

EDWARD GORDON CRAIG

“ E cos'è dunque, ha esclamato qualcuno con spavento, cos'è dunque, vi prego, questo mostro che chiamate super-marionetta?”

“ La super-marionetta è l'attore con il fuoco in più e l'egoismo in meno; con il fuoco sacro, il fuoco degli dei e quello dei demoni, ma senza il fumo e il vapore che vi mettono i mortali “.

E. G. CRAIG  
“The Art of The Theatre”

Edward Gordon Craig (Henry Edward Gordon Godwin Wardell) nacque ad Harpenden (Inghilterra) il 16 gennaio 1872 dall'attrice Ellen Terry e da Edward Godwin, architetto e scenografo.

Studiò al Bradfield Collage ed a Heidelberg, dal 1887 al 1889.

A sei anni debuttò in "Olivia" di W. G. Wills, a Londra. Accompagnò poi la madre nella tournée americana con Irving.

Nel 1889, assunto il nome di E. G. Craig, entrò a far parte stabilmente della compagnia di Irving e vi rimase otto anni.

Nel 1893 sposò un'italiana, ed a Uxbridge compì i primi esperimenti di regia: "On ne badine pas avec l'amour" di Musset, "A rough diamond" di Buckstone, ed altre opere. Continuava intanto la sua attività di attore, interpretando soprattutto ruoli shakespeariani.

Ellen Terry disse di lui: "Non ho mai conosciuto alcuno che avesse un talento così naturale per il teatro. Senza rendersene conto egli era perfetto: intendo dire in quegli accorgimenti tecnici che richiedono a molti di noi un lavoro di anni".

Alla fine del 1897 Craig interruppe la carriera di attore perchè sentì di non poter continuare a servire degnamente un teatro nel quale non credeva.

Nei tre anni che seguirono si guadagnò da vivere facendo vignette per i giornali, incisioni in legno ed illustrazioni per libri.

Nel 1900 ritornò al teatro come regista, e mise in scena "Didone ed Enea" di Purcell; nel 1902 "Aci e Galatea" di Haendel ed il miracle play "Bethlehem" di Housman; nel 1903 "Guerrieri ad Helgoland" di Ibsen e "Much Ado about Nothing".

Nel 1904, stanco della routine teatrale londinese e non avendo trovato appoggio per la sua richiesta di fondare una scuola di Arte Teatrale, si recò in Germania e mise in scena per Otto Brahm la "Venezia salvata" di Otway.

Nel 1905 fu pubblicato il suo libro "The Art of the Theatre". Nel 1906 a Firenze mise in scena per Eleonora Duse "Rosmersholm" di Ibsen.

Stabilitosi a Firenze iniziò nel 1908 la pubblicazione della rivista "The Mask", e in seguito fondò la "Gordon Craig School".

Per Stanislavskij nel 1911 mise in scena "Amleto" al Teatro d'Arte di Mosca, opera che richiese due anni di lavoro.

Si ritirò a Rapallo nel 1917.

I bozzetti per "I pretendenti alla corona" di Ibsen rappresentata nel 1926 a Copenaghen, furono la sua ultima produzione.

Vive da anni a Tourette-sur-Loup, in Francia.

Fin dai suoi primi allestimenti Craig si distinse per la sua estrema semplicità ed estrosità, in un tempo in cui la mania del particolare realistico trionfava dovunque sui palcoscenici europei.

Ibsen nelle didascalie di "Rosmersholm" vuole "un ambiente spazioso e comodo" e descrive il sofà, le poltrone intorno alla stufa e perfino i vasi da fiori; ma quando Craig mise in scena a Firenze quest'opera, nel programma dello spettacolo scrisse: "Non siamo in una casa del XIX o del XX secolo, costruita dall'architetto Tizio o dal capomastro Caio, ed arredata con mobili scandinavi: non è questo l'ambiente in cui Ibsen vuole introdurci.

Lasciamo la ricostruzione storica e l'accuratezza del dettaglio ai musei e alle botteghe di antiquario". La scena era stata concepita, infatti, con un enorme soffitto slanciato verso il cielo e le pareti che si perdevano in prospettiva. Sul fondo una enorme finestra (10 metri per 12) aperta su un paesaggio fiammeggiante di colori.

Isadora Duncan in proposito: "...entro questi spazi celesti era il pensiero, la meditazione, il dolore terreno dell'uomo. Oltre la finestra era l'estasi, la gioia, il miracolo dell'immaginazione".

Egli cercava di creare un'atmosfera, piuttosto che di imitare una realtà e questo per mezzo del colore, delle luci e del movimento.

A proposito della scena per "Macbeth" egli dice: "per i colori non consultate la natura, ma il testo stesso. Vi troverete due colori: quello della roccia e degli uomini, quello della nuvola e degli spiriti. Credete al mio consiglio: non cercate altri colori che quei due nel creare altri colori che quei due nel

creare la vostra scena e i vostri costumi, ma ricordatevi che ognuno di essi ha molte sfumature. Il colore assume così per Craig un valore simbolico. Grandissima importanza Craig attribuì alle luci. Per mezzo della “pittura con la luce” su superfici piatte di color grigio o crema uniforme, egli otteneva variazioni di scena ed effetti di luci ed ombre potenti e delicati.

Egli scrive: “...la luce si deve muovere sulla scena, non deve essere fissa; ...muovendosi produce la musica.” Movimento della luce, ma anche delle masse e degli stessi elementi della scena. Ecco il terzo mezzo espressivo di Craig. “Sappiate subito che la grande impressione delle masse è il mezzo più efficace di cui voi disponiate”.

Per “Amleto” al Teatro d'Arte di Mosca Craig concepì una scena a sistema di pannelli mobili che, scorrendo intorno al palcoscenico, sotto gli occhi degli spettatori mutavano forma a seconda delle fasi del dramma. Di tutto ciò egli aveva una visione precisa nella sua fantasia: a ogni battuta stabilita uno o due pannelli si muovevano, giravano, si avanzavano, indietreggiavano, si ripiegavano o si spiegavano.

Questo sistema di pannelli che Craig chiamò “le mille scene in una”, adottato in seguito da vari teatri europei, è un suo grande contributo alla scenografia, sistema “che non mira ad effetti realistici, ma ad una decorazione quasi infinita del palcoscenico, per varietà di espressioni e suggestioni”

(W. B. Yeats.)

Il successo di “Amleto” fu clamoroso. Il corrispondente della Russia del “Times” scrisse: “Mr. Craig ha lo strano potere di trasferire il significato spirituale delle parole e delle situazioni drammatiche dall'attore alla scena in cui questi si muove.

Con i mezzi più semplici egli può misteriosamente evocare sensazioni di tempo e di spazio, mentre le scene stesse suggeriscono il variare delle emozioni umane”.

Questo giudizio illustra chiaramente la concezione simbolica che Craig aveva della scenografia.

Di conseguenza anche l'attore è visto da G. Craig sotto una nuova luce. Non deve essere il centro dello spettacolo, ma un elemento fra gli altri elementi, perfettamente fuso con essi perchè lo spettacolo divenga ritmo quindi opera d'arte.

Da questa concezione sono nate le aspre critiche di Craig all' “attore”, essere ambizioso ed egocentrico, il cui scopo è di emergere anche turbando l'equilibrio dello spettacolo.

È importante ricordare che, quando Craig enunciava queste sue teorie, vi erano nel campo del teatro delle notevoli individualità, dei grandi divi, che in un teatro assolutamente borghese, la libertà del regista era vincolata dalle loro vanità.

Ma la critica di Craig non si limita agli attori del suo tempo, bensì si estende all'uomo stesso che non può essere considerato “materiale teatrale”.

“L'Arte è l'antitesi del Caos e si sviluppa secondo un piano prestabilito. È chiaro dunque che per creare opera d'arte non possiamo servirci che di materiali che si possono usare con certezza. Ora, l'uomo non è materiale che serva. Tutta la sua natura tende all'indipendenza e l'intera sua persona mostra evidente che non potrebbe essere impiegato come materia teatrale.....perchè l'attore è posseduto dalla sua ambizione; essa incatena le sue membra, e dispone di lui a suo piacimento.....Lo stesso accade per la voce: l'emozione la spezza, l'incatena al complotto dei sensi contro il pensiero.....”.

L'uomo dunque come materia artistica è imperfetto, perchè non è lucido e tende ad uno squilibrio irrazionale ed istintivo.

L'Arte è controllo, non è irrazionalità.

Da queste considerazioni nasce la teoria della “super-marionetta”, che non è, come molti hanno inteso, un misterioso automa, ma: “l'attore con il fuoco in più e l'egoismo in meno; con il fioco sacro, il fuoco degli dei e quello dei demoni.....

Gli attori ricreeranno una materia di recitare nuova, consistente per la massima parte in gesti simbolici. Oggi l'attore si sforza di personificare un carattere, ..... verrà un giorno in cui egli potrà crearlo in lui stesso, solo così rinascerà uno stile”.

La poetica teoria della “super-marionetta” è legata alla concezione sacra che Craig ha del teatro.

La marionetta, intesa nel suo senso originario, è l'idolo, la personificazione degli dei, quindi assoluta purezza, superamento di tutte le relatività umane.

Per marionetta quindi Craig non intende il comune “burattino”, che ha smarrito la primitiva nobiltà

per volere imitare l'uomo.

L'attore "super-marionetta" è per Craig una delle condizioni necessarie all'attuazione del suo concetto di teatro: egli è infatti il più convinto assertore del teatro come arte pura, e del regista come creatore unico di quest'arte. Anche il "famoso" testo, quindi, diviene un materiale grezzo nelle mani del regista. "Amleto" perciò, secondo una paradossale affermazione di Craig, non appartiene al teatro perchè è così completo in sé stesso che il regista non può aggiungervi nulla.

Per Craig il complesso scenico sarà formato da una perfetta combinazione "del gesto, che è l'anima della recitazione; delle parole, che sono il corpo dell'opera; delle linee e dei colori, che sono l'esistenza stessa dello scenario; del ritmo, che è l'essenza della danza".

Logicamente sarà un'unica mente a portare alla perfezione questi elementi e ad operarne la perfetta fusione. "Sarà quindi il regista che disegnerà le scene e i costumi, regolerà il ritmo della recitazione, comporrà il testo e la musica". (Baty e Chavance)

Tra i rinnovatori del teatro nei primi anni del '900, Gordon Craig è senz'altro una delle personalità più interessanti ed originali. Senza mai scendere a compromessi, cosa che limitò notevolmente la sua attività pratica, difese con mistico entusiasmo la sua teoria del teatro come arte pure, portandola fino al limite delle possibilità, e talvolta superandolo.

Si è parlato di una sua dipendenza da Appia, in special modo nel campo della scenografia.

L'argomento può essere discusso: Janet Leeper, ad esempio, scrive che Craig conobbe l'opera di Appia solamente nel 1914, quando già aveva messo in scena l' "Amleto". Secondo altri invece l'idea della scena a sistema di pannelli mobili e la "pittura per mezzo della luce" sarebbero innovazioni di Appia riprese e perfezionate da Craig.

È innegabile comunque una grande affinità fra le scenografie di Craig e quelle di Appia.

In ogni caso il Craig scenografo non ci sembra all'altezza del Craig teorico.

Quanto all'idea del regista creatore dell'arte teatrale, dobbiamo precisare che già il duca di Meiningen aveva attuato la subordinazione di tutti gli elementi da cui risulta l'arte del teatro all'autorità del regista.

Nessuno però, prima di Craig, aveva difeso con tanto entusiasmo queste teorie che egli approfondì; infatti la super-marionetta non è altro che la logica conseguenza dello sviluppo del concetto "regista" come egli lo intendeva.

In tutta l'opera di Craig è evidente un'aspirazione all'assoluto, profondamente legata al movimento simbolista, esigenza dell'uomo antica e sempre nuova, che fa dell'idea di Craig, giudicata da molti sofisticata e decadente, la giusta idea del teatro.