solo attraverso le leggi dell'Arte: leggi oggettive, universali, come lo sono le leggi della Scienza. Se conforme alle (sue) leggi, l'Arte riflette Dio nell'uomo. L'uomo riflette Dio attraverso l'Arte.

Se il Bello è la dimensione della *vita*, il Buono è quella dell'*anima* e il Vero quella dello *spirito*, nell'organismo umano devono esserci tre organismi: un organismo vitale che presiede a ciò che è delle *sensazioni*, un organismo animico che presiede a ciò che è dei *sentimenti*, un organismo spirituale che presiede a ciò che è del *pensiero*.

Per non confondersi con le parole, concordarono di riservare il nome di organismo a quello complessivo, e di chiamare gli altri «organismi parziali». La qualifica di «parziale» non li soddisfaceva del tutto. Perché, sia pur distinti, gli organismi parziali sono articolazio-

³⁰ Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, ed. cit., pp. 47-50, in *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, cit., pp. 27-29.

ni di un «tutto unico» e unitario³¹. E anche «vita» poteva essere fonte d'ambiguità. Come sfera delle sensazioni, forse sarebbe stato meglio dire «corpo vivente», e solo corpo. Ma sapevano che le parole sono per loro natura oscure. Si sarebbero capiti, malgrado le parole.

Presero a parlare dell'Arte del movimento. Il movimento, se praticato al di fuori delle leggi divine, precipita l'uomo nella degenerazione. Ne fa un organismo in balia delle sue personali pulsioni muscolari, emotive e intellettuali. L'Arte del movimento può rigenerare l'uomo a prima della Caduta, quand'era a perfetta immagine di Dio. Ma troppo profonda era la sfiducia di Craig nell'essere umano, lui ch'era stato attore. E troppo grande però il suo amore per il teatro. Dall'uomo saltò allo spettacolo.

«Se si liberasse da tutta la sua miseria umana – provò a chiedere –, se le azioni che vi si svolgono, anziché naturali o innaturali potessero essere solo azioni *necessarie*, senza nessuna azione *inutile*³², anche lo spettacolo potrebbe diventare Arte, essere un riflesso di Dio?».

L'uomo del sogno si fermò un attimo a riflettere. «Lo spettacolo – disse quasi a se stesso – può essere pensato come un grande organismo, composto di tre organismi parziali, che presiedano rispettivamente alla sfera delle sensazioni, dei sentimenti e del pensiero...».

«La Scena, l'Attore, il Dramma», Craig gli dette sulla voce³³.

«...come l'essere umano. Sì, lo spettacolo potrebbe diventare Arte, ma...».

Craig conosceva bene l'obiezione che sarebbe seguita. Lo spettacolo non potrà mai essere Arte. Con l'attore votato alla Personificazione o al massimo alla Rappresentazione, senza nemmeno il sospetto di poter essere strumento della Rivelazione³⁴; con il Dramma impastoiato nelle parole del Poeta drammatico, e la Scena, infine... Ancora un problema di termini, proprio nel campo in cui s'era esercitato maggiormente. La scenografia è per lo più solo una «distrazione»³⁵. Scenario, Décors, Decorazioni: a lui sembrava che «tutte queste parole bisticciassero fra loro»³⁶. «Luogo» forse sarebbe stato un termine più appropriato³⁷.

³¹ Gordon Craig, *Scene*; citiamo dalla ristampa Benjamin Blom, New York 1968, p. 23, in *Ivi*, p. 226.

³² Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, ed. cit., p. 35, in *Ivi*, p. 21.

³³ Gordon Craig, *Scene*, ed. cit., p. 23, in *Ivi*, p. 227.

³⁴ Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, ed. cit., p. 46, in *Ivi*, p. 27.

³⁵ Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, ed. cit., p. 22, in *Ivi*, p. 14.

³⁶ Gordon Craig, *Scene*, ed. cit., p. 2, in *Ivi*, p. 201.

³⁷ Gordon Craig, *Scene*, ed. cit., p. 1, in *Ivi*, p. 200.

Concordarono di chiamarla provvisoriamente «Apparato scenico» e ripresero il discorso da dove l'avevano lasciato. Se lo spettacolo è un organismo composto dei tre organismi parziali Apparato scenico, Attore e Dramma, basterebbe infondervi il movimento per farlo diventare Arte del Teatro. Non solo il movimento che si vede con gli occhi, anche quello nascosto che si vede attraverso gli occhi, secondo il monito di William Blake. Lo dissero quasi all'unisono, anche il movimento ha in sé il principio trinitario, non è solo del corpo vivente³⁸. E soprattutto purché fosse prima depurato d'ogni scoria di casualità e d'arbitrio, per potersi trascendere in espressione della Natura e di Dio.

L'uomo del sogno gli ricordò i nomi che aveva usato lui, tanti anni addietro, per designare le tre componenti del movimento: statica, dinamica e semeiotica. Craig saltò subito al «divino» movimento, il movimento in quanto tale non gl'interessava. Aveva già le sue parole: Scena, Azione e Voce. Così avrebbe chiamato le componenti del divino movimento dello spettacolo. Con la Scena, l'Azione e la Voce gli artisti del teatro «avrebbero creato i loro capolavori»³⁹.

Tutto gli divenne chiaro. La Scena non è l'Apparato scenico, l'Azione non è l'Attore, la Voce non è il Dramma. Apparato scenico, Attore e Dramma sono gli organismi parziali dell'organismo-spettacolo. Una volta adeguatamente purificati, il movimento che vi fluisce diventa divino movimento: rispettivamente Scena, Azione, Voce. Lo spettacolo diventa Arte del Teatro. Quale enorme lavoro c'era da fare – si disse Craig – prima di quel momento!

Si rendeva conto di quanto fosse sottile la distinzione tra organismi parziali dello spettacolo e componenti del movimento. Ma era una distinzione fondamentale. Proprio per questo se l'era formulata in modo da renderla chiara intanto a se stesso. Altrimenti, la sua Arte del Teatro non sarebbe stata altro che un'ennesima inutile riforma.

Niente più attori succubi dell'emozione e per questo incapaci di esprimerla, ma un organismo disincarnato ministro dell'emozione. Niente più scene o scenografie o Decorazioni, ma un Apparato scenico – quel nome continuava a creargli difficoltà – capace di accogliere la mobilità. Non più un Dramma fatto di «parole da leggere», ma un «Dramma senza parole», espropriato al Poeta drammatico e

³⁸ Gordon Craig, *Towards a New Theatre*, cit., p. 28, in *Ivi*, p. 180. Secondo Blake il vedere con gli occhi è del filosofo, il vedere attraverso gli occhi è del poeta.

³⁹ Gordon Craig, *Towards a New Theatre*, cit., p. 5, in *Ivi*, p. 172.

consegnato al Drammaturgo, che crea «servendosi della linea, del colore e del ritmo»⁴⁰.

E finalmente, su quegli organismi parziali «semplificati»: il divino movimento.

Si voltò verso l'uomo del sogno, ma François Delsarte era scomparso. La visione che aveva suscitato ormai era la visione di Gordon Craig. Di ciò che l'aveva originata restavano solo tracce, precognizioni inavvertite o ricordi scordati. Come una mappa sommersa, e però pronta a riaffiorare allo scoperto.

La visione di Gordon Craig era stata nitida, precisa. Facile da dire, tanto era semplice e naturale. Ma a dirla come l'aveva vista, nessuno avrebbe capito. Gli avrebbero dato del visionario, con l'aggravante d'essere un genio. Decise che l'avrebbe chiamata «nuovo teatro». Non aveva «interesse a fare quello che viene chiamato “un nuovo teatro”», e tuttavia avrebbe dovuto «chiamarla così e persino dire che quella era la sua idea»⁴¹. Era l'unico mezzo per proteggerla.

Come avrebbe potuto trasmetterla, non a tutti certamente, ma a quell'uno – uno solo – che avesse voluto come lui diventare artista del teatro? Decise che avrebbe diviso il tempo del teatro in: oggi, domani, avvenire. Al teatro dell'avvenire avrebbe riservato solo qualche accenno: più che informazioni, parole di conforto – in segreto – alla fatica di chi le avesse lette spinto dal «desiderio di movimento, questo desiderio di volare»⁴². Quell'uno avrebbe capito che lui scriveva di «cose che hanno a che fare col presente, col domani e coll'avvenire» e sarebbe stato «attento a non confondere questi tre periodi». Sarebbe venuto il tempo in cui gli artisti sarebbero stati «in grado di creare opere d'arte a teatro senza l'uso di testi scritti, senza servirsi di attori», ma per quel momento c'era «necessità del lavoro quotidiano, nelle condizioni che ci sono offerte oggi».

Pensò a un libro che avrebbe scritto. L'avrebbe intitolato *Towards a New Theatre*. Ancora «nuovo teatro» – la sua visione stava troppo in alto, sulla «montagna del Teatro» – ma precisando, per l'uno che avrebbe capito, che quel titolo era per indicare *un* nuovo teatro, non *il* nuovo teatro. Perché «[c]i saranno molti teatri prima del Teatro, proprio come ci sono tanti altopiani su una montagna»⁴³.

⁴⁰ Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, ed. cit., p. 140, in *Ivi*, pp. 84-85.

⁴¹ Gordon Craig, *Index*, cit., p. 253.

⁴² Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, ed. cit., p. 3, in *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, cit., p. 4.

⁴³ Gordon Craig, *Towards a New Theatre*, cit., pp. 2-3, in *Ivi*, pp. 169-170.

Promemoria per François Delsarte – François Delsarte (1811-1871) è il protagonista nascosto di questo saggio. Viene generalmente indicato come il precursore della danza moderna. Qualifica rischiosa perché, malgrado le buone intenzioni, tende a trasformare quello che seppure è un esito a posteriori in un obiettivo a priori. L'obiettivo di Delsarte non fu la danza. Fu l'espressione. Depurata dei limiti dell'individuo e riconsegnata a Dio che ne è l'origine. L'individuo può e deve esserne solo l'intermediario.

In base al principio trinitario, Delsarte cercò l'espressione nella Voce, nella Parola e nel Gesto dell'uomo. Per questo, esplorò le arti del Canto, dell'Oratoria e della Mimica, e s'interessò all'attore che deve servirsi di tutt'e tre per il suo lavoro. Ma al gesto dedicò lo studio e la sperimentazione più assidui.

Delsarte ebbe due facce, una pubblica e una privata, addirittura segreta. La faccia pubblica si manifestò nel campo della musica. Fu cantante, particolarmente apprezzato nell'esecuzione di brani di Gluck. Fu compositore e musicologo. Tenne lezioni col nome di *Concerts historiques* e curò la pubblicazione di partiture antiche raccolte negli *Archives du Chant*. Seppure in una cerchia ristretta, non era uno sconosciuto a svolgere – tra il 1840 e il 1870 – le lezioni di «Estetica applicata», nelle quali venivano spiegate e dimostrate *in corpore vili* le leggi dell'espressione.

Erano lezioni pubbliche, con un uditorio selezionato, e lezioni private, frequentate per lo più da attori e cantanti. Ciò che vi succedeva si è tramandato attraverso rare testimonianze di allievi, e in particolare per merito – alcuni dicono per responsabilità – dell'attore americano James Steele MacKaye che, sbarcato a Parigi nel 1869, aveva frequentato per un anno lo studio di Delsarte, prima di tornare in America carico di entusiasmo e di materiali inediti.

Durante la vita di Delsarte, venne pubblicato solo il testo d'una conferenza tenuta nel 1865 presso l'«Association Philotechnique»⁴⁴. Per dare il consenso alla stampa, l'autore chiese che si precisasse che si trattava di un'«improvvisazione». Malgrado il tono colloquiale, è un testo di grande intensità. Con chiarezza persino aggressiva, vi si trovano enunciati i principi della vera espressione.

Gli sviluppi fanno parte del Delsarte «precursore». A partire da quei principi venne elaborato un complesso sistema di regole per la

⁴⁴ La conferenza reca il titolo *Esthétique Appliquée. Des Sources de l'Art* (in Alain Porte, *François Delsarte: une anthologie*, Paris, IPMC, 1992; trad. it. parziale in *François Delsarte: le leggi del teatro*, a cura di Elena Randi, Roma, Bulzoni, 1993).

danza e per il comportamento in società, che ben poco hanno a che vedere con lo spirito dell'insegnamento originario. Fu il delbartismo⁴⁵. Dal bottino di Steele MacKaye e dall'attività promozionale che ne trasse in prima persona, germogliarono *Delsarte System of Expression*, *Delsarte System of Oratory*, la pratica e la pedagogia del duo Ted Shawn Ruth St. Denis con la compagnia-scuola Denishawn, e la definitiva summa di Ted Shawn *Every Little Movement*. Sono solo i riferimenti d'obbligo⁴⁶.

Rimane da fornire una scheda biografica. Compito facile, dato che la vita di Delsarte fu improntata a una rigorosa riservatezza. Si ricordano: l'abbandono a nove anni della città natale, Solesmes, per Parigi, dove il fratellino gli muore tra le braccia; l'apprendistato con il ballerino e coreografo André Jean-Jacques Deshayes e il cantante Père Bambini; la frequentazione del Conservatorio, tra il 1826 e il 1829, dove a suo dire incontrò solo pessimi insegnanti; il licenziamento nel 1829 e la perdita della voce; il lungo lavoro da autodidatta per riacquistarla, che è alla base del cosiddetto sistema; la fondazione nel 1839 di una confraternita detta «Famiglia trinitaria»; l'attività pedagogica dal 1840 in poi, e la morte nel 1871, che gl'impedì di seguire MacKaye in America e di finire anche lui nel delbartismo. Poco altro.

Due anni prima di morire, s'era deciso a scrivere un'autobiografia. Com'era nel suo destino, l'opera dal titolo *Episodi rivelatori* restò incompiuta al settimo episodio.

Craig si svegliò dal sogno. Aveva già carta e penna in mano.

3. Montagne e altopiani

3.1. *Primo altopiano. Sul terreno di Gordon Craig* – Di lì a pochi mesi, in una settimana tra la fine d'aprile e l'inizio di maggio del 1905, a Berlino, ha scritto *The Art of the Theatre*, al quale fa seguire *The Actor and the Über-Marionette* (1907), il *Second Dialogue* (1910) e via

⁴⁵ Si veda la nitida sintesi di Eugenia Casini Ropa, *Nota su François Delsarte*, in *La danza e l'agitprop*, Bologna, il Mulino, 1988, e Idem, *François Delsarte: o gli improbabili tragitti di un insegnamento*, «Quaderni di Teatro», n. 23, 1984.

⁴⁶ *Delsarte System of Expression*, a cura di Genevieve Stebbins, New York, Edgar S. Werner, 1885; *Delsarte System of Oratory*, New York, Edgar S. Werner, 1893; Ted Shawn, *Every Little Movement. A Book about François Delsarte*, New York, Witmark and Sons, 1954.

via tutti gli altri testi poi raccolti nel volume *On the Art of the Theatre* (1911). A distanza di poco più d'un anno, l'altro libro *Towards a New Theatre* (1913) e infine *Scene* (1923): primo titolo d'una virtuale trilogia, al quale prevedibilmente avrebbero fatto seguito *Action* e *Voice* se, oltre che dell'Apparato scenico, anche dell'Attore e del Dramma Craig fosse riuscito a intravedere l'Avvenire. In questi saggi c'è tutt'intera la visione del sogno. Il nome di Delsarte non c'è. Ma Delsarte c'è: nella mappa sommersa che vogliamo portare allo scoperto.

Forse Craig non formulò programmaticamente la sua Arte del Teatro sulla scorta e nei termini della cosiddetta teoria di Delsarte. Però è certo:

- che nei testi che, nel loro complesso, descrivono l'Arte del Teatro, ci sono, oggettivamente, significativi e determinanti riscontri con Delsarte: senza i quali il discorso di Craig si perde nel cielo della metafora;

- che tali riscontri delsartiani furono indotti, più che da una generica suggestione, da un autentico ruolo di guida che Isadora Duncan assunse nei riguardi di Craig, proprio nel momento in cui prendeva forma l'Arte del Teatro;

- che in tal senso, sono decisivi il rapporto Duncan-Delsarte e, soprattutto, la coscienza che ne ebbe Craig;

- e che, infine, le sollecitazioni della Duncan non caddero su un terreno vergine: caddero su un terreno già predisposto ad accogliere Delsarte e a farsene consapevole.

Punto per punto, è ciò che questo saggio si propone di mostrare. Cominciando dal terreno di Gordon Craig.

Nei testi che, nel loro complesso, descrivono l'Arte del Teatro, ci sono, oggettivamente, significativi e determinanti riscontri con Delsarte: senza i quali il discorso di Craig si perde nel cielo della metafora.

Craig tenne fede al programma che s'era dato durante il sogno. Distinguere Oggi e Domani dall'Avvenire e, quanto all'Avvenire, indicare innanzitutto cosa fosse necessario fare oggi e domani per prepararne le condizioni.

A conclusione del primo paragrafo di *Towards a New Theatre*, richiama l'attenzione «su un fatto che ogni tanto qualcuno trascura, nel parlare del mio lavoro. E cioè, il fatto che non mi interessò solo alla parte “scenica” dell'arte. Ricordate che ho detto chiaramente che azione e voce sono le altre parti cui è diretto il mio studio». E ag-

giunge: «Ma, mentre dell'azione e della voce non si può trattare in modo soddisfacente con il solo mezzo di libri e diagrammi, questo è possibile, in un certo senso, per la scena»⁴⁷. Conclude che dunque in questo libro si occuperà solo della «parte scenica». In questo e soprattutto nel successivo, *Scene*.

Di fatto la parte scenica è, nei libri di Craig, la più completa. È anche la più inquieta. La più completa in quanto, oltre a esporre le condizioni per prepararlo, arriva a gettare lo sguardo direttamente sull'Apparato scenico dell'Avvenire. Dice: «[L]a semplificazione del palcoscenico è stata il lavoro al quale mi sono dedicato durante gli ultimi venticinque anni. E penso di aver fatto quel che mi ero proposto di fare»⁴⁸. Scrive nel 1922. Venticinque anni prima era cominciato il periodo dell'Inferno, seguito da quello del mettere in ordine. Ora è maturo il tempo per quella che chiama «Quinta scena»: «priva di *pittura* e di *disegni*, una scena semplificata a cui è aggiunta la mobilità»⁴⁹. Preciso, alla lettera.

La «parte scenica» è però anche la più inquieta, perché Craig si trova costretto quanto meno a indicare – se non a spiegare – la differenza tra Apparato scenico e il relativo movimento. È in *Scene*, dov'è descritta la Quinta scena, che sia pure in una nota a piè di pagina si trova per la prima volta la dichiarazione esplicita di unità degli organismi parziali dello spettacolo: «[I]l Dramma, l'Attore, la Scena, debbono essere visti e uditi come un *tutto unico*»⁵⁰. È in *Scene*, ancora, che si trova la panoplia di parasonimi in «bisticcio tra loro»: Scena, Scenario, Décors, Decorazioni e infine luogo⁵¹. Nessuno di questi è la Scena, perché la Scena è il divino movimento di qualunque tra quei termini si voglia scegliere per indicare l'Apparato scenico.

Per potersi rendere disponibile al divino movimento, l'Apparato scenico dev'essere prima «semplificato». Pittura e disegni, in senso stretto, lo bloccano nel compito – limitato e improprio – di raffigurare la realtà. Depurati come sono di «pittura e di disegni», gli *screens* sono l'estrema semplificazione dell'Apparato scenico, finalmente disponibile ad «avere Scena».

Analogo discorso dev'essere fatto per l'Attore, dato che con

⁴⁷ Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, ed. cit., p. 5, in *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, cit., p. 173.

⁴⁸ Gordon Craig, *Scene*, ed. cit., p. 14, in *Ivi*, pp. 216-17.

⁴⁹ Gordon Craig, *Scene*, ed. cit., p. 21, in *Ivi*, p. 223.

⁵⁰ Gordon Craig, *Scene*, ed. cit., p. 23, in *Ivi*, p. 227.

⁵¹ Gordon Craig, *Scene*, ed. cit., p. 2, in *Ivi*, p. 201.

«semplificare il palcoscenico intendo l'intero palcoscenico, dagli attori e dalle scene fino ai programmi e al guardaroba», tutto⁵². L'attore, dice, «quando vuole cogliere o rendere la poesia di un bacio, la foga di un combattimento, o la quiete della morte [copia] fedelmente, fotograficamente – bacia – combatte – giace supino e fa la mimica della morte»⁵³. Ma quella frenetica mobilità del corpo e del volto è, di fatto, assenza di movimento. Per sbloccarlo, e in tal modo renderlo disponibile all'Azione, bisogna prima di tutto semplificarlo di tutto ciò che lo blocca. Erano pittura e disegni per l'Apparato scenico, per l'Attore è quella che si chiama «emozione da temperamento». I gesti che ne derivano sono il contrario dell'Azione.

La Supermarionetta è questo. È l'Attore semplificato, guarito dalla malattia che lo immobilizza. Ma non è ancora l'Attore in Azione, come invece la Quinta scena è l'Apparato scenico in – nel suo – movimento. Dell'Attore in Azione è solo la condizione preliminare e necessaria. Ha un bel protestare Craig di non aver mai pensato di sostituire l'attore con una marionetta azionata da fili. Ciò che voleva era un attore che avesse «raggiunto un tale stato di perfezione meccanica da rendere il suo corpo schiavo *assoluto* della mente»⁵⁴. Un attore senza emozioni personali, come Pulcinella. Solo in un simile attore sarebbe potuta fluire l'Azione.

Sapendo che quell'obiettivo era irrealizzabile, lo indicò con un'entità manifestamente irrealizzabile come la Supermarionetta, e intanto parlò di Henry Irving, la «cosa più vicina mai conosciuta a ciò che ho chiamato la Supermarionetta»⁵⁵. La biografia di Irving va letta in stretta connessione con i saggi sull'Arte del Teatro. Lì aveva consigliato all'attore desideroso di «volare» di studiare il volto di Irving, avvertendo che quel volto non era ancora la Maschera ma solo «la linea di passaggio [rispetto all']espressione spasmodica e ridicola del volto umano, quale era usato a teatro in questi ultimi secoli»⁵⁶. Nella biografia dedica un capitolo a *His Movement*. Come Irving non è ancora la Supermarionetta, così il suo movimento non è ancora l'Azione. L'attore desideroso di volare deve studiarlo, semplicemente per addestrarsi a contenere l'emozione, non altro.

⁵² Gordon Craig, *Scene*, ed. cit., p. 14, in *Ivi*, p. 216.

⁵³ Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, ed. cit., pp. 63-63, in *Ivi*, pp. 37-38.

⁵⁴ Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, ed. cit., p. 67, in *Ivi*, p. 40.

⁵⁵ Gordon Craig, *Henry Irving*, cit., p. 32.

⁵⁶ Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, ed. cit., p. 13, in *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, cit., p. 9.

Ecco una di quelle che Craig chiama le «danze» di Irving.

Egli stava sempre a contare – uno, due, tre – pausa – uno, due – un passo, un altro, un arresto, un leggerissimo giro, un altro passo, una parola. (Chiamatelo una battuta, un piede, un passo, è lo stesso – io preferisco la parola «passo»). Questo costituiva una delle sue danze. O seduto su una sedia, ad un tavolo – solleva un bicchiere, beve – e poi abbassa la mano e il bicchiere – uno, due, tre, quattro – sospensione – un piccolo passo con gli occhi – cinque – e poi un paio di passi – due sillabe lentamente – un altro passo – ancora due sillabe – ed un secondo passaggio della sua danza era fatto [...] non c'era nessun movimento a caso.

Siano pure descrizioni di partiture: per l'attore che si addestra studiando Irving sono nient'altro che esercizi preparatori⁵⁷. Controllare il movimento del corpo, fino a che – depurato dall'emozione – non possa diventare l'intermediario trasparente del movimento della Natura.

Sul Dramma e la Voce quasi niente possiamo dire, Craig ne parla troppo poco. Solo questo: il Dramma senza parole non è la Voce. Come l'Apparato scenico senza pittura e disegni non è la Scena, come l'Attore senza «emozione da temperamento» non è l'Azione, così il Dramma senza parole è solo il Dramma semplificato al massimo, sul quale potrà fluire il suo divino movimento, la Voce.

Non era solo Irving a far di conto. Anche Talma «diceva che tutto era assolutamente calcolato in tutti i suoi effetti, che non lasciava niente al caso». La scena di Augusto e Cinna la eseguiva facendo questa operazione: «Siedi, Cinna, siedì... (tre per tre fa nove) e soprattutto... (tre volte nove dà ventisette) osserva attentamente la legge che t'impongo (tre volte ventisette...)». La testimonianza è interessante per più d'un motivo. Il primo è l'evidente analogia con la «danza» di Irving. Il secondo è che il procedimento di Talma viene indicato specificamente come un metodo per contrastare l'ispirazione. Che altro non è se non il caso – pur se atteso come evento felice –, il sopravvenire dell'emozione da temperamento. L'ultimo è che l'autore è François Delsarte, il quale adduce il caso di Talma come esempio della strategia di «purifi-

⁵⁷ Gordon Craig, *Henry Irving*, cit., p. 74. Le «danze» di Irving sono basate su note che Craig aveva preso nel 1901.

cazione dalle azioni superflue»⁵⁸. Craig avrebbe tradotto: «Semplificazione dalle azioni inutili». Ma, di Irving o di Talma, conteggi e calcoli non sono ancora il battito del divino movimento.

Chiaramente, era Delsarte l'obiettivo. Il pedinamento di Craig sul suo terreno ha potuto approdarvi nome e cognome grazie a un gioco di risonanze. Che dicono molto a chi subito vi veda sotto un'evidenza, suonano a vuoto per chi pretenda di arrivarci al termine d'un argomentato percorso di ricerca.

Una montagna era, per Craig, il Teatro dell'Avvenire. Una montagna dovrà essere per noi il suo sogno. Da scalare con pazienza, un altopiano alla volta. Dopo questo primo, seguiranno gli altri nell'ordine dei punti elencati all'inizio, con in testa il relativo esergo d'intenti.

Ci sarà una sosta, per approfondire e fare il punto del percorso coperto.

3.2. Secondo altopiano. Isadora Duncan e Gordon Craig

I riscontri con Delsarte furono indotti, più che da una generica suggestione, da un autentico ruolo di guida che Isadora Duncan assunse nei riguardi di Craig, proprio nel momento in cui prendeva forma l'Arte del Teatro.

Il tono con il quale Craig descrive l'incontro con Isadora Duncan dice oltre le parole. Basta leggere. Fu un uragano, dei sensi e dell'intelligenza. Dell'immaginazione, nella quale Craig comprendeva corpo e mente, un passo più avanti di tutti e due. E quando la colloca a parte, sia pure insieme ad Appia, fa seguire questa lista di «minori»: Stanislavskij, Reinhardt, Mejerchol'd, Fortuny, Roller, Linnebach, Djagilev, e poi Copeau, Pitoëff, Tairov, Komissarževskij, Piscator, Jouvett, Baty. *And others*, conclude: per buon peso. Esclusi Alfred Roller, scenografo e costumista austriaco, e l'inventore di luci tedesco Adolf Linnebach – un po' meno noti degli altri –, c'è tutto il gotha del teatro del Novecento⁵⁹. E Isadora è a parte.

Che altro chiedere per dar conto dell'importanza che Craig attribuisce alla Duncan? Ma quello di cui andiamo in cerca è qualcosa di

⁵⁸ L'episodio di Talma riferito da Delsarte si trova in *François Delsarte: le leggi del teatro*, a cura di Elena Randi, cit., p. 64. Per Delsarte è essenziale che il gesto sia purificato da ogni scoria individuale – da ogni «azione superflua» – affinché possa diventare «gesto espressivo».

⁵⁹ Gordon Craig, *Henry Irving*, cit., pp. 187-88.

diverso. Non tanto una testimonianza pubblica, quanto una confessione a se stesso.

Dice Craig: «Passeggiavamo sempre bene insieme – ma pensate che io vedessi in lei la mia futura partner in teatro? No, un simile pensiero non mi passò mai per la testa – Non ero, ve lo assicuro, un Impresario. E non ero nemmeno un Manager di Attori». Più che sufficiente, se fosse questo tutto ciò che ha da dire: malgrado il suo essere a parte, non vide nella Duncan una futura collaboratrice, a qualsiasi titolo. Ma poi introduce due giochi di parole, che dirottano l'affermazione verso un senso secondo. I giochi di parole sono peripezie del pensiero.

«Non ero nemmeno un Manager di Attori – ha appena detto, e prosegue con la prima peripezia –, tuttavia quella che si appoggiava al mio braccio era esattamente la sola persona al mondo che corrispondeva a ciò che tutti supponevano fosse – la mia *leading lady* – bene, la signora guidava, e io ben volentieri seguivo». *Leading lady* è il termine tecnico per indicare la «prima attrice». Isadora Duncan corrispondeva a ciò che tutti supponevano fosse la mia «prima attrice». Vero. Ma falso: era sì la mia *leading lady*, come tutti supponevano, ma nel senso letterale che lei «guidava e io ben volentieri seguivo».

Poi rafforza, chiudendo con un altro gioco di parole: «Jill cadde e si ruppe la testa e tra non molto Jack la seguirà nel ruzzolone». Jill e Jack sono i personaggi d'una filastrocca per bambini, due versi della quale Craig riporta quasi alla lettera. Dice l'originale: «Jack e Jill salirono in cima a una collina / a prendere un secchio d'acqua. / Jack cadde a terra e si ruppe la testa / e Jill lo seguirà nel ruzzolone»⁶⁰. Citazione letterale, quella di Craig. Salvo che per l'essenziale: perché Jill prende il posto di Jack, e viceversa. Nella filastrocca di Craig è l'uomo a seguire la donna, fino in fondo. Era Craig a essere completamente nel dominio di lei, come a parti invertite recita – a detta dei nativi che ho consultato – la morale della favoletta.

C'è dell'altro, in quel riferimento apparentemente peregrino a Jill e Jack. Il 15 gennaio 1905, ad appena un mese dall'incontro, Isadora e Craig fanno un viaggio in treno da Berlino a Dresda. C'erano altri viaggiatori, e così dialogavano tra loro passandosi l'un l'altra un

⁶⁰ Si tratta di una ninna nanna molto nota. «Jack and Jill went up the hill / to fetch a pail of water / Jack fell down and broke his crown / and Jill came tumbling after». Il doppio senso di «crown» – corona e testa – rimanda all'origine della filastrocca, nel 1795, due anni dopo che Luigi XVI aveva perduto testa e corona e la regina Maria Antonietta aveva poco dopo subito la stessa sorte.

taccuino sul quale scrivevano le loro incandescenti battute. Lo fecero, pare, anche in un ristorante.

Parlano, tra l'altro, di un bambino che deve nascere. È ancora presto, ma forse lei sta prevedendo – o progettando – la gravidanza da cui nascerà il 24 settembre 1906 Deirdre. Queste sono le battute finali.

Lei

Il mio amore ha begli occhi e un caro sorriso gentile. È bellissimo alla luce della luna e ancora di più alla luce del giorno. Le sue mani sono piene di tenerezza e il suo essere irradia amore – la sua forza è irresistibile e il suo viso è simile al paradiso. Carissimo bambino – se vieni forse ti piacerà sapere che eri VOLUTO.

Lui

E tu bambino saprai con me tutto ciò che quella parola significa.

Lei tua madre è voluta.

Lei mio caro è voluta.

Se il tuo nome è Jack o Jill non importa,
tu vorrai lei fino alla fine.

Poco prima, lui ha ricordato come falso un vecchio detto secondo cui un figlio saggio può scegliersi il padre⁶¹. Difficile decifrare con esattezza. Certo è il tono acceso di lei, anche quando scriveva da lontano era lo stesso. Certo è che lui si schernisce di fronte alla prospettiva d'un'altra paternità. Certo, in particolare, è che la filastrocca faceva parte del loro lessico, se lui può usarne i due protagonisti come antonomasia per maschio e femmina.

Non è impensabile che gliela recitasse per il significato originario: l'opinione di Craig era che la «più grande saggezza della donna è obbedire». L'incontro con la Duncan era stato «una miscela di travolgente ammirazione e furioso risentimento – ammirazione per quella che era stata la più grande esperienza artistica della sua vita, risentimento per il fatto che quella rivelazione gli venisse da una donna»⁶². È una nota di colore, non aggiunge niente. Ma è come se, a distanza di cinquant'anni, Craig si confessasse al se stesso e alla Duncan d'allora. Nonostante il tuo nome fosse Jill – dice –, nonostante per me fosse Jack a dover condurre, eri tu a guidare e io a seguire.

⁶¹ Cfr. «*Your Isadora*», a cura di Francis Steegmuller, cit., p. 59; la conversazione è alle pp. 55-59.

⁶² Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., pp. 191-92.

Tra i frutti dell'incontro con la Duncan ci fu, come sappiamo, il *Rosmersholm* con Eleonora Duse. Ma Isadora era un'altra cosa, come annota a margine del *Book Topsy*: «Mentre Eleonora, Ellen [Terry] e Rachel erano grandi interpreti di Ibsen, Shakespeare, Racine, Isadora proprio non interpretava nessuno – lei propriamente creava [...] noi che l'abbiamo vista non possiamo dire oggi cos'è quello che fece – ciò che accadde fu una trasformazione – una metamorfosi – qualcosa di più grande di qualsiasi altra avessimo mai visto»⁶³.

Per Craig, tra interpretare e creare, più che dislivello di qualità c'è un salto di natura. Interpretare è degli attori, più o meno grandi, di oggi e di domani, creare è una prerogativa degli «artisti del teatro dell'avvenire», com'è scritto testualmente nel saggio omonimo del 1907.

Amore, suggestione, ispirazione: Isadora fu per Craig soprattutto la scoperta d'una bussola sicura e potente verso l'Arte del Teatro. A partire dalla danza, al seguito di chi ne incarnava la «metamorfosi». Ma al di là della danza.

3.3. Terzo altopiano. Isadora Duncan e François Delsarte

Quanto al ruolo di guida che la Duncan ebbe nei riguardi di Craig, sono decisivi il rapporto Duncan Delsarte e, soprattutto, la coscienza che ne ebbe Craig.

Isadora Duncan fu un'autodidatta. Quanto a Delsarte, non lo nomina mai nei propri scritti. Pare che una sola volta abbia riconosciuto pubblicamente un debito verso di lui, in un'intervista del marzo 1898 a «The Director». Così almeno afferma Ted Shawn in *Every Little Movement*. La data è significativa, ma in positivo e in negativo. Gli ultimi anni dell'Ottocento sono quelli della più ampia diffusione di Delsarte in America, il che rende plausibile che la Duncan vi abbia fatto riferimento. Ma in quegli anni, per una danzatrice che aspirava a uscire dall'anonimato contro la tradizione del balletto e contro la voga corriva della *skirt dance*, restava poco altro se non richiamarsi al maestro francese. Anche la fonte è significativa a dritto e a rovescio. Al libro di Ted Shawn, del 1954, summa del delsartismo americano, viene

⁶³ «*Your Isadora*», a cura di Francis Steegmuller, cit., pp. 161-62. Il *Book Topsy* è un taccuino inedito scritto prevalentemente nel periodo della relazione con la Duncan, ma sul quale Craig intervenne con correzioni e aggiunte per tutta la vita. Ampi stralci sono pubblicati nel cit. «*Your Isadora*».

imputato anche il definitivo scadimento di Delsarte appunto nel del-sartismo: nel quale rischierebbe di venir compresa anche la Duncan. L'influenza da parte delle pose statuarie «alla greca» che Genevieve Stebbins inseriva nelle sue danze, ispirandosi, a suo dire, a Delsarte, è un dato generico e comunque non suffragato da ammissioni in prima persona⁶⁴. Quasi nient'altro, in sede di risultanze storiche: sebbene su questo poco o niente gli studiosi siano concordi ad accreditare una linea di discendenza da Delsarte alla Duncan.

Poi ci sono gli scritti di Isadora sulla sua danza. Parole: ma, se il nome non c'è, lì Delsarte c'è.

Il movimento dell'universo, concentrandosi in un individuo, diventa ciò che chiamiamo volontà. Per esempio, il movimento della terra, essendo concentrazione di tutte le energie che la circondano, conferisce alla terra stessa la sua individualità, ossia la sua volontà di movimento. Così anche le creature della terra, ricevendo a loro volta queste forze concentrate, e tra loro diversamente correlate, trasmesse loro dagli antenati che le avevano ricevute dalla terra, sviluppano in se stesse quel movimento individuale chiamato volontà.

[...]

Questi fiori davanti a me racchiudono il sogno di una danza, che potrebbe essere chiamata «la luce che si spande sui fiori bianchi». Una danza che sarebbe la traduzione sottile della luce e della purezza. Così pura, così forte che la gente direbbe: quella che vediamo muoversi è un'anima, un'anima che ha raggiunto la luce e trovato la purezza. Il suo movimento ci rende felici, perché attraverso questo intermediario umano, attingiamo la piena sensazione del movimento, della luce e di tutte le cose belle. Attraverso questo tramite umano, il movimento di tutta la natura corre in noi trames-

⁶⁴ Dubita che Isadora abbia mai visto o conosciuto la Stebbins, Cynthia Splatt, *Isadora Duncan and Gordon Craig. The Prose and Poetry of Action*, San Francisco, The Book Club of California, 1988, p. 20. Comunque, il riferimento della Duncan a Delsarte è del tutto generico: si limita a definirlo maestro di «tutti i principi di flessibilità e leggerezza del corpo». Poco o niente più risulta da: Allan Macdougall, *Isadora. A Revolutionary in Art and Love*, New York, Thomas Nelson, 1960; o da Elena Randi, *Il corpo e la danza*, in *Il magistero perduto di Delsarte*, Padova, Esedra, 1996, che si concentra sulle affinità di ordine tecnico e filosofico con la *modern dance*; o da Silvana Sinisi, *Il gesto e l'anima*, in *François Delsarte: le leggi del teatro*, a cura di Elena Randi, cit., che commenta perspicuamente l'intervista della Duncan. Oltre che alla Stebbins, le tracce delsartiane nella Duncan vengono fatte risalire anche all'ambiente familiare dell'infanzia e dell'adolescenza in John Martin, *La modern dance*, Roma, Di Giacomo, 1991. In generale, sull'impronta lasciata da Delsarte nell'ambiente americano della danza di fine Ottocento, cfr. Nancy L. Chalfa Ruyter, *Reformers and Visionaries: The Americanization of the Art of Dance*, New York, Dance Horizons, 1979.

soci dalla danzatrice. Percepriamo il movimento della luce fusa con l'idea della purezza. È una preghiera, questa danza; ogni suo movimento raggiunge i cieli in ampie onde e diventa parte del ritmo eterno delle sfere.

Sono citazioni da *La danza del futuro*, del 1903, uno dei primi testi, e tra i più famosi. Altre non farebbero che confermare, nel tono e nel contenuto⁶⁵. In quel «movimento dell'universo» che si rivela attraverso il «movimento individuale», in quel «ritmo eterno delle sfere» di cui la danzatrice è solo un «intermediario» o un «tramite»: al di là dell'enfasi e d'un sovrappiù di prima persona, Delsarte inequivocabilmente c'è. Se Craig l'abbia visto, è quello che cerchiamo di appurare. Passo dopo passo. Tra la reticenza dei fatti e l'effusione del racconto di sé, Isadora Duncan può essere considerata allieva di Delsarte?

Per una simile domanda – specie quando l'allievo è postumo al maestro – il riferimento d'obbligo è Stanislavskij. In estrema sintesi, si può dire così. Stanislavskij vide un bolo di tenebra, orrido e terrificante. Lo chiamò la «condizione dell'attore»: esposto in scena a simulare sentimenti non suoi, condannato a imitare. Altrettanto nitida, vide un'uscita da quel baratro: una luce vivida, lontana e tuttavia possibile da raggiungere. La chiamò «condizione creativa». Tra quel buio e quella luce costruì un proprio percorso, lungo e faticoso, durante tutta la «vita nell'arte», e lo descrisse in un libro dedicato al «lavoro dell'attore su se stesso». Ciò che è contenuto in quel libro non era la sua teoria, non si stancò mai di ripeterlo. Era solo il labirinto che lui aveva percorso. Prove, errori, entusiasmi andati a vuoto, successi: erano solo gli addendi che assommavano la fatica costata per percorrerlo, che ora gli dava l'autorità – il diritto – di parlare.

Ma ci sono gli allievi e ci sono gli esegeti: per non dire epigoni, come spesso capita che diventino. Gli esegeti – o epigoni – sono interessati al labirinto di Stanislavskij. Gli allievi sono interessati al proprio labirinto. Nel maestro gli allievi si riconoscono perché condividono con lui l'orrore per lo stesso buio all'inizio, e la fede per la stessa luce alla fine. In mezzo, però, cercano di costruire un proprio itinerario.

Delsarte non scrisse libri. Lasciò che si costruissero sulle trascr-

⁶⁵ Isadora Duncan, *The Art of the Dance*, trad. it. *Lettere dalla danza*, cit., pp. 20-22. E anche: «Cercare nella Natura le forme più belle e scoprire il movimento che esprime l'essenza di queste forme: ecco il compito della danzatrice» (*Ivi*, p. 101).

zioni dei suoi incontri con chi andava ad ascoltarlo e su alcuni schemi grafici, che erano promemoria a se stesso sullo stato d'avanzamento del percorso, più che riassunto d'una teoria per gli altri. «Terminate le spiegazioni teoriche – è stato scritto – alzava la sua voce velata a recitare i versi di una tragedia o a cantare una romanza». E allora «si trasformava a vista nella vivente incarnazione del personaggio rappresentato ... un fascio di vibranti passioni che riversava a fiotti su un uditorio attonito e incapace di resistere all'emozione». Era il «miracolo», la prova che il tratto di labirinto di cui s'era visto lo schema era un passo avanti verso l'uscita alla luce⁶⁶.

Delsarte ha avuto tanti esegeti-epigoni. I libri che hanno scritto recano spesso nel titolo, e sempre nell'impianto interno, l'impronta della parola «sistema». Il sistema, ovvero gli schemi senza nemmeno la nostalgia per il miracolo. In questo senso, Isadora Duncan fu proprio un'allieva di Delsarte. Il miracolo a cui dava fede, volle farlo accadere nel proprio corpo: a partire dallo stesso orrore per un movimento dell'artificio e dell'arbitrio, in vista della stessa luce d'un movimento guidato dalle leggi universali della Natura e di Dio.

Scrivono Craig che ciò che Isadora fece fu «imparare cos'è *muoversi*: fare un passo, camminare, correre; poche persone sanno fare queste cose. Prima il pensiero – poi la testa – poi appena un po' le mani e i piedi – giusto muoversi, e *guardare intorno, osservare tutto ciò che si muove*». Nella danza della Duncan vide il movimento di un corpo «intermediario» di tutto ciò che si muove intorno.

Si chiede quanto tempo le ci sia voluto per imparare a muoversi. «Cinque minuti (non è una risposta, ma è l'unica vera risposta che si possa dare) e poi lei insegnò a se stessa come muoversi in questo modo, in quell'altro, in tutti i modi. Ma non secondo l'insegnamento di Noverre o di Blasis o di Petipa o di nessun altro dei famosi maestri di Balletto. Per imparare questo le ci vollero molti anni. Ma io credo che ad aiutarla in certa misura attraverso il suo libro sia stato Delsarte». Nella danza della Duncan, scoprì l'impronta di Delsarte, ma comprese che il lavoro di «molti anni» era stato il lavoro di Isadora. Delsarte le aveva indicato la mèta, ma era stata lei a insegnare a se stessa come arrivarci.

Conclude: «Sembra che molte migliaia di persone in America e in Francia abbiano studiato questo libro di Delsarte, eppure pochissimi, tra queste migliaia, sono riusciti a cavar fuori un qualche segre-

⁶⁶ Eugenia Casini Ropa, *Nota su Delsarte*, in *La danza e l'agitprop*, cit., p.109.

to dalle sue pagine. Una parola o due sono sempre abbastanza per un genio come Isadora, 100.000 sono buttate via per gli stupidi». Vendendo la danza della Duncan, separò subito Delsarte dal delbartismo. Delsarte: una o due parole e cinque minuti per coglierne il segreto, poi molti anni per riscoprirlo in se stessi. Il delbartismo: 100.000 parole e sia pure molti anni, ma solo per studiarle e applicarne pedissequamente il dettato.

Stupidi contro genî. Esegeti – o epigoni – contro allievi.

Isadora Duncan fu una vera allieva di Delsarte. Come vera allieva di Delsarte, vedendola danzare, la riconobbe Craig.

3.4. *Una sosta. Danza e movimento, in diretta e dal dopo* – Il sogno abita in due tempi: nel presente in cui avviene e nel tempo a venire che pre-dice. È discorso e profezia. Il discorso si svolge nel presente ed è oscuro. Diventa chiaro – se lo diventa – nel tempo a venire della profezia. Alla lettera: nel tempo a venire il sogno si può avverare, in quanto si scopra la verità che v'era nascosta quando era discorso oscuro.

Dopo il terzo altopiano, ci troviamo al buon punto di fare una sosta, per approfondire e tirare le fila. Al primo altopiano: tracce di Delsarte si sono trovate, nei testi di Craig sull'Arte del Teatro. In particolare, la distinzione tra Apparato scenico e Scena – come quella tra Attore e Azione e tra Dramma e Voce – diventa un sofisma lessicale senza lo sfondo di Delsarte. La Supermarionetta, da attore semplificato qual è, si trasforma nel pupazzo azionato da fili di chi si ostina a scambiare per l'Attore in Azione⁶⁷. E, in generale, il valore

⁶⁷ Ecco alcuni dei pronunciamenti in contrario di Craig. «Pensavate davvero, quando scrissi cinque anni fa di questa nuova figura che si sarebbe posta come simbolo dell'uomo – e quando la battezzai Supermarionetta –, di vedere veri fili di metallo o di seta? Spero che vi bastino altri cinque anni per togliervi dalla testa quei tangibili grovigli di fili», dice nel 1912 (*Gentlemen, the Marionette!*, in *The Theatre-Advancing*, cit., p. 96). Nel 1915 parla degli attori e dichiara di non avere nessuna voglia di farvi entrare in mezzo «un indesiderato Frankenstein» (*A Plea for two Theatres*, in *Ivi*, p. 16), e nel 1924 ribadisce una volta per tutte di non voler «vedere gli attori viventi sostituiti da cose di legno più di quanto una grande attrice italiana dei nostri giorni non voglia che gli attori muoiano» (Prefazione del 1924 a *On the Art of the Theatre*, ed. cit., pp. IX-X). A tali proteste non crede la Eynat-Confino, secondo la quale «la supermarionetta, malgrado l'abile ritrattazione successiva, non era una metafora o un'effimera visione ma un tangibile strumento di movimento» (*Beyond the Mask*, cit. p. 71). La Eynat-Confino fa riferimento al progetto di un «Teatro Internazionale della Supermarionetta» per super-marionette di legno, da lei

strategico della semplificazione – per cui si può dire che la vera Arte del Teatro non è altro che Arte della semplificazione – si perde del tutto. Al secondo altopiano: Craig fu veramente toccato dall'incontro con Isadora Duncan. Non come Impresario o come Manager di Attori, ma come Artista del teatro. Il nome era Jill, ma era lei *il leader*. Al terzo altopiano, infine, s'è evidenziato il legame tra la danza della Duncan e Delsarte o, meglio, l'arte del movimento di Delsarte.

Che la Duncan si muovesse piuttosto che specificamente danzare è rilievo corrente, ed è all'origine dell'incontro tra Isadora e Craig. Craig si trovò per caso a Berlino con Elise de Broukère, la cui sorella era stata membro della Purcell Operatic Society. Dopo averne ascoltato gli infervorati discorsi sul movimento, la Broukère gli consigliò di andare a vedere la Duncan, in quanto «la sua maniera di danzare era più simile al movimento nella musica che alla danza»⁶⁸.

Ma l'identificazione tra danza e movimento va presa come un'interrogazione, non come una risposta. Cos'era quella «danza di movimento», in che modo – al di là della generica suggestione – poteva entrare nell'Arte del Teatro? È lo stesso Craig a usare per la Duncan il verbo «muoversi», più che «danzare»⁶⁹. «Si muoveva e basta – dice –, non piroettava né faceva quelle cose che una Taglioni o una Fanny Elssler avrebbero certamente fatto». E quel movimento era «fare un passo, camminare, correre» e poi stare perfettamente immobile. Niente di coreografico: puro movimento del corpo, ma in armonia con «tutto ciò che si muove». Per la Duncan di Craig, in principio è il movimento: come se la danza fosse venuta dopo, al solo sco-

accuratamente ricostruito, che doveva essere aperto a Dresda nel 1906. Ma tale progetto, del quale ci occuperemo in un apposito studio, non mirava a sostituire l'Attore in Azione con la Supermarionetta, ma solo ad affiancare – e integrare – alla ricerca sull'attore in carne e ossa anche la ricerca sulla marionetta.

⁶⁸ Cfr. Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 190, e Cynthia Splatt, *Isadora Duncan*, cit., p. 31. E. Craig scrive che la Duncan «non danzava danze, danzava idee, *si muoveva* in simpatia con le emozioni evocate dalla musica» (*Gordon Craig*, cit., p. 224). Denis Bablet scrive che, vedendo danzare la Duncan, Craig «scopre un'arte vicina alla sua ... è colpito da quel movimento allo stato puro, quel movimento che è una delle componenti essenziali dell'Arte del Teatro come lui la concepisce» (*Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962, p. 97). Marina Maymone Siniscalchi precisa ulteriormente che la Duncan «ha realizzato già sul piano operativo quell'intuizione che egli insegue da tempo e che interessa l'intero campo della rappresentazione scenica: il teatro, come la natura, è movimento» (*Il trionfo della marionetta*, cit., p. 159). Sono solo alcuni dei pronunciamenti più espliciti che ci è capitato d'incontrare.

⁶⁹ Lo rileva Arnold Rood, in *Gordon Craig on Movement*, cit., p. XIV.

po di renderlo espressivo. Non come la Taglioni o Fanny Elssler, per le quali in principio era la danza, né come nessun'altra.

Come chi, dunque? «Lei è stata la prima e l'unica vera danzatrice che io abbia mai visto», dice. Ma aggiunge «a parte certi negri che ho visto danzare in una strada di Genova e certi altri in un fienile vicino a New York». Di questi negri è stato lo stesso Craig – volente nolente – a offuscare le tracce. Il racconto dell'incontro con la Duncan ha circolato soprattutto secondo il testo della conversazione radiofonica del 1952, che ripropone quello contenuto in *Index*, salvo alcune piccole varianti. Una è la scomparsa dei negri. Probabilmente un gesto di fair play verso la Duncan che, notoriamente, non sopportava di vedersi confrontata con la «danza popolare», e disprezzava in particolare la musica e la danza di matrice africana. Chissà. In ogni caso i «some negroes» sono diventati «some in a street in Genoa».

Niente negri. Invece i negri ci sono, in una dettagliata descrizione del 1913. Nella Duncan, il movimento era ridotto alle sue cellule elementari: fare un passo, camminare, stare. Nei negri della strada di Genova, quelle cellule si compongono in un organismo più complesso.

Passeggiando una volta a Genova col mio ragazzo in una calda notte d'estate fui attratto verso un'arcata buia dal suono di ritmici rumori. Sotto l'arcata fummo testimoni di una singolare visione. Un cerchio di negri scuri, con le mani e le teste nere brillanti nelle scintille di luce che venivano da una povera lampada; tutti a battere ritmicamente le loro grosse mani ... Quale semplice affascinante suono, e uno di loro al centro del cerchio a danzare come solo un nero può danzare, danzare proprio come il diavolo. Tutti e due ci avvicinammo a guardare. Il danzatore salta e scivola via – e scorre via ancora e cade, si rianima e avanza a balzi lungo il cerchio; è sul punto di scoppiare; alla fine cade solo per risorgere all'istante; e poi crolla al suo posto nel cerchio e parte con la ritmica musica delle mani.

La definisce una «dimostrazione estatica». Se la prende poi con i danzatori allievi di Cecil Sharp, famoso cultore di danza popolare. Abbandonate i vostri manierismi, dice loro.

Rischiare di cadere a ogni salto; lanciatevi sopra le ombre e buttatele nel fuoco [...] Potete farlo se non rinnegherete la vita, se giocate con la vita mentre danzate. Prendetela come la vostra partner. Questo è ciò che hanno fatto i Negri. Hanno osato evocare una figura dentro il cerchio insieme a loro. Le hanno permesso di fargli lo sgambetto; si sono ripresi e le hanno fatto lo sgambetto a loro volta, hanno fatto la corsa con lei, l'hanno disorientata, ci hanno civettato, le hanno fatto la parodia, l'hanno presa tra le

braccia e l'hanno lanciata verso l'eternità, come si butta in aria una monetina. Se volete danzare dovete prendere la Vita come vostra partner⁷⁰.

È questo che faceva la Duncan. Attraverso la musica evocava la «figura» della Vita. Ci faceva proprio una corsa: rincorrendola, superandola, facendosi superare. Ci giocava, semplicemente, come si butta in aria una monetina. La Vita maiuscola però, in cui tutti possono riconoscersi. «Nessuno dei presenti ebbe un dubbio [...] stava esprimendo apertamente proprio le cose che desideravamo udire [...] ed ora le sentivamo e questo ci metteva in un insolito stato di gioia». Come per i Negri a Genova, quello di Isadora non era il movimento di un corpo, era il movimento della Natura e della Vita attraverso un corpo⁷¹.

Nel giugno 1906, Isadora scrive a Craig dicendogli, tra l'altro, che Eleonora Duse – presente alla matinée in onore di Ellen Terry, a Londra, il 12 del mese – ha ricevuto una copia del libro «ispirato dalla mia piccola danza sulla punta del piede». Si dichiara molto orgogliosa del fatto. Si trattava del cosiddetto *Isadora Mappe*, un portfolio contenente sei disegni e un'Introduzione in versi liberi dello stesso Craig, pubblicato in Germania nel 1906. Questo ne è l'incipit:

*Molto rumore e profonda inquietudine
Tristezza e discordia
È questo in ogni modo il bilancio finale del tutto?
La realtà?
Allora è così certo che la Vita è fatta di
Quattro assurdità?
Non è di gran lunga più certo che la Vita è fatta di
Quattro bellezze
Calma, gioia, armonia
Ritmo, la realtà più vera,
E che l'espressione di tutto questo è l'Arte⁷²?*

⁷⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 190-92.

⁷¹ Scrive Mirella Schino che «la Duncan stabilì l'esistenza di una possibile relazione tra i movimenti del corpo umano in scena e il movimento continuo e invisibile della natura», e ne conclude che Craig arrivò a «cantare l'importanza del movimento a teatro: per quello che lui aveva visto attraverso la danza della Duncan» (*La nascita della regia teatrale*, cit., pp. 64-65). Questo saggio cerca di dimostrare che quello che lui aveva visto – o riconosciuto – attraverso la danza della Duncan era François Delsarte.

⁷² Il testo originale inglese è in Arnold Rood, *Gordon Craig on Movement*, cit., pp. 213-14 e in «*Your Isadora*», a cura di Francis Steegmuller, cit., pp. 388-90, la let-

L'Arte, cioè la danza della Duncan. Nell'unico tra i sei disegni eseguito dal vivo, a Breslavia, il 2 marzo 1905, si vede Isadora poggiata sulla punta d'un piede, con sullo sfondo una scena inequivocabilmente alla Craig⁷³. La Duncan dice che Craig l'accusava di avergli rubato le scene. Lei non capiva, protestava che le tende azzurrine erano una sua invenzione⁷⁴. Ma Craig aveva ragione. Non le scene, ma il movimento delle scene sì, Isadora gliel'aveva rubato. Con i disegni, provò a riprenderselo. Già in questo, più che la Duncan con le scene di Craig, sono le scene di Craig che si vedono danzare. Con la Duncan.

Poi andò subito oltre. La fece sparire, sostituendola con altri corpi, e anche questi tentò di eliminarli, per lasciare spazio solo al movimento che «dimora nello spazio». Nel 1906, compone due «Studi per il movimento». Li pubblicherà in *Towards a New Theatre*, ognuno con un commento⁷⁵.

Nel primo (p. 48), si vede un uomo che lotta contro una tormenta di neve. Un'ampia veste a tunica gli si gonfia intorno al corpo e, in parte, al viso, sullo sfondo di fiocchi che fittamente affollano l'aria⁷⁶. Craig si chiede «se non sarebbe meglio se la tormenta non fosse visualizzata ma solo l'uomo che combatte contro di essa». E incalza: «seguendo questa linea di ragionamento nella sua sequenza logica, non sarebbe ancora più vicino all'arte se non avessimo nessun uomo ma solo i movimenti di un qualche materiale intangibile tali da suggerire i movimenti che l'anima dell'uomo compie battendosi contro l'anima della natura? Forse sarebbe perfino meglio non avere niente del tutto».

Nel secondo Studio (p. 61), c'è una ripida scalinata con delle figure umane, quasi larve, che vi salgono a fatica, passo dietro passo. «Il disegno – dice Craig – ha un certo senso del movimento». Ma, quando pensa a come «certe scuole di danza» realizzerebbero quei passi,

tera della Duncan è a p. 129. Il portfolio è *Isadora Duncan: Sechs Bewegungsstudien von Edward Gordon Craig*, Leipzig, Insel-Verlag, 1906.

⁷³ Il disegno è molto noto. Oltre che in *Index*, cit., è pubblicato in Dorée Duncan, Carol Pratl, Cynthia Splatt, *Life into Art*, cit. La precisazione circa l'occasione e le modalità di esecuzione è in *Index*, cit., p. 270.

⁷⁴ Isadora Duncan, *My Life*, trad. it. *La mia vita*, cit., p. 126.

⁷⁵ Gordon Craig, *Towards a New Theatre*, cit., p. 48 e p. 61. I due Studi mancano nell'ed. di Ferruccio Marotti, *Il mio teatro*, cit.

⁷⁶ Il disegno – per *Elektra* – non fu fatto per la Duse, «fu un'idea che Craig sviluppò per se stesso, una nota per il futuro» (Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 202).

«allora maledico qualsiasi cosa di così materiale come i passi in rapporto al movimento, e mi rammarico di aver mai potuto fare una qualsiasi notazione che suggerisca un nesso tra le due cose». Non era certo la Duncan una rappresentante di quelle scuole, e tuttavia forse sarebbe meglio non avere nemmeno lei: «non avere niente del tutto».

Il divino movimento soffre a ridursi nella dimensione umana. Come ammoniva François Delsarte.

Versi, disegni: riferimenti che riscuotono credito poco più d'un'allusione. Come se del movimento fosse possibile parlare più che per allusioni! Comunque, quella per versi o disegni è l'unica testimonianza in tempo reale, da parte di Craig. I negri di Genova sono già dal dopo.

E ancor più dal dopo è il racconto di *Index*: a cinquant'anni dagli eventi che ne sono l'oggetto. Sarebbe doveroso confrontare con il *Book Topsy*, che registra in presa diretta. Ma risulta che, dopo i brani in cui Craig riferisce dell'incontro con la Duncan prima della sera in cui la vide danzare, due pagine sono sparite. Lo annota nel primo foglio superstite: «Sembra che qualcuno abbia messo le mani su questo libro per quanto chiuso a chiave – pare stracciato – una disgrazia. La sparizione di queste 2 pagine è una grande perdita per me oggi (1944). Descrivevano quando sono andato a vederla danzare un programma di Chopin (al piano, senza orchestra), il mio sconvolgimento e la mia felicità, e la visita nel suo camerino dopo lo spettacolo»⁷⁷.

Quando, perché, chi abbia sottratto quei fogli, cosa sia accaduto veramente non possiamo saperlo. È possibile addirittura che le due pagine non siano mai esistite, e che Craig inventi il furto – con il corpo del reato così analiticamente descritto – per accreditare la sua riscrittura a posteriori. Non resta che darle credito anche noi e immaginare il sogno che abbiamo immaginato: pur senza pretendere che le due pagine ne fossero una prima versione alla lettera.

Questo no, naturalmente. Tuttavia, il riferimento postumo a Delsarte è più impegnativo di quanto già non lo sia per il collegamento alla Duncan. C'è dell'altro. Racconta Craig d'aver trovato una copia del li-

⁷⁷ Cfr. «*Your Isadora*», a cura di Francis Steegmuller, cit., pp. 22-23. Quando nel dicembre 1943 Craig riprese il lavoro per *Index*, che aveva iniziato l'anno prima, era come spesso coinvolto in avventure amorose, e questo infiammò anche il ricordo della storia con la Duncan. L'auto usata per il viaggio a Postdam si trasformò in una carrozza a cavalli (Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 348). Ma, se la circostanza vale a scremare la componente erotico-sentimentale del racconto, tanto più ne avvalorava la componente «scientifica», che è quella che ci interessa.

bro di Delsarte nella stanza di Isadora. L'episodio non può che riferirsi al periodo 1905-1906. È quello il tempo del racconto nel quale l'episodio è incastonato, e solo in quel periodo Craig frequentava assiduamente la camera della Duncan. Aggiunge: «Stavo cercando un baule di libri che le avevo prestato. Non trovai il baule, così mi presi quel libro».

Un comportamento non certo da Re, quale si riteneva. In ogni caso, una volta appropriatosi del libro – un lettore vorace e curioso come lui –, dobbiamo pensare che non l'abbia letto? Tanto più che riconosce la Duncan detentrica del segreto di Delsarte proprio attraverso quel libro.

Su questo libro rubato torneremo più avanti, e potremo essere più puntuali. Per ora, importa che Craig lo lesse, e ne carpì anche lui il segreto⁷⁸.

Immaginare un sogno. Cercare le prove del suo «avveramento». È, niente più niente meno, quello che stiamo facendo. Seppure, quello che ci si può rimproverare è che il nostro sogno apocrifico fosse già troppo chiaro. Colpa di chi scrive. Colpa degli espedienti narrativi che, malgrado tutto, sono espedienti. Colpa dei sogni che, quando sono inventati, non sono più sogni.

3.5. Quarto altopiano. Gordon Craig e François Delsarte

Le sollecitazioni della Duncan non caddero su un terreno vergine: caddero su un terreno predisposto ad accogliere Delsarte e a farsene consapevole.

Predisposto, il terreno di Craig si può dire che lo fosse fin dalla nascita, 1872.

Nel 1931, pubblica la biografia della madre Ellen Terry. Esordisce dicendo di voler inserire Ellen nel contesto della cultura, teatrale e non, del tempo. Si sofferma in particolare sul periodo 1868-1874, durante il quale la madre, abbandonate temporaneamente le scene, s'era ritirata nel villaggio di Harpenden, nello Hertfordshire. «Vediamo cosa accadeva subito prima e durante quei sei anni», dice. Se-

⁷⁸ Ci sarebbe da valutare la possibilità – del tutto compatibile con il dettato testuale – che il libro facesse parte del baule. Che dunque fosse stato Craig a prestarlo a Isadora, e che poi se lo sia ripreso a saldo del maltolto. In tal caso, Craig avrebbe conosciuto Delsarte prima dell'incontro con la Duncan. È troppo *pro domo nostra*, perciò ci teniamo all'ipotesi minore.

gue una serie di memorabilia, tra i quali campeggia la nascita dell'«autore di questo libro». Lui, il futuro Edward Gordon Craig.

Per favore, dice, «if you will»⁷⁹.

Già con questo il centro del contesto s'è spostato, da Ellen Terry a lui. Ma, più che d'uno slittamento, si tratta d'una vera e propria sostituzione di persona. Basta esaminare l'affollato elenco di persone ed eventi citati. Lei in prima persona c'è una sola volta. Ne viene ricordata la prima apparizione in scena con Henry Irving, nel 1867. Irving la fa un po' da padrone, naturalmente. Con rimandi anche obliqui, come ad esempio quello a Dion Boucicault, menzionato non tanto perché sfornava «uno spettacolo dietro l'altro» a Londra, quanto per aver scritturato l'attore, nel 1866, e aver adattato da Delavigne il melodramma *Luigi XI*, cavallo di battaglia dell'attore. La tournée a Edimburgo, con «492 parti diverse in circa 782 giorni», vale a iscrivere Irving nel Guinness non solo dei grandi interpreti. Ma il ricordo dei trionfi in *The Bells* e in *Hamlet* è già un deciso sconfinamento nella sua – di Craig – personale biografia. Quelle due interpretazioni saranno oggetto privilegiato di studio sull'attore in attesa della Supermarionetta.

Da qui in poi è solo Craig, Ellen Terry sfoca fino a sparire sullo sfondo. Stanislavskij, nato nel 1863 «da genitori ricchi»; o Reinhardt, anno di nascita 1873; o Wagner, fondazione del teatro di Bayreuth nel 1872: non si vede quanto propriamente potessero «contestualizzare» Ellen Terry, mentre con vario peso intrecciarono biografia e riflessione di Craig. I due decessi eccellenti, di Rossini nel 1868, e di Charles Deburau, figlio del grande Jean-Gaspard, sono oggettivamente il promemoria per due importanti riferimenti a venire. Deburau, ovvero la pantomima. Rossini, ovvero l'eccezione – insieme a Goldoni – a conferma della regola secondo cui non ci si può impegnare nel lavoro teatrale senza essere stati attori⁸⁰.

Chiaramente a Craig rimanda la citazione della morte di Paul Gavarni, avvenuta a Parigi nel 1866. L'attività di quel grande disegnatore e litografo sta sullo sfondo della scoperta del valore luminescente dell'incisione. Alla passione per la storia del teatro, soprattutto nelle componenti architettoniche e operative, sono dovute: la citazione di *Le Théâtre*, uscito nel 1871, a opera di Charles Garnier, ar-

⁷⁹ Gordon Craig, *Ellen Terry and her Secret Self*, London, Sampson, Low, Marston, 1931, p. 4.

⁸⁰ Gordon Craig, *Scene*, ed. cit., p. 13, in *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marrotti, cit., p. 216.

chitetto e decoratore, che realizzò, tra il 1861 e il 1875, l'Opéra di Parigi, e quella di *Their Majesties' Servants*, pubblicato in due volumi nel 1864, in cui il giornalista e storico John Doran descriveva le pratiche messe in atto nei principali spettacoli tra il 1776 e il 1813. Libri ai quali si aggiunge l'opera intera di Alexandre Dumas père, autore prediletto che Craig considerava non un uomo ma «un mondo di idee, e io amavo perdermi in quel mondo»⁸¹.

Sia pure partito come contesto del buen retiro di Ellen Terry, l'elenco dei memorabilia s'è trasformato di fatto nell'oroscopo di Gordon Craig. La costellazione di eventi e persone destinati a segnare la sua vita. Per campioni significativi, insieme all'Oggi c'è anche il Domani.

È l'Avvenire che sembra non esserci, in quell'auto-oroscopo per interposta madre. Invece c'è. Sta nei due nomi che ancora mancano all'appello: François Delsarte, di cui Craig menziona la morte nel 1871, e Muybridge, del quale ricorda che all'epoca «aveva fatto una serie di fotografie istantanee in rapida successione, che condussero, anni dopo, al cinematografo». Su Muybridge e sul suo legame con Delsarte ritorneremo. Comunque, se l'impresa di Muybridge aveva fatto notizia, non altrettanto si può dire per Delsarte, la cui morte, se notizia l'aveva fatta, era stato solo in una cerchia d'appassionati.

Né un caso né una citazione rituale: Delsarte stava nel mio avvenire, è come se dicesse Craig, anche se non me ne resi pienamente conto o se l'avevo dimenticato, quando arrivò. E Delsarte arrivò. Arrivò attraverso il corpo danzante della Duncan, e arrivò anche attraverso il libro rubato dalla camera di Isadora.

Non può che trattarsi di *Delsarte System of Expression*. Era il libro che aveva introdotto Delsarte in America. Pubblicato nel 1885, aveva conosciuto ben sei edizioni fino a quella ampliata e definitiva del 1902. Tutti gli altri libri da Delsarte non sono compatibili con la data della frequentazione tra Craig e la Duncan. Tra l'altro, la curatrice, che aveva raccolto e per lo più rielaborato testi di Delsarte, era quella Genevieve Stebbins, danzatrice e pedagoga molto nota, che viene annoverata tra le fonti ispiratrici della Duncan: con autorità consacrata dall'essere allieva di Steele MacKaye, il discepolo che aveva portato in America i materiali originali di Delsarte⁸². Il suo libro

⁸¹ Gordon Craig, *Index*, cit., p. 106.

⁸² All'epoca in cui dev'essere collocato il «ritrovamento» di Craig, oltre quello della Stebbins, i principali libri da Delsarte disponibili in inglese erano: Edgar S. Werner, *Delsarte System of Oratory*, New York, Edgar S. Werner, 1882; Moses True

era una lettura d'obbligo, nel mondo americano della danza. Più che normale che la Duncan lo tenesse nella propria camera.

Il volume ha una finalità eminentemente pratica: una sorta di manuale articolato in lezioni – desunte dal «sistema» del maestro – per un uso espressivo della voce e delle varie parti del corpo. Improbabile che Craig avesse interesse per simili istruzioni tecniche. Tanto più che riguardavano quella componente dello spettacolo – il corpo umano – verso la quale aveva una radicale diffidenza, e che anzi considerava il primo impedimento all'Arte del Teatro.

Ma l'Introduzione era cosa diversa. Era la traduzione, con il titolo di *Delsarte's Address Before the Philotechnic Society of Paris*, di una conferenza tenuta da Delsarte nel 1865: come sappiamo, l'unico testo edito con il consenso dell'autore. In poche decine di pagine – a fronte delle quasi cinquecento della parte da manuale – vi erano esposti i fondamenti del pensiero di Delsarte⁸³.

Craig le lesse: l'onere della prova, a questo punto, a chi sostenga il contrario.

A parte i manierismi tipici d'una conferenza, il testo può essere diviso in tre parti. Nella prima (pp. 21-43), Delsarte ragiona sul miserevole stato della riflessione sull'arte. Non è che l'arte manchi di leggi universali – dice –, è che la riflessione sull'arte non le ha individuate e nemmeno cercate. Ha preferito affidarsi al gusto personale del critico, al suo credito presso il pubblico o alle mode correnti. Di riflesso, l'arte è stata considerata solo frutto del talento e delle inclinazioni personali dell'artista. Risultato: il caos. Craig lo ribadirà a proposito dell'attore, affermando che «tutto ciò che è accidentale è nemico dell'artista, l'arte è in antitesi assoluta con il caos»⁸⁴.

Nella seconda parte (pp. 43-63), Delsarte fa dell'autobiografia,

Brown, *The Synthetic Philosophy of Expression*, Boston, Houghton Mifflin and Co., 1886; Anna Morgan, *An Hour with Delsarte*, Boston, Lee and Shepard, 1889; Elsie M. Wilbor, *Delsarte Recitation Book*, New York, Edgar S. Werner, 1889; Eleanor Georgen, *The Delsarte System of Physical Culture*, New York, Butterick Publishing Co., 1893; Marion Lowell, *Harmonic Gymnastics and Pantomimic Expression*, Boston, Marion Lowell, 1895. Intrecciando il disinteresse della Duncan per oratoria, recitazione e pantomima con quello di Craig per ginnastica e cultura fisica, non resta che il libro della Stebbins. Ma d'una tale riprova, in realtà, non c'è bisogno. Non poteva che essere quello il libro nella camera di Isadora, come mi confermano gli specialisti della materia e, in particolare, Veronica Melis – di cui cfr. *François Delsarte: frammenti da un insegnamento*, «Teatro e Storia», n. 19, 1997 –, che ringrazio dell'aiuto fornitomi per la precedente compilazione.

⁸³ Citiamo dalla ristampa dell'ed. 1902: New York, Dance Horizons, 1977.

⁸⁴ Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, ed. cit., p. 55, in *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, cit., p. 34.

raccontando le tristi esperienze al Conservatorio, dove quattro maestri diversi gli impongono di recitare un brano in quattro maniere diverse, pretendendo ognuno che la sua sia l'unica maniera: unica e oggettiva. Come uscire da questa impasse? Come dare all'arte il fondamento oggettivo della scienza? Il fatto è che l'arte – dice Delsarte – non è un fine in se stessa, come si crede, è solo un mezzo per arrivare al vero fine, che ne è la radice oggettiva e universale. Cioè a Dio, sintesi suprema del Bello, Buono e Vero. «L'arte è il telescopio di un mondo soprannaturale» (p. 35). L'imitazione della natura è solo «sozzo realismo fondato sul più grossolano naturalismo» (p. 63). Le parole dell'arte sono i simboli, non la riproduzione della realtà.

Infine, nell'ultima parte, breve e quasi concitata (pp. 63-68), vengono esposte sotto forma di regole matematiche e teoremi – sono le parole usate – le conclusioni in positivo di tutta la precedente *pars destruens*.

«La scienza è il possesso di un criterio d'esame contro il quale nessun fatto protesta. L'arte ne è la generalizzazione e l'applicazione» (p. 64). E: «L'arte è ad un tempo la conoscenza, il possesso e la libera direzione degli agenti in virtù dei quali si rivelano la vita, lo spirito e l'anima» (p. 65). Questo postulato, Delsarte lo sviluppa a teorema per l'essere umano. Se nell'uomo devono rivelarsi il Bello, il Buono e il Vero, devono esserci in lui «tre Apparati organici, il cui gioco, successivo o simultaneo, stabilisce e manifesta le attività immanenti del suo essere» (pp. 65-66).

L'interesse e la competenza di Delsarte erano per le arti che assumono l'uomo come proprio materiale: il canto, l'oratoria, la mimica. E tuttavia non poteva non affermare che il teorema deve restare valido per qualsiasi «tutto organico o immanente». Come per l'essere umano, anche per questo organismo maggiore si devono «distinguere le parti costitutive del tutto, stabilire la loro consustanzialità armonica; determinare ... il principio vivificante in virtù del quale esse si compenetrano» (p. 66). Se, per farsi veicolo del divino movimento, l'essere umano deve depurarsi di tutto ciò che lo riduce alla miseria d'un particolare essere umano, perché quel veicolo non potrebbe essere un «tutto organico» diverso da un essere umano? Una questione di coerenza, doverosa in un impianto che aspira al rigore della scienza.

Era tutto ciò di cui Craig aveva bisogno: per riconoscere l'Arte del Teatro nel movimento della Duncan, e però non costringere l'Arte del Teatro nel movimento della Duncan. Perché, se l'Arte del Teatro nasce dalla danza, nemmeno «il danzatore ideale [è] lo strumento perfetto per esprimere quanto c'è di più perfetto nel movimento».

Esattamente quello che s'apprestava a scrivere. O che aveva appena scritto⁸⁵.

3.6. *Alla cima*

Grazie a Delsarte.

Towards a New Theatre è un vero libro d'arte. Le pagine di testo, spesso di appena qualche riga, sono di poco superiori a quelle riservate alle illustrazioni. Tra le altre, una a pagina doppia con una scena di Giovanni Maria Bibiena.

Il piacere di averlo davanti e d'annusarne l'aura paga anche in termini d'informazione. Ad esempio, l'esergo «Roma non fu costruita in un sol giorno» è in realtà la cornice di parole che attornia, in copertina, la pianta del teatro romano secondo Vitruvio, pubblicata da Sebastiano Serlio. Senza figura, il corto circuito Roma-antichità-teatro si perde del tutto. Nell'emblema, a dialogo con l'immagine, le parole possono essere concise ed eloquenti, fuori dialogo la concisione diventa mutismo. È un messaggio conciso ed eloquente a presentare materialmente il libro: non tanto Roma, quanto il Teatro dell'Avvenire, erede del teatro antico, «non può essere costruito in un sol giorno».

Probabilmente a causa della sua singolare fisionomia, dopo la prima edizione del 1913 *Towards a New Theatre* non è stato più ripubblicato. Il che, nel rendere merito all'edizione italiana di Ferruccio Marotti, ne spiega anche l'intelligenza e i limiti. L'intelligenza: d'averlo accorpato a *On the Art of the Theatre* e a *Scene*, con il risultato di offrire in un quadro d'insieme il pensiero di Craig sull'Arte del Teatro. I limiti: derivanti dai non pochi tagli, rispetto all'originale. Sono tutti ben mirati, anche se l'amputazione talvolta si sente, come nel caso dei due Studi per il movimento.

Le scelte sono sempre opinabili. Ma c'è un taglio sulla cui opportunità sembra non doverci essere discussione. È quello che riguarda la pagina di ringraziamenti in apertura. I lettori di solito la saltano. L'ho fatto anch'io, fino a una salutare resipiscenza dell'ultimo momento. Si tratta di un pletorico elenco di nomi, con un'*excusatio non petita* all'inizio. Scrive Craig che l'artista «è ugualmente in debito con persone e cose. Se ogni persona non è suo maestro, quasi nessu-

⁸⁵ Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, ed. cit., p. 48, in *Ivi*, p. 28.

na *cosa* lo è». In testa alle cose, c'è quella che le contiene tutte: la natura che «è sempre pronta ad aiutarci, e non si aspetta ringraziamenti». In testa alle persone, c'è Leonardo da Vinci, perché «in tutta la sua opera è più calmo degli altri artisti moderni». Poi, a parte il doveroso grazie alla madre e al padre, più d'una trentina di nomi senza indicazione di gerarchia né rispetto per l'alfabeto.

Il quarto altopiano s'è aperto con un altro elenco di nomi. Distinguendo uno a uno, lo si è potuto leggere come l'auto-oroscopo di Gordon Craig. Stavolta possiamo andare un po' più alla svelta, procedere anche per gruppi. C'è il gruppo di famiglia: padre e madre naturali e il figlio Teddy. Ci sono i grandi artisti del passato – oltre Leonardo: Rembrandt, Beato Angelico, Tiepolo, Guardi, Piranesi, Tiziano, Raffaello – e, tra quelli del presente o del passato prossimo, Beardsley e Rex Whistler, tra l'altro amico di Godwin e di Irving. Ci sono i mentori della passione per l'incisione su legno: insieme a James Pryde e William Nicholson, Joseph Crawhall, il disegnatore che col suo libretto di ballate con illustrazioni *Olde Tayles Newbye Related. Enryched with all ye Ancyente Embellyshmentes*, del 1883, era stato all'origine d'una vigorosa reazione al manierismo vittoriano nel disegno⁸⁶. Sir Max Beerbhom – e lo stesso Crawhall – l'aveva sostenuto per la pubblicazione di «The Page». Maestri di pensiero per parole e immagini erano stati Ruskin, Blake, Pater, Nietzsche, Whitman, spesso appropriatamente citati; né mancano i grandi narratori tra romanzo e teatro, Dumas e Hugo. C'è la Commedia dell'Arte, con Andreini, Ganassa, Martinelli e Gherardi; e ci sono i Martinetti che, nei music-hall di Londra, l'avevano emozionato con la loro «corrente di vita forte e forse pericolosa»⁸⁷. Ci sono i costruttori di storia e di repertori: come Edmund Chambers, il cui *The Medieval Stage* era stato fin dall'uscita nel 1903 una delle letture più frequentate; Walter William Skeat, curatore d'un'edizione in sei volumi dell'opera di Chaucer nonché d'un accurato dizionario etimologico; e Peter Roget, autore del famoso *Roget's Thesaurus*⁸⁸. Vitruvio, Otway e Yeats fanno gruppo ognuno per sé, con intuibili riferimenti alla vita di Craig: Vitruvio, per essere all'origine della ricostruzione del

⁸⁶ Il libretto di Crawhall era stato all'origine dell'attività di Nicholson e Pryde (cfr. Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., pp. 86-87).

⁸⁷ I Martinetti erano una troupe di acrobati e danzatori di St. Francisco che si esibirono a Londra alla fine degli anni '80 (cfr. *Index*, cit., pp. 115-16).

⁸⁸ Una copia del *Roget's Thesaurus* gli era stata regalata dalla madre per il compleanno del 1903 (cfr. Irène Eynat-Confinio, *Beyond the Mask*, cit., p. 45).

teatro antico; Otway, per le scene disegnate dell'adattamento di Hofmannsthal della sua *Venice Preserved*; Yeats, soprattutto per aver usato i suoi *screens*, anche se con scarso successo⁸⁹.

In mezzo a un tale campionario di noti e meno noti, tra passato e presente, erudizione e creazione, richiami alla memoria e alla biografia, c'è anche François Delsarte. Per ognuno dei tanti, si può trovare immediatamente la ragione del grazie. Si capisce che uno scrittore dichiara gratitudine a chi gli ha fornito notizie, ispirazione, aiuto materiale o emozioni da spettatore. Ma Delsarte, perché?

E tuttavia, grazie a Delsarte, dice Craig. In uno dei suoi libri manifesto, non nella ricostruzione d'un grande incontro. 1913, non 1957. Non a posteriori, ma in corso d'opera: quando il «nuovo teatro» del titolo era dichiaratamente in vista del Teatro dell'Avvenire.

Che la montagna partorisca un topolino è considerato ridicolo. Ancor più lo è pretendere che il topolino partorisca una montagna. Poca cosa oggettivamente lo è, la presenza d'un nome in una *tabula gratulatoria*. Può voler dire tutto, o niente. E montagna oggettivamente lo è, il sogno che abbiamo fatto sognare a Craig, con il destinatario di quel grazie che lo guida verso l'Arte del Teatro.

Per questo, anziché all'inizio come sarebbe stato più conveniente, il grazie a Delsarte sta qui alla fine. È più giusto. Per Craig, perché venisse a risarcimento di tanti regali del caso – come l'incontro con la danza della Duncan, o con un libro lasciato sul comodino – e della memoria. Per noi, perché l'evidenza del grazie – piccola, e però evidente – fosse il sigillo alla fine d'un'avventurosa ricerca, piuttosto che la garanzia al principio d'una ricerca predestinata senza avventura.

È vero, le risonanze suonano a vuoto per chi pretenda prove di fatto. Ma a questo punto non possono esser tacitate del tutto. «È la parola ... questo inquieto atomo di conoscenza, che comincia a corrodere la Bellezza, per distruggerla se ci riesce. Perché la pura Bellezza è bellezza Muta, ed il Silenzio deve tornare a circondare le Arti ... lasciamo che il Silenzio e le Immagini Divine guariscano ogni cosa». E: «Più lo spirito si eleva, e più la parola si semplifica. Di elevazione in elevazione, esso capisce questa verità: che il Silenzio è la parola di Dio»⁹⁰. A chi appartengono questi due elogi del silenzio? Il primo è

⁸⁹ Si ricordi, inoltre, che il *Plays for an Irish Theatre*, nell'ed. del 1911, era *With Designs by Gordon Craig*.

⁹⁰ Citato in *François Delsarte: le leggi del teatro*, a cura di Elena Randi, cit., p. 50.

di Craig, nella prima pagina del primo numero di «The Mask», il secondo è di Delsarte. Ma le paternità potrebbero essere invertite, per il tono e per la sostanza. Più che averne la stessa concezione, Craig e Delsarte professarono la stessa religione del movimento, e del silenzio che ne è la parola divina. In Craig, il silenzio finisce per coincidere con l'Arte del Teatro: «Dobbiamo circondare la gente di simboli – in silenzio – in silenzio potranno rivelargli il movimento delle cose. Questa è la natura della nostra Arte del Teatro»⁹¹. Identico in tutti e due è il desiderio di far sparire dall'opera ogni traccia dell'individuo che se ne pretende autore. «Ho fatto sparire dappertutto la mia miserabile individualità. Se ho dell'orgoglio, è che porto ancora le cicatrici del fulmine», dice Delsarte. O è Craig a dirlo⁹²?

Nel libro rubato dalla camera di Isadora, se Craig lesse parole nuove, erano parole che appartenevano già alla sua Arte del Teatro.

4. Chiusura in prima persona

On the Art of the Theatre è dedicato a William Blake. A ragion veduta. La distinzione tra guardare con gli occhi e guardare attraverso gli occhi dev'essere considerata il motto di Gordon Craig. Ma il pronunciamento di Blake non è una tassonomia del come si guarda, è un monito su come si deve guardare. Prescrive di spingersi oltre la cosa che si vede con gli occhi. Quanto oltre non lo dice. Non potrebbe, dipende dalla specie d'artista.

Se la figura è solo di quella cosa particolare, oltre c'è la forma che è della cosa in generale. Oltre la forma c'è la vita, dirà Artaud, di fronte alla quale l'artista è come un suppliziato che fa segni sul suo rogo. Ne pare agli antipodi, ma Craig era la stessa specie d'artista di Artaud. Pare un innamorato della forma. Era un innamorato della vita. Gli artisti visionari questo sono: innamorati della vita oltre ma rigorosamente attraverso la forma.

⁹¹ La pagina di Craig è ripubblicata in *The Theatre-Advancing*, cit., pp. 291-93. E ancora: «[Nell'Arte del Teatro] si scoprirà ... una nuova religione. Una religione senza prediche, fatta di rivelazioni. Non ci mostrerà le immagini definite che lo scultore e il pittore ci offrono. Essa svelerà ai nostri occhi i pensieri, silenziosamente – per mezzo dei movimenti, in un susseguirsi di visioni» (*On the Art of the Theatre*, ed. cit., p. 123, in *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, cit., p. 74).

⁹² Craig fa proclamare a Flaubert l'aspirazione all'anonimato dell'artista: «L'Artista dovrebbe essere nel suo lavoro simile a Dio nella creazione: invisibile e onnipotente; si dovrebbe sentire la sua presenza dovunque senza vederlo in nessun luogo»; cfr. *On the Art of the Theatre*, ed. cit., p. 77, in *Ivi*, p. 46.

L'approdo di Craig all'Arte del Teatro può essere riassunto in questi termini. Guardando la Duncan con gli occhi dello spettatore, vide un corpo umano che danzava il movimento. Guardando oltre, attraverso gli occhi dell'artista, vide uno spettacolo che danzava come un corpo umano. Guardando ancora oltre, attraverso gli occhi del visionario, vide uno spettacolo che danzava come un corpo divino. Non più il movimento, ma il divino movimento: che riflette in un corpo – uomo o spettacolo, non fa differenza – il movimento con il quale Dio anima la Natura.

Affinché una tale visione fosse concepibile, persino a se stesso, era necessario pensare i vari organismi in movimento depurati d'ogni zavorra che li riduceva alla misura, e alla miseria, dell'essere umano. Era necessario semplificare: l'Apparato scenico dalla riproduzione fotografica della realtà, l'Attore dall'emozione da temperamento, il Dramma dalle parole del poeta drammatico. Solo allora, nell'organismo unitario dello spettacolo sarebbe potuto fluire il divino movimento. Lo spettacolo sarebbe diventato Arte del Teatro.

Ritrovarsi in Delsarte era nelle cose. L'incontro con la Duncan, il suo ruolo di *leading lady* con Jill che si trasforma in Jack, l'agnizione del libro di Delsarte, la scoperta del suo segreto nella danza di movimento di Isadora, i negri di Genova, i disegni dove le scene di Craig danzano insieme alla Duncan, gli Studi per il movimento da cui il corpo umano dovrebbe scomparire, tutti i passi per guadagnare un altopiano dietro l'altro, fino alla cima dove Craig prende la parola in prima persona e in tempo reale e, con il crisma ufficiale degli *acknowledgments*, dice grazie a Delsarte: tutto questo in senso stretto non riguarda Craig. Sono gli appoggi – come si dice per una vera scalata – che lo studioso deve fissare con cura, per pagarsi il piacere di fare il suo lavoro: raccontare credibilmente delle storie. Come quella che si è appena conclusa.

Ma con lo stesso filo rosso del guardare attraverso gli occhi, la storia può essere raccontata con questi altri appoggi:

- la lezione di Eadweard Muybridge,
- *Il gabbiano* al Teatro d'Arte di Mosca,
- la quarta parete,
- la testa del teatro.

Come all'inizio: con i privilegi della prima persona, per un diverso racconto da affiancare al primo, che faccia altra luce sul segreto di Gordon Craig.

Craig ostentò sempre «un grande disprezzo per il cinema»⁹³, e verso la fotografia non mostrò certo una migliore considerazione. Eppure il riferimento a Muybridge, maestro della fotografia e pioniere indiretto del cinema, è assolutamente puntuale: «[F]ece una serie di fotografie istantanee in rapida successione, che condussero, anni dopo, al cinematografo». Si aggiunga il luogo della citazione, l'autoroscopo per interposta madre. E si aggiunga, infine, nello stesso luogo, l'accostamento a Delsarte. Troppo per non chiedersi quale sia stata – o avrebbe potuto essere – per Craig la lezione di Eadweard Muybridge.

Muybridge viene solitamente iscritto tra i precursori del cinema. Il che è vero nei fatti, non lo è nelle intenzioni. L'interesse primario di Muybridge era per la scomposizione del movimento. Impegnati nella stessa ricerca c'erano scienziati, tra i quali prima di tutti il fisiologo Étienne-Jules Marey, e pittori con in prima fila Jean-Louis-Ernest Meissonnier. Ciò che li fece incontrare, in una memorabile riunione a Parigi, boulevard des Malesherbes, nel novembre 1881, fu la comune interrogazione su come si potesse guardare dentro il movimento. Il corpo sul quale s'appuntava la loro curiosità era quello d'un cavallo al galoppo⁹⁴.

Nel 1867 Marey ne aveva realizzato un rudimentale diagramma grafico. Dalla sua «cronografia» un tal colonnello Duhosset riuscì a ricavare una serie di disegni dell'animale al galoppo. Questi ebbero immediata e vasta diffusione nel mondo degli appassionati, tra i quali il milionario americano Leland Stanford. Stando alle tavole di Duhosset, risultava che il cavallo in corsa si trovasse per un attimo a poggiare solo su una zampa anteriore, e addirittura che ci fosse un momento in cui nessuno degli zoccoli toccava terra.

Pare che si scatenasse una controversia tra quelli che credevano ai disegni e quelli che non ci credevano. Stanford ci credeva e, anche a seguito d'una scommessa milionaria con uno scettico, incaricò il noto fotografo Muybridge di procedere a una verifica scientifica. Niente disegni di fantasia, fotografie. Con carta bianca e credito illimitato, Muybridge si mise al lavoro, finché nel 1878 le sue istantanee

⁹³ Ferruccio Marotti, *Edward Gordon Craig*, cit., p. 52. Va ricordato, tuttavia, che per lo studio del movimento Craig pensò di utilizzare il cinema, perché «aveva visto dei film che mostravano la nascita di piante e la formazione di nuvole» (Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 289).

⁹⁴ Con qualche integrazione, riprendiamo la vicenda da Georges Sadoul, *Storia generale del cinema*, Torino, Einaudi, 1965, vol. I, *Le origini e i pionieri (1832-1909)*, e Gian Piero Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta*, Venezia, Marsilio, 1997.

del cavallo al galoppo furono pubblicate sul settimanale scientifico «La Nature», attirando l'attenzione di Marey e di Meissonnier.

Marey non fa meraviglia, la vicenda era partita dalla sua cronografia. Meissonnier, pittore all'epoca molto stimato, era al centro d'una cerchia di colleghi dediti, tra l'altro, al genere delle scene militari, dove campeggiano cavalli e cavalieri. Come raffigurare un cavallo in movimento era un problema pratico, oltre che artistico. Davanti alle foto di Muybridge, Meissonnier pensò che lo si potesse risolvere una volta per tutte, e con l'autorità della scienza. Scrisse a Stanford, e alla fine il milionario americano si decise a mandare in Europa Muybridge con le sue famose istantanee.

Dopo una dimostrazione nella casa di Marey, il 3 e il 26 novembre 1881 la prova fu ripetuta nell'abitazione di Meissonnier. Ma né gli scienziati né gli artisti rimasero convinti. La loro reazione unanime fu che le immagini di Muybridge non dicevano il vero. Erano brutte e, soprattutto, troppo diverse da come gli scienziati le avevano fissate e da come gli artisti le dipingevano e le avevano dipinte nel passato. Arrivarono a contestare che il soggetto delle foto fosse un vero cavallo al galoppo. Per sciogliere il dubbio, Muybridge le proiettò in sequenza con una specie di lanterna magica, il cinematografo non era ancora nato.

Nello sbalordimento generale, si poterono vedere le immagini animarsi nel vero galoppo d'un vero cavallo. Di fronte alla prova di fatto e tuttavia ancora diffidente, Marey si comportò da scienziato qual era, impegnandosi a progettare ex novo i propri strumenti d'osservazione. Più spregiudicati, gli artisti spostarono il fuoco della domanda: dalla realtà oggettiva all'idea del movimento. A loro interessava l'idea, ed è naturale che l'idea sia diversa dalla realtà oggettiva. Questione risolta.

Nell'incontro da Meissonnier si confrontarono concretamente, al di là della metafora poetica di Blake, lo sguardo dello scienziato e lo sguardo dell'artista. Lo scienziato guarda con gli occhi, la macchina fotografica ne potenzia lo sguardo, ma non vi aggiunge nulla. L'artista guarda attraverso gli occhi e, oltre la macchina-corpo che segue le leggi della meccanica, vede altri organismi in movimento secondo altre leggi. Il movimento esprime non solo la dinamica neuromuscolare, ma la vita dell'intero organismo.

Di chi debba essere la vita espressa dal movimento, sarà la vera domanda di Craig. Ma, l'abbia o non l'abbia appresa da lui, la lezione di Muybridge ne costituisce oggettivamente il punto di partenza.

Il 17 dicembre 1898 va in scena al Teatro d'Arte di Mosca *Il gabbiano* di Anton Čechov, con la regia di Stanislavskij. Dopo il disastroso fallimento di due anni prima all'Aleksandrinskij, fu un trionfo. Rievocando lo spettacolo, Angelo Maria Ripellino si chiede: «Vuol dire dunque che, per recitare *Il gabbiano*, doveva nascere il teatro vagheggiato da Treplëv? Ma il Teatro d'Arte fu davvero il teatro che Treplëv vagheggiava?»⁹⁵.

Messa così come domanda retorica, sembra che la seconda battuta sia una risposta negativa alla prima. Invece, è una vera domanda. Che teatro fu il teatro del *Gabbiano*? L'Aleksandrinskij – o meglio, la sua tradizione involgarita – e il teatro di Treplëv sono due riferimenti in conflitto, nel dramma di Čechov, attraverso le persone di Irina e del figlio Treplëv: attrice di maniera ormai avanti con gli anni la prima, aspirante drammaturgo alla ricerca di «forme nuove» il secondo.

Il teatro di Irina lo si può dare per conosciuto. Trame ben congegnate, dialoghi realistici: illusione di realtà con generose concessioni al teatrale. Il teatro di Treplëv è la programmatica negazione di tutto questo. Parole altisonanti, temi trascendentali, la vita come appare nei sogni, attori ridotti ad apparizioni diafane, immobili, disincarnate. In caricatura, e dunque ancor più riconoscibile, è il simbolismo.

Se non è il teatro di Irina, del teatro di Treplëv il *Gabbiano* si presenta proprio come l'opposto. Il sipario si aprì sul primo atto, mostrando i personaggi seduti con le spalle al pubblico. Erano gli spettatori dello spettacolo di Treplëv, collocato sul fondo della scena, e dunque la loro posizione era giustificata. Ma la stessa posizione si ripropose in molti altri momenti, assai meno giustificati, al limite della provocazione.

Commentando quarant'anni dopo le note di regia di Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko dirà che «si sentiva l'eco del naturalismo»⁹⁶. Attori di spalle, bicchierini di vodka trangugiati d'un fiato, rumori con la bocca, tintinnare di stoviglie, tirate di tabacco, colpi di tosse, atteggiamenti studiatamente dimessi nelle scene madri. Altro che eco! Lo spettacolo di Stanislavskij sembra quasi la scolastica ese-

⁹⁵ Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima* [1963], Torino, Einaudi, 1974, p. 19.

⁹⁶ Citato da Fausto Malcovati nell'Introduzione a Konstantin Stanislavskij, *Le mie regie* (3). *Il gabbiano*, Milano, Ubulibri, 2002, p. 25. Del libro curato da Malcovati ci siamo serviti per i riferimenti alla regia di Stanislavskij.

cuzione di quanto Antoine aveva prescritto per il suo teatro otto anni prima.

E dunque, non è il teatro di Irina, non è il teatro di Treplëv: il teatro del *Gabbiano* sarebbe il teatro di Antoine? No. Se anche le tecniche possono assomigliarsi, l'obiettivo è del tutto diverso. Il teatro del *Gabbiano* è il teatro della quarta parete.

Chiunque abbia introdotto quell'espressione nel lessico teatrale, è chiaro che dietro le parole c'è un'indicazione di lavoro, per l'attore e per lo spettatore. All'attore, la quarta parete dice che la scena è lì per farsi usare da lui. Allo spettatore dice che può limitarsi a guardare la scena dal vuoto che effettivamente c'è, o spingersi a guardarla oltre il pieno che è come se ci fosse.

Guardare con gli occhi, o guardare attraverso gli occhi.

Se, come dirà Stanislavskij, ogni dettaglio dev'essere un «richiamo» per la memoria emotiva, la scena visibile diventa per l'attore – nell'attore – una scena interiore. Ed è su questa scena che lo spettatore può gettare lo sguardo. Si cita come caso limite la realizzazione di *Ivanov*, del 1904. Dietro la scena visibile sul palco, Nemirovič e Stanislavskij fecero costruire tutto l'interno della casa meticolosamente arredato, per consentire all'attore uscito dalla scenografia di non uscire mai dalla sua scena interiore. Lo spettatore che guarda attraverso gli occhi può seguire l'attore in quella casa invisibile con gli occhi.

Non è diverso, secondo il regista del *Gabbiano*, per il testo e per l'azione. Le parole dette ad alta voce debbono essere la descrizione delle immagini del sottotesto, come se traducessero in una lingua comprensibile per lo spettatore un discorso muto dell'attore. Anche per il testo c'è una quarta parete. Dietro il suo pieno trasparente, per lo spettatore che ascolti attraverso i sensi, c'è il sottotesto. Lo stesso vale per l'azione. L'attore in reviviscenza traduce in azioni visibili il moto di sentimenti, pensieri, ricordi che si svolge al suo interno. Anche per l'azione c'è una quarta parete. Dietro il suo pieno trasparente, attraverso i sensi, si può vedere l'azione interiore.

Alla lettera o in metafora, dal vuoto lo spettatore vede scenografia e movimenti, ascolta testo: attraverso il pieno delle quarte pareti ascolta anche parole taciute, vede scena e azioni invisibili. Dentro l'attore.

Si afferma che con la messa in scena del *Gabbiano* al Teatro d'Arte comincia il nuovo teatro del Novecento. È vero: nel senso che il nuovo teatro del Novecento fu un teatro dell'attore. Non tanto per

l'investimento, nuovo e antico, che su di esso si fece, quanto perché l'attore divenne l'equivalente dello spettacolo. Potendo assumere su di sé lo spettacolo-in-vita dietro lo spettacolo-in-mostra, divenne logico – necessario – per reciprocità concepire lo spettacolo come un «organismo scenico unitario» equivalente all'organismo dell'attore⁹⁷. Ma l'attore è solo una mediazione per il pensiero. Lo spettacolo si pensò in forma d'attore, ma nella pratica l'attore fu una delle componenti dell'organismo-spettacolo, insieme e alla pari di tutte le altre.

Craig pensò in cortocircuito di questa mediazione. Immaginò immediatamente lo spettacolo come organismo unitario. Immaginò immediatamente il suo movimento come sintesi del movimento degli organismi componenti. Poi ripartì da dov'erano arrivati la lezione di Muybridge – la vita è il movimento dell'intero organismo – e gli esperimenti sulla vita, di Stanislavskij o d'altri maestri del nuovo teatro.

Si spinse oltre. Oltre l'artista, guardò da visionario. Fino allo spettacolo come organismo in movimento, Delsarte gl'illuminò la strada che altri tuttavia stavano percorrendo senza quella guida. Per la visione dello spettacolo come organismo in «divino movimento», Delsarte non poteva essere sostituito. Per quest'ultimo tratto del suo percorso, Craig non poteva che ringraziare Delsarte: sia pure grazie alla Duncan.

Dei libri di Craig si parla spesso come di testi che procedono a colpi di paradosso. Pagine oscure: illuminate solo da una visione tanto poco concreta quanto potente, proprio grazie alla sua astrattezza. Il riferimento a Delsarte riporta il paradosso alla sua funzione letterale. I libri di Craig sono chiari, solo che parlano in modo chiaro di qualcosa che è fuori dalla *doxa*: secondo la quale lo spettacolo deve servirsi degli strumenti umani per rispecchiare la realtà umana.

È contro la realtà umana dello spettacolo che si rivolge l'opera di Craig. Ma, questo è il punto, non con la velleitaria illusione di poterla eliminare. Solo con l'impegno pratico, concreto, di «semplificarla» fin dove possibile.

Senza Delsarte, la strategia di Craig si perde: l'abbiamo visto al primo altopiano. Ne resta solo la visione estrema d'uno spettacolo del tutto privo d'apparato scenico, di attori e di parole. Un paradosso: ma che sta solo nel confondere – noi studiosi – il polo Nord con

⁹⁷ La concezione dello spettacolo come «corpo scenico unitario» è il filo conduttore del libro di Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, cit.

la direzione a nord. Puntare a nord: semplificare ancora e ancora, è questo il comandamento di Craig.

Fino a quando? Craig non si fa illusioni. Lo dice con uno dei suoi paradossi: «La parola OGGI è bella, e la parola DOMANI è bella, e la parola AVVENIRE è divina – ma la parola più perfetta che le unisce e le armonizza tutte è la parola E»⁹⁸. Nei suoi libri, Craig parla dell'«E» che dà senso al lavoro di oggi e domani in direzione dell'avvenire. Indica una strada, e per questo ne fissa la mèta. Ma, per paradossale che possa suonare, dove finisca la strada è insensuale. Essenziale è dove tenda e quale sia il lavoro da fare per non farle perdere il senso.

Carlo Ludovico Ragghianti più di cinquant'anni fa ammoniva che, prima di distinguere teatro da cinema, è necessario distinguere «teatro da teatro», e metteva Craig a parte rispetto agli altri maestri del Novecento, per la sua concezione dello spettacolo come organismo in movimento⁹⁹. Aveva ragione a metà. Craig è a parte, ma la concezione dello spettacolo come organismo in movimento è ciò che lo accomuna. Quello che davvero distingue Craig è il salto dal movimento al «divino movimento». Cosa lo spinse a fare quel salto? Lo fece, è un fatto. Chiedersi il perché dei fatti è a volte una tentazione perversa. Ma qualche parola può esser detta, al termine d'una chiusura in prima persona.

In quanto espressione sensibile della vita – corpo anima e spirito –, il movimento è al centro della riflessione e della prassi dei Padri Fondatori. La lezione di Muybridge non arrivò solamente a Craig. Ma il movimento è un crinale, che da una parte guarda a ciò che esprime, dall'altra apre a ciò che non è in grado di esprimere ma solo di evocare, come il ricordo di «prima della caduta», quando la vita conosceva solo le dimensioni estreme del sublime e del terribile. La bellezza o la crudeltà: che sono l'una l'altra faccia dell'altra. Sono davvero fratelli in amore per la vita, Craig e Artaud.

Fece il salto, Craig, perché, a misura d'essere umano o di spettacolo, l'organismo è minacciato dalla stessa degenerazione. Quello che per l'uomo è l'io – il groviglio delle pulsioni personali –, per lo spettacolo è «il Teatrale». Nel *Second Dialogue*, attraverso il «teatro di Constan», l'obiettivo polemico è il «mostro assurdo, chiamato “il

⁹⁸ Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, ed. cit., p. 53, in *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, cit., p. 32.

⁹⁹ Carlo Ludovico Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, Torino, Einaudi, 1952, p. 96.

Teatrale”». Contro la «leggiadra o pavoneggiante artificiosità del “Teatrale”», dirà, non resta che attendere che «lo spirito della Natura, nella sua interezza, s’impossessi di questa nostra casa che amiamo»¹⁰⁰.

All’arrivo a Mosca, per *Hamlet*, aveva visto *Il giardino dei ciliegi* e *Zio Vanja*. Ne parlò come di spettacoli magistralmente e gradevolmente recitati¹⁰¹. Ma quale insopportabile impressione d’umano dovettero provocargli quei concerti di rumori, quella minutaglia d’oggetti: quella scena così satura di natura materiale a pezzi da non lasciare nessuno spazio allo «spirito della Natura, nella sua interezza»! Bisognava svuotare, pulire, semplificare. Cercò di farlo con *Hamlet*, nei limiti del possibile. Senza quei limiti, il suo teatro voleva essere «il teatro oltre il Teatrale».

È questa la vera domanda per confrontarsi con il salto di Craig. Cos’è il teatro oltre il Teatrale? Artaud – ancora lui – l’ha chiamato la «testa del teatro»: «il dramma profondo [...] dove l’uomo è soltanto un punto e dove le vite s’abbeverano alla loro sorgente»¹⁰². Ma lo sa ogni regista, lo sa ogni spettatore, che operando sulle dimensioni della vita quale la conosciamo – sensi, emozioni, intelletto – lo spettacolo aspira ad aprire uno squarcio sulla vita in quella che è la sua dimensione d’ignoto e di tremendo. Di ulteriore. I più si comportano come se questa dimensione non interessasse il teatro. Altri – pochi – la cercano attraverso il Teatrale. Craig la cercò attraverso la lotta contro il Teatrale. Destinò il lavoro di Oggi e Domani a questa battaglia. La testa del teatro la collocò nell’Avvenire, ben sapendo che l’avvenire non è un punto definito del tempo. Non è il polo Nord, è solo la direzione a nord.

Come il movimento di cui fu il profeta, lo stesso Craig è un criminale. Da una parte, guarda a quelli tra i Padri Fondatori che fecero del movimento lo strumento per infondere la vita nel Teatrale. E se «in movimento» vuol dire «in vita», Mejerchol’d non è più vicino a Craig di quanto non lo sia Stanislavskij. Dall’altra parte, apre a quelli tra i Padri Fondatori che del movimento fecero lo strumento per cercare un’altra vita, oltre la misura – e la miseria – umana.

Non sempre furono persone diverse. Più spesso furono linee diver-

¹⁰⁰ Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, ed. cit., p. 183 e p. 291, in *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, cit., p. 104 e p. 161.

¹⁰¹ Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 249.

¹⁰² Antonin Artaud, *Autour d’une mère*, in *Le théâtre et son double*, O.C. IV, p. 137.

se e coesistenti all'interno della stessa persona. È venuto il momento, credo, di non contrapporre più teatro a spettacolo. Come se potesse esistere un teatro senza spettacolo, un teatro senza Teatrale. E viceversa: come se potesse esistere una pratica appassionata del Teatrale senza la nostalgia di far uscire lo spettacolo dai propri limiti.

Ponendosi al centro tra presente e avvenire, sul crinale dell'«E», Craig ci offre questa lezione. Che, toccando la dialettica tra teatro e spettacolo, tocca il cuore della nascita della regia.