

Marco De Marinis

DECROUX E CRAIG: UNA PICCOLA VICENDA EMBLEMATICA DAL NOVECENTO TEATRALE E IL SUO FOTOGRAFO

La foto di Etienne-Bertrand Weill (*fig. 1*) da cui voglio partire è piuttosto nota, almeno fra gli specialisti: essa ritrae un fatto a prima vista modesto e ordinario (un vecchio regista da molti anni ritiratosi dalle scene che fa visita a una piccola scuola di teatro a Parigi), che tuttavia, grazie al momento storico e all'identità delle persone coinvolte, assume per noi le dimensioni di un episodio simbolico, uno di quegli episodi capaci di racchiudere in sé un'epoca e un'intera vicenda. Giacché il vecchio regista "in pensione" è nientemeno che Edward Gordon Craig, uno dei padri fondatori della scena moderna, il celeberrimo teorico della Supermarionetta, e la scuola che egli visita, il 15 novem-



fig. 1



fig. 2

bre 1947, è diretta da Etienne Decroux, il creatore del mimo corporeo, antico allievo, ventiquattro anni prima, di Jacques Copeau e della sua mitica Ecole du Vieux Colombier. E non basta, perchè fra gli allievi che attorniano i due maestri al centro della foto figura anche colui che diverrà il mimo più celebre del XX secolo: Marcel Marceau, allora ventunenne allievo di Decroux.

Craig-Decroux-Marceau: ce n'è abbastanza per fare di questa foto un'immagine a suo modo storica, se non per la storia ufficiale del teatro contemporaneo sicuramente per quella che – seguendo un suggerimento di Eugenio Barba – possiamo chiamare la “storia sotterranea” del Novecento teatrale, a cui la vicenda umana e artistica di Decroux e del mimo corporeo appartiene di diritto. E forse non è un caso che sia stato proprio Etienne-Bertrand Weill a fissarla, dal momento che a lui da tempo riconosciamo il titolo di più importante fotografo del mimo corporeo, colui che ce ne ha saputo restituire e trasmettere meglio di chiunque altro la tensione poetica, la qualità plastico-dinamica e lo spessore intellettuale. Per altro, ulteriore elemento di valore della foto in questione, essa segna proprio l'inizio del lungo sodalizio artistico fra Weill e Decroux.

Per cogliere ancora meglio l'importanza storica di questa istantanea, e la sua valenza simbolica rispetto alla vicenda del mimo corporeo di Decroux, bisogna situarla nel contesto degli anni in cui fu scattata, gli anni immediatamente successivi alla fine del secondo conflitto mondiale e alla Liberazione. Quel periodo di grande, generale risveglio culturale e artistico rappresenta il momento in cui, anche grazie a una serie di circostanze fortunate, la ricerca dura e rigorosa di Decroux sull'espressione corporea può uscire dalle catacombe in cui si era svolta fino ad allora, sconosciuta ai più e seguita soltanto da pochissimi, fortunati testimoni, e uscire alla luce del sole, iniziando la sua carriera pubblica, che la porterà in tutto il mondo tra la fine degli anni Quaranta e il decennio successivo, compreso un lungo soggiorno di Decroux in due riprese negli Stati Uniti: qui gli accadrà fra l'altro di insegnare nel famoso Actor's Studio di Strasberg e formare un'intera leva di nuovi artisti del corpo.

A tale scopo, è necessario mettere in relazione questa foto con un evento svoltosi due anni e mezzo prima sempre a Parigi, appena liberata, e che vede nuovamente coinvolto Gordon Craig: si tratta della "Séance de mime corporel" che ebbe luogo il 27 giugno del 1945 alla Maison de la Chimie, alla presenza di oltre mille spettatori e sotto la presidenza onoraria di Gordon Craig (che assistette effettivamente allo spettacolo). È grazie a questa serata d'inizio estate del '45 che si realizza l'incontro "inevitabile" fra il creatore del mimo corporeo e il suo più profondo ispiratore (come Decroux stesso riconoscerà nel libro *Paroles sur le mime*, del 1963, e vedremo più avanti). E sempre in conseguenza di questa *Séance*, negli anni successivi si instaura una relazione fra i due artisti, di cui sono prova, fra l'altro, la visita alla scuola da cui siamo partiti e alcune lettere conservate nel Fondo Craig della Biblioteca Nazionale di Parigi. Purtroppo lo spostamento di Craig nel sud della Francia nel 1948, dove sarebbe rimasto fino alla morte, nel 1966, impedì che questo rapporto si sviluppasse e producesse magari frutti inaspettati.

Ma la seduta alla Maison de la Chimie ha altre ragioni di importanza, come dicevo: essa rappresenta il primo grande battesimo pubblico della nuova arte teatrale inventata da Decroux e anche del primo grande successo di Decroux come mimo, che riuscì a tenere in quell'occasione una vastissima platea, mentre fino ad allora si era esibito quasi soltanto in privato e comunque sempre di fronte a pochissimi spettatori alla volta. Non va dimenticato che sul palcoscenico, in

quella occasione, accanto al maestro e ai suoi allievi, fra cui il figlio Maximilien ed Eliane Guyon, la grande creatrice del ciclo della *Statue* (mirabilmente ritratto da Weill, *fig. 2 e 4*), si esibì ancora una volta (e sarebbe stata l'ultima) l'antico allievo e collaboratore Jean-Louis Barrault, che si avviava a diventare il più importante uomo di teatro francese e che si esibì in ben tre pezzi, veri e propri cavalli di battaglia della nuova arte mimica, creati insieme a Decroux: *Le cheval*, *Maladie-Mort-Agonie* e *Le combat antique*. Anche in questo caso le foto di Weill, che tuttavia non fu presente nel '45 alla Maison de la Chimie, ci consentono di apprezzarne a tanta distanza di tempo la mirabile qualità plastica e poetica (*fig. 3*). Non stupisce, naturalmente, che siano stati proprio i pezzi di Barrault a raccogliere i maggiori consensi del pubblico, compresi quelli di Craig.

A proposito di quest'ultimo, va ricordato che la *Séance* del 27 giugno 1945 consentì a Decroux di conseguire anche il primo, prestigioso riconoscimento critico: fu infatti lo stesso Craig a scrivere un lungo articolo pubblicato poco più di un mese dopo, il 3 agosto, sulla rivista "Arts" col titolo molto eloquente e lusinghiero: *Enfin un créateur au théâtre issu du théâtre*.



fig. 3 La Mort

Ecco alcune delle considerazioni e degli apprezzamenti del vecchio artista inglese:

Pour l'instant il suffit d'insister sur le fait que si, durant la séance, je n'ai été qu'une seule fois tout à fait emporté par mon enthousiasme [si tratta, appunto, di un pezzo di Barrault, *Le cheval*, come spiega più avanti nell'articolo], je n'en ai pas moins constamment été convaincu d'avoir là, devant mes yeux, *une tentative sérieuse de créer un art pour le théâtre*. [...] J'ai beaucoup voyagé en Europe [...] – mais jusqu'à ce jour je n'avais jamais rien vu de comparable à cette tentative. [...] Pour ma part, je suis entièrement convaincu par ce que j'ai vu le 27 juin de cette année de libération.¹

Per altro, il teorico della Supermarionetta – pur dicendosi altamente onorato di questo riconoscimento – aveva ritenuto opportuno, in apertura di articolo, smentire Jean Dorcy che, nel presentare il programma, aveva sottolineato la filiazione craighiana (via Copeau) della ricerca mimica di Decroux. E aveva invitato (sfidato?) lo stesso Dorcy a

indiquer, dans un des mes livres, quelque chose qui servira de prétexte à sa généreuse assertion; mais jusqu'alors je reste – hélas – libre de nier ma participation, et, ce qui est plus important, je reste également libre de louer cette courageuse et remarquable tentative.

Non Dorcy ma lo stesso Decroux gli risponderà subito, solo tre giorni dopo l'uscita dell'articolo. In una lettera inedita a lui indirizzata, data il 6 agosto 1945, Decroux scrive fra l'altro:

Votre déclaration de non-paternité révèle vos <parola indecifrabile> mais je ne la partage pas. Votre oeuvre n'est pas qu'une juxtaposition d'idées, elle est encore une humeur générale (?) qui rend propice une (?) idée comme la notre. De plus, je vous l'ai dit: le chapitre de la Surmarionnette, donne automatiquement envie de devenir marionnette soi même, c'est à dire de construire le style par l'esprit et non de laisser jaillir l'intimité incontrôlée, l'âme <du> hasard.²

¹ E. G. Craig, *Enfin un créateur*, in *Etienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, sous la direction de Patrick Pezin, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, 2003, p. 285. Corsivo mio.

² Questa lettera, come tutte le altre citate in seguito, appartiene al Fondo Craig della Bibliothèque Nationale di Parigi, da me consultato negli anni Novanta presso la Bibliothèque de l'Arsenal. Ho reintegrato alcuni accenti e corretto alcune scorrettezze grafiche, tipiche della scrittura a mano. Con le parentesi <> ho segnalato le lacune o le congetture su parole non facili da decifrare.

Pochi giorni dopo, il 15 agosto, torna alla carica e in un'altra lettera (anch'essa inedita) al vecchio artista ribadisce e precisa il suo pensiero in proposito:

J'ai beaucoup écrit sur la philosophie politique et sur celle de l'art. Le résultat est que je fais une comparaison incessante entre vos idées et celles que j'ai péniblement engendrées.

Je suis étonné de tant de ressemblance sur tant de départements du théâtre.

Aussi bien je suis déçu que vous n'avez pas retrouvé en moi un exécutant d'une bonne part de vos revendications.

Aurai-je donc échoué à ce point?

C'est un véritable travail de confrontation que je commence à faire et j'en ferai le sujet d'une conférence pour la fin de la prochaine saison théâtrale, c'est à dire pour Mai 1946.

Avant cela, je vous soumettrai mon travail, longtemps à l'avance, afin de l'ajuster de plus en plus à la réalité de votre pensée.

J'y montrerai les différences et les identités et aussi les ressemblances d'humeur.

Etant donné que les acteurs studieux ou seulement réfléchis, à Paris <savent> de votre ouvrage sans l'avoir lu ou sans l'avoir lu intièrement ou sans l'avoir lu soigneusement, qu'on en parle d'un air entendu, respectueux, mystérieux, parfois avec inquiétude, je crois qu'une conférence sur Craig attirera du monde si elle a lieu le matin. Nous aurions ainsi les acteurs et les élèves du théâtre et peut être des étudiants en lettre. D'ailleurs, je la referai un soir. Avant d'en arriver là, j'aurais déjà fait mes preuves sur d'autres sujets qu'on me demande de traiter: différence entre danse pure et mime, entre danse mimée et mime dansé, entre notre mime et l'ancienne pantomime, entre le Mime et le théâtre parlant etc. etc.

Votre livre n'est pas dépassé par les événements et quelle jeunesse il a quand on le compare à tout ce que des personnages prestigieux ont écrit depuis. L'acteur vous l'aimez et vous le haïssez. Vous l'aimez, puisque vous voulez qu'il s'émancipe. Vous le haïssez puisqu'il ne veut pas s'émanciper. L'acteur me fait penser aux serfs: esclave sans s'en apercevoir, étonné jusqu'à en rire qu'on lui assigne une position élevée, préférant la servitude reposante à la lourde liberté, il lui faut un patron étranger. La Bruyère disait: il y a plus de paresse que de lâcheté à se laisser gouverner. Mais il vous appartenait di lui faire honte de son manque d'ambition.

Non sono rimaste tracce, ammettendo che l'abbia effettivamente tenuta, della conferenza promessa in questa lettera per il maggio dell'anno successivo, a conclusione dei corsi. Molto più fortunati siamo stati invece con la conferenza d'apertura dell'anno scolastico data il 6 novembre 1947 (dunque una settimana prima della visita di Craig



fig. 4

immortalata da Weill), nella quale Decroux argomenta ancor più ampiamente e più approfonditamente sui rapporti fra le teorie di Craig e la sua ricerca, confermando sostanzialmente la filiazione Supermarionetta-mimo corporeo. Infatti questa conferenza è stata pubblicata molti anni dopo nel libro *Paroles sur le mime*, divisa in tre paragrafi del capitolo (che apre la parte dedicata alle *Sources*) ... *prend sa source au Vieux-Colombier*. Questi i titoli dei tre paragrafi: *Gordon Craig, Apparentes contradictions de Craig, Là ou Craig s'abstient*.³

In questa conferenza Decroux propone un'interpretazione originale, un po' *ad usum delphini*, se vogliamo, delle polemiche e provocatorie teorizzazioni di Craig, ritornando sulla delusione che avevano provocato in lui le dichiarazioni di estraneità rispetto alla sua ricerca mimica:

Craig, enfin, voyant notre spectacle, écrit sur lui un article enthousiaste. Mais il précise que ses écrits n'ont pas de relation avec ledit spectacle. Veut-

³ Etienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Gallimard, Paris 1963 (nouvelle édition revue et augmentée: ivi, Librairie Théâtrale, 1977), pp. 19-28. Trad. it.: *Parole sul mimo*, a cura di Clelia Falletti, Prefazione di Marco De Marinis, Dino Audino, Roma 2003, pp. 29-35.

il dire qu'entre ses écrits et ce que nous faisons, il n'y a pas rapport causal de père à fils ou qu'il n'aperçoit pas même un rapport de frères, plus simplement: une ressemblance par le désir?

Cela me trouble à nouveau.

Et pourtant le Mime corporel semble si bien répondre aux revendications de Craig.⁴

Ecco nelle sue linee essenziali la contro-argomentazione di Decroux. (Il libro di riferimento è senza alcun dubbio – anche se non viene detto esplicitamente – *On the Art of the Theatre*,⁵ che, tradotto in Francia per la prima volta nel 1916, col titolo *De l'art du théâtre*, e con una introduzione di Jacques Rouché, era stato riedito pochi anni prima).⁶

Egli appunta la propria attenzione sulla battaglia craighiana contro il realismo e sulle sue opinioni radicali in merito all'attore.

Lo scopo primario del grande regista inglese gli appare quello di fare del teatro “un art original”, trasformando il palcoscenico da una “maison de tolérance” in un “tremplin du mouvement”.⁷ Decroux sintetizza le concezioni di Craig sull'attore in sette punti, impegnandosi poi, nella seconda parte del suo intervento, a mostrare come appunto “le Mime corporel semble si bien répondre aux revendications de Craig”. I punti sono i seguenti:

Premier point: lorsque l'acteur joue, son esprit doit exploiter son émotion et non son émotion exploiter son esprit. [...]

Deuxième point: le style et le symbole sont le propre de l'art.

Troisième point: l'acteur doit savoir son métier avant de paraître sur scène. [...]

Quatrième point: l'acteur de tradition expose les explosions de sa personne intime et cela devant à tout le monde: ce qui est impudique.

Cinquième point: l'acteur doit s'inspirer des méthodes employées par les autres artistes.

Sixième point: l'acteur doit aussi bien repousser les conseils de ces autres artistes lorsqu'ils pénètrent sur la scène afin de la coloniser.

Septième point: les lois du théâtre restent à trouver. [...].⁸

⁴ Ivi, p. 22 (trad. it., p. 31).

⁵ Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, Heinemann, London 1911.

⁶ Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, Lieutier, Paris 1942.

⁷ Etienne Decroux, *Paroles sur le mime*, cit., p. 19 (trad. it., p. 29).

⁸ Ivi, p. 20 (trad. it., pp. 29-30).

Il fulcro del ragionamento di Decroux, che fa da cerniera logica fra le due parti del suo discorso, risiede nel modo in cui egli affronta la celebre teoria craighiana della Supermarionetta, individuandovi una contraddizione, almeno apparente. Da un lato, infatti, Craig sembra condannare senza appello ogni tipo possibile di attore in carne ed ossa, giacché per lui “le corps est incapable d’obéir à la commande de l’esprit et [...] on ne peut donc compter sur lui pour engendrer la poésie du drame”,⁹ e propone quindi di rimpiazzarlo con una marionetta ideale. Ma poi, dall’altro lato, finisce per ammettere che la sua proposta va intesa solo in senso figurato, alla stregua di un’ “image de combat”.¹⁰

Per Decroux il solo modo di superare questa *impasse* sta nel non considerare l’impotenza del corpo umano, di cui parla il grande teorico della regia, come assoluta e connaturata bensì come relativa e storica, e quindi superabile, e nel concepire la Supermarionetta come la refigurazione utopico-concreta di un attore globale, completo e consapevole, che l’arte del mimo corporeo è, per l’appunto, la più adatta a far nascere:

[...] Lorsque Craig affirme l’impuissance du corps, il ne pense qu’aux difficultés certes grandes mais surmontables éprouvées par le corps lorsqu’il tente d’obéir aux commandes de l’esprit. Et voici comment je raisonne:

Si la marionnette est au moins l’image de l’acteur idéal, il faut donc essayer d’acquérir les vertus de la marionnette idéale.

Or, on ne peut les acquérir qu’en pratiquant une gymnastique adéquate à la fonction escomptée et cela nous conduit au mime dit corporel.¹¹

Un’indagine sistematica e documentariamente fondata sulle elaborazioni teorico-pratiche di Etienne Decroux dagli anni Venti del secolo scorso in avanti (come quella che sto cercando di sviluppare personalmente da oltre trent’anni)¹² non può non confermare ciò che lo stesso artista francese argomenta puntigliosamente nelle pagine del 1947 che

⁹ Ivi, p. 21 (trad. it., p. 30).

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ivi, pp. 21-22 (trad. it., pp. 30-31).

¹² Cfr., almeno, *Mimo e mimi. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, La casa Usher, Firenze, 1980; *Mimo e teatro nel Novecento*, La casa Usher, Firenze 1993; *La vera importanza di Decroux nel teatro contemporaneo*, prefazione a Etienne Decroux, *Parole sul mimo*, cit., pp. 5-18; *Teatro-laboratorio e drammaturgia dell’attore: il caso Decroux*, in *Teatro Akropolis. Testimonianza, ricerche, azioni*, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, AkropolisLibri, Genova, 2011, pp. 172-206.

stiamo commentando, vale a dire quanto vasta e profonda sia stata la suggestione esercitata dalle visioni teoriche di Craig su di esse. Di conseguenza è solo in parte esagerato affermare – come ha fatto Paolo Puppà – che Craig “rappresenta l’organizzazione portante del mondo espressivo di Decroux”.¹³

In effetti, tanto il carattere marcatamente antinaturalistico e antinarrativo dell’arte mimica perseguita da Decroux, quanto la spersonalizzazione emotiva e l’essenzializzazione espressiva sulle quali essa vuole fondarsi, sono tratti decisivi di più o meno diretta derivazione craighiana – come i densi paragrafi di *Paroles sur le mime* illustrano in abbondanza. Forse neppure Copeau, l’unico maestro diretto del creatore del mimo corporeo, può rivendicare un’influenza altrettanto profonda, almeno sul piano strettamente teorico.

Ma questo appartiene al Novecento teatrale e alla sua storia sotterranea. Tornando ancora, conclusivamente, sulla vicenda dei rapporti personali che legarono queste due straordinarie personalità per qualche anno subito dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, c’è da chiedersi se Craig rivide mai il suo giudizio, come aveva promesso di fare nell’articolo su “Arts”, se qualcuno gli avesse dimostrato il legame esistente fra i suoi scritti e le ricerche mimiche di Decroux. Non possiamo dirlo, i documenti in nostro possesso non ci consentono di rispondere né in un senso né nell’altro. La corrispondenza, per altro scarna, fra i due conosce, comprensibilmente, un picco proprio nel

¹³ Paolo Puppà, *Etienne Decroux ovvero la poetica dell’autoamputazione*, “La scrittura scenica”, 4, 1971, p. 43. In un libro recente, che si segnala soprattutto per un tasso davvero altissimo, molto al di sopra del tollerabile, di acidità e rancorosità, Yves Lebreton, allievo di Decroux negli anni Sessanta, nella foga di impartire lezioni a tutti, cerca di ridimensionare drasticamente il peso dell’influenza di Craig sul lavoro del suo maestro con argomentazioni discutibili, che si basano sulla sua lettura degli scritti dell’artista inglese e non – come sarebbe stato più corretto – su quella ne fece – come abbiamo appena mostrato – Decroux. Il risultato – inevitabile, visto lo stile dell’autore e quindi del libro – non può che essere, anche in questo caso, l’aggressione e l’insulto. Non contento di affermare (com’è legittimo, sia chiaro, anche se sbagliato – a mio avviso) che “è ben difficile riconoscere una filiazione reale tra Craig e Decroux, anche se quest’ultimo si è ingegnato a dimostrarla”, l’autore, con raro sprezzo del ridicolo e sfiorando involontariamente il grottesco, gratifica uno dei padri fondatori della scena moderna di epiteti ed osservazioni quali “un’aberrazione totale!”, “assurdità”, “che Craig torni alle sue «maquette» e ai suoi talenti di decoratore d’interni!”. Quando si dice la modestia e il senso della misura! Cfr. Yves Lebreton, *Sorgenti. Nascita del Teatro Corporeo*, Titivillus, Pisa 2012, pp. 289-293 (le citazioni sono alle pp. 192-193).

'47 in concomitanza della visita illustre alla scuola da cui siamo partiti (due lettere, del 1 novembre e del 31 dicembre 1947, sono state da me già pubblicate parzialmente)¹⁴, e si chiude con un biglietto di auguri per il nuovo anno che Decroux scrive in data 16 gennaio 1949, scusandosi per il ritardo,¹⁵ e spedisce nel sud della Francia dove l'anziano artista inglese si era ormai trasferito definitivamente da diversi mesi.

Ignoriamo se egli abbia dato seguito alla promessa contenuta in quel biglietto: "je vous écrirai pour vous rendre compte de la politique artistique que nous avons adoptée cette saison". In effetti, nulla si sa circa i rapporti successivi fra Craig e Decroux, che saranno stati in ogni caso soltanto a distanza, visto che Craig non si mosse più dalla Costa Azzurra e Decroux non risulta sia mai andato a trovarlo, come fecero invece in quegli anni tanti uomini di teatro, noti e meno noti, da Brook a Barrault.¹⁶

¹⁴ Marco De Marinis, *Teatro-laboratorio e drammaturgia dell'attore: il caso Decroux*, cit., pp. 175-176.

¹⁵ Curiosamente, in questa lettera Decroux sembra dimenticare che in realtà il 16 gennaio era il giorno del compleanno di Craig. Se ne era ricordato invece l'anno precedente, in un biglietto di auguri inviato in data 19 gennaio 1948, e firmato da tutti gli allievi, compresi Marcel Marceau, Alvin Epstein, Pierre Verry e Daphné Craig, la figlia, che frequentava la scuola. Per queste lettere, cfr. sopra nota 2.

¹⁶ Cfr. il libro del figlio Edward Craig, *Gordon Craig: the Story of His Life* (Knopf, New York, 1968; ed. it. a cura di Marina Maymone Siniscalchi: *Gordon Craig. La storia della sua vita*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1996), che per altro non fa mai il nome di Decroux.