

© 2000 Titivillus edizioni, via Zara, 58
56020 Corazzano (Pisa) - Tel. 0571/462825 - Fax 0571 462700
E-mail: titivillused@hotmail.com

Il testo di Andrea Balzola *Per una nuova drammaturgia interattiva
e sinestetica* è pubblicato per gentile concessione dell'autore e di
Riccione TTVV.

Foto di copertina: La Spezia, il Teatro Monteverdi.
Costruito nel 1929 da Luigi Monteverdi, diventerà parcheggio entro il 2000.
Foto di Luca Fregoso. Su autorizzazione del dott. Daniele Maggiani.

ISBN 88-7218-044-9

La maschera volubile

Frammenti di teatro e video

a cura di Anna Maria Monteverdi

Prefazione di Fernando Mastropasqua

Titivillus



LA TEORIA DOPO LA PRATICA.
APPUNTI SULLE PRIME REGIE DI GORDON CRAIG

Anna Maria Monteverdi.

Nel numero del dicembre 1898 della rivista *The Page*¹ fondata da Edward Gordon Craig viene annunciata la nascita della Purcell Operatic Society, istituita dal musicista Martin Fallas Shaw, a cui si aggiunse ben presto il giovane Craig nella veste di regista. Scopo dell'Associazione era di far rivivere le opere di Purcell, Haendel, Gluck, Arne. Craig, nell'introduzione al *Souvenir Programme per Dido & Aeneas* constata con rammarico che "le opere di questi famosi compositori non sono attualmente più ascoltate e obiettivo principale dell'associazione sarà selezionare i migliori lavori per trarne delle rappresentazioni teatrali"². I membri della Purcell Operatic Society potevano prendere parte alla rappresentazione come elementi del coro. Craig, in qualità di direttore artistico, si sarebbe impegnato a rendere lo spettacolo in spirito con l'opera, assicurando che "nessuna fatica sarà risparmiata per rendere completa in ogni sua forma la rappresentazione".

L'incontro con Shaw nel 1897 ad Hampstead, un quartiere aristocratico alla periferia di Londra e la creazione della Purcell Operatic Society rappresentarono una tappa fondamentale nella formazione artistica di Craig: Shaw lo introdusse, infatti, allo studio della musica classica ed in particolare gli fece apprezzare il genio di Bach³. Dal canto suo Shaw, dopo essersi imbattuto

nella forte personalità, artisticamente multiforme, di Craig approvò il progetto di affiancare all'esecuzione musicale delle opere, anche una vera e propria rappresentazione scenica. La Purcell Operatic Society produsse, tra il 1900 e il 1902, sei allestimenti teatrali dalle opere in musica di Purcell (*Dido & Aeneas*; *The masque of love*) ed Haendel (*Acis & Galatea*) incluse le repliche. In seguito, la collaborazione di Craig con Shaw in Inghilterra diede vita ad altre produzioni quali la realizzazione di un dramma pastorale di Laurence Housman (*Bethlehem*, Londra, Imperial Institute, 1902) e di una tragedia di Ibsen (*The Vikings*, Londra, Imperial Theatre, 1903). I documenti più interessanti per l'analisi di queste produzioni, rimangono sicuramente gli appunti manoscritti e i libri di regia⁴ che testimoniano il tormentato percorso creativo del regista sul testo e sulla musica, in un periodo in cui Craig non aveva ancora elaborato le proprie idee in un sistema teorico organico; la pubblicazione del fondamentale libro *The art of theatre*, successivamente inserito in *On the art of theatre* -summa del pensiero teorico di uno dei padri fondatori della regia del Novecento-risale, infatti, al 1905. I documenti includono l'intera partitura musicale dell'opera, notazioni registiche su luci e movimenti, bozzetti, acquarelli, schizzi, disegni per décor e costumi, elenco di attrezzature di scena, note di spesa, carteggi, notizie sugli interpreti e resoconti giornalistici in un insieme assolutamente disorganico. La grande quantità e la natura composita di tale materiale testimoniano un intenso lavoro del regista sul testo, alla ricerca del carattere visivo più appropriato da conferire alla scena: Craig rielaborava, anche a distanza di anni dalla produzione, i disegni e le xilografie, per inserirli in pubblicazioni a stampa (riviste, programmi di sala, cataloghi) oppure, con minime modifiche, per riutilizzarli in messe in scena successive. Sintomatico, quest'ultimo procedimento, della volontà di creare un linguaggio teatrale non specifico per ciascun testo drammatico, ma universale, una sorta di grammatica lessicale di segni visivi, strutturati, come afferma Artioli, secondo le figure della "ripetizione e del parallelismo"⁵. L'analisi di queste prime produzioni di Edward Gordon Craig, oltre a rivelare una significativa anticipazione di alcuni dei più importanti temi della successiva opera teorica -l'artista del tea-

tro del futuro che compone la sua opera per mezzo di un'armoniosa intelaiatura visiva costituita dal movimento, dalla musica, dalla scenografia, dalle luci e dai colori, secondo il celebre passo tratto da *On the art of theatre*⁶ -preannuncia anche un primo decisivo avvio verso un teatro contraddistinto da semplici conformazioni geometriche facilmente individuabili. E' il caso, per esempio, dei bozzetti di scena per *The Vikings* e *Acis & Galatea* (foto 1) in cui risalta immediatamente l'utilizzo di forme geometriche ripetute in sequenza scalare, nel décor e nelle positure degli attori⁷. Anche per i costumi e gli oggetti di scena si osserva il medesimo procedimento di ripetizione seriale di un tema visivo: gli abiti indossati dal coro di fanciulle in *Acis* -scacchi e linee verticali-insieme ai palloncini legati con lunghi nastri ad una intelaiatura circolare, riprendevano il motivo genetico primario del quadrato, della linea retta e del cerchio (foto 3); lo stesso disegno ritorna con poche varianti in *The Vikings*: Dagny, infatti, si presentava con l'identica sopravveste a linee verticali e a scacchi utilizzata qualche anno prima per *Acis e Galatea* (foto 4)⁸. Craig elaborò per queste messe in scena da opere in musica una suggestiva strutturazione scenica, partendo da preordinate linee di forza dinamiche: le scene si configuravano come aggregazioni combinate di spazi, volumi, corpi, colori e forme simboliche in continua trasformazione, articolati in senso dinamico e subordinati ad una metrica rigorosa. L'adozione, infatti, di elementi spaziali basati su unità modulari che si ripetevano, compenetrandosi dinamicamente nel décor, nei movimenti e persino nei costumi, rivela un'attenta ricerca di un simbolico principio animatore, di un leit motiv visivo di grande impatto emozionale che traduceva il testo drammatico in una metamorfica dialettica di linguaggi artistici. L'intera composizione sembra generarsi da un semplice principio geometrico: nelle visioni teatrali di Craig, infatti, prevalgono per lo più forme elementari come il quadrato, la linea verticale e il cerchio. Questi, scomposti nelle superfici o sovrapposti, daranno vita, nei progetti di scena posteriori, ad una lunga serie di piramidi di scale, piani orizzontali, colonne monolitiche, monumentali arcate, massicci parallelepipedi scanditi da una luce vibrante che immergono lo spettatore nella dimensione atmosferico-emotiva del dramma.

Craig per le prime regie progettò una struttura globalmente unitaria, utilizzando pochi ma suggestivi schemi geometrici: per *The masque of love* costruì un vero e proprio décor vivente: ai melanconici ostinati e agli allegri vocalizzi di ringraziamento al dio dell'Amore, vennero affiancate coreografie che disegnavano nello spazio scenico linee modulate secondo movimenti avvolgenti, curvi ed elittici, come si deduce dallo schema di danza per l'atto II. Le coreografie privilegiavano posizioni a cerchio e a quadrato, figure geometriche che in Craig simboleggiano sempre il maschile e il femminile:

In questa prospettiva metafisica, il movimento perfetto si genera dalla combinazione di elementi femminili e maschili che congiungerebbero la rappresentazione teatrale con il ritmo universale della natura⁹.

In *Acis & Galatea* l'allegria e spensierata atmosfera arcadica venne resa, contro ogni convenzione figurativa precedente, unicamente da pochi e semplici moduli geometrici: il quadrato e soprattutto la linea dritta, verticale, spezzata in mossi frammenti di stoffe in libertà, appesi all'altezza del telone di fondo e ripetuti come *pattern* visivo in tutti gli altri elementi della rappresentazione; le strisce di stoffa leggerissime, infatti, cadevano dalla parete confondendosi con le uguali stoffe che formavano gli abiti e le acconciature del coro; scena e interpreti davano così vita ad un unico universo in movimento, *luogo*¹⁰ armonioso e dinamico al tempo stesso, poiché le strisce del décor si animavano al contatto con gli attori, incorporandoli.

Craig, a proposito dei movimenti che avrebbe voluto utilizzare nella scena di morte di Didone ("When I am laid in earth") in *Dido & Aeneas*, scrisse in una lettera a Martin Fallas Shaw:

Vedo Didone giù di morale e il coro che fa finta di soffrire [...] Per un balletto ho pensato a movimenti esclusivamente di braccia, braccia bianchissime! Il resto della scena sarà buia. Nell'oscurità si udranno solo voci e si vedranno solo braccia danzanti. Di grande effetto se fatto come si deve¹¹.

Il figlio Edward Antony, sulla base dei resoconti giornalistici e fotografici, così descrisse la scena finale: "Nel profondo indaco della notte non si vedeva altro all'infuori delle braccia del coro che ondeggiava in un triste addio"¹².

I corpi degli attori e soprattutto del coro femminile si convertivano, nella mesta danza, in masse scultoree, formando, nella posa plastica, angoli retti e parallelepipedi viventi. La suggestiva elementarità di gesti sottolineava ancora di più la forte monocromia e linearità del décor (struttura a tralici, verde e porpora interrotta da un varco centrale a baldacchino). L'effetto visivo è quello che si può ricavare dalla fotografia di una fanciulla, vestita alla greca, che solleva con grande enfasi, il braccio destro in alto come per una invocazione divina (foto 5). Risalta immediatamente l'attenzione per una disposizione strutturale geometrica della figura, la quale traccia come un arco di parabole ascendente di cui proprio il corpo costituisce l'asse. Nel delicatissimo gesto della figura femminile isolata si riconoscono una linea principale dritta (il busto) e in posa composta, una traiettoria a curva disegnata dal braccio destro e dalle maniche della veste che giunge fino all'altezza della testa. In questa posa che esaspera una tensione rettilinea verso l'alto, non è difficile riconoscere uno dei tratti che contraddistinguono l'arte di Craig: il verticalismo, l'ascendere delle linee "che non salgono mai abbastanza". Il contrasto oscurità v/s luce mette in risalto la posa classica della lamentatrice mentre il trattamento xilografico della figura (silhouette scura su sfondo chiaro) scandisce ritmicamente le pieghe della veste; queste diventano scanalature marmoree dallo spigolo vivo, brevi e mosse linee bianche di luce che interrompono la massa nera della figura.

Molinari, analizzando nei dettagli la fotografia come fosse un documento pittorico e sottolineando il livello artistico dello spettacolo quale si deduce proprio dalla solenne e severa posa della figurante, constata come

questa figura, con la sua combinazione di superfici e di fitissime pieghe, ci ricorda molto da vicino quella matassa di linee sottili che Craig aveva visto nei disegni di Bearsley e usato in molte delle sue più belle xilografie ... Anche qui,

dunque, come in alcune xilografie, linee curve ed allungate che si alternano a superfici piane. Ma in nessuna xilografia tale duplice tematica formale raggiunge una così completa unificazione stilistica: le due brevi curve che il manto forma scendendo dal capo alla base del collo da un lato, e alla spalla dall'altro, duccescamente poco accentuate come sono, fanno da pendant, pur nella loro funzione di limiti di una superficie.

Il verbo scendere è, in questo caso, usato impropriamente: qui tutto sale, tutto nasce da quella massa, che certo non si può chiamare groviglio, di linee, o pieghe o cumuli potenzialmente curvi¹³.

Per tutte e tre le rappresentazioni, inoltre, le positure e le coreografie furono create secondo un rapporto di continuità spaziale con lo sfondo, in una dimensione simbolica che si dilatava oltre le architetture del décor vero e proprio, in una totale osmosi delle componenti visuali e auditive ed in una vivace sincronicità di linguaggi artistici.

Semplificazione, suggestione, sintesi: Craig sottopone il testo ad un'indagine sullo spirito generatore dell'opera, sulle "tensioni direzionali"¹⁴ quali si nascondono nella giustapposizione dei disegni melodici e nelle dinamiche varietà ritmiche della musica di Haendel e Purcell.

La scena di Craig si colloca, per prima cosa, nell'immaginazione; scopo del teatro è cercare di registrare "cosa si vede nell'occhio della mente" attraverso una sinestetica fusione di tutti gli elementi di cui si compone il teatro, integrati insieme a produrre un effetto unitario che suggerisca l'essenza profonda del dramma. Scopo del teatro è, cioè

esprimere l'universo spirituale dell'immaginazione e dell'essere; la rappresentazione del dramma ci deve rivelare la via profonda, l'essenza stessa del testo. Il décor non è un quadro autonomo o la rappresentazione oggettiva di un luogo; suggerisce, invece, la visione di un sito che si armonizza con i pensieri del poeta. In accordo diretto con i movimenti dell'attore, con le ispirazioni del testo e della musica,

il luogo si integra perfettamente con la vita stessa del dramma e partecipa della sua Rivelazione¹⁵.

L'esigenza di una pittura di idee, secondo i dettami del Simbolismo, porta Craig ad una sostanziale innovazione della composizione scenica; l'illustrazione e la narrazione della storia, infatti, viene affidata ad una precisa scelta della qualità ed intensità drammatica delle coreografie e del décor, alle ritmizzazioni cinesiche e cromatiche di luci accorpate a solidi geometrici, alle vibrazioni espressive di ombre e squarci nelle imponenti architetture.

Particolarmente interessante risulta il libro di regia per *The masque of love*¹⁶: esso contiene l'esatto percorso ritmico-coreografico che Craig studiò per il II atto ("Behold, o mightiest of gods") creando un proprio sistema di notazione visiva per la danza e per i singoli movimenti del corpo.

La trama dell'opera in musica, riassunta nel Programma del 1902, si riduce a pochi episodi essenziali: nell'oscurità generale, il piccolo Dio dell'Amore, Cupido, collocato in scena dietro un'enorme finestra a sbarre, manda i fanciulli a chiamare Flora, Bacco e le fanciulle del bosco. Questi tornano con maschere e vestiti con cui giocheranno ad imitare gli dei e le dee cantando l'aria "Come, come away". Entrano, poi, trascinati in catene ai polsi, gli schiavi d'amore, intonando l'ode di invocazione "Behold o mightiest of gods". In alcuni disegni di Craig inseriti nel libro di regia, si può osservare il mesto corteo imprigionato con lunghi nastri dai piccoli carcerieri del Dio Amore.

Sciolti i vincoli, le sbarre spariscono e il palo di prigionia diventa motivo di nuova gioia: è il momento del canto di liberazione e ringraziamento "Sweet delights of love" con cui termina la seconda parte. L'effetto che Craig voleva ottenere durante quest'aria si può intuire da un disegno depositato presso la Biblioteca dell'Arsenal di Parigi, raffigurante i tre gruppi disposti sotto un tremolante sventolio di nastri. Questi ultimi, legati all'estremità di una lunga asta, partono dall'alto e scendono a formare una piramide dai contorni in movimento, disegnando sulla scena un composto quadro geometrico formato da nastri e braccia.

Cantando in coro "Make room" irrompe in scena Bacco, insieme con il suo rumoroso seguito, dentro un carro con ruote. Alle movimentate note del canto, le maschere fuggono. Segue un inno al dio e i devoti d'amore, incuriositi, si avvicinano e si lasciano convincere ad unirsi al baccanale. Appare in scena, allora, un giovane dal nome Mirtillo che ama, non ricambiato, la bella Corinna per il quale Craig disegna un costume con balze, fiocchi e un lungo foulard. Dopo l'appassionante duetto tra soprano e basso "Tell me why", l'esitante fanciulla accetta il corteggiamento e le maschere festeggiano l'ennesimo trionfo d'Amore, ballando sulle note di una controdanza. Per la prima volta Craig si confrontò con un tipo di linguaggio di impatto essenzialmente ritmico, creando specifiche immagini di movimento e raggruppamento di artisti sulla scena, in cui si addensassero risonanze visive dal carico emotivo ed evocativo di pari intensità e corposa pienezza comunicativa della musica. Il movimento diventa significativo portavoce delle aspirazioni di Craig verso un teatro "non più realista ma convenzionale, non più imitativo ma simbolico"¹⁷. Con *The masque* Craig passò dalla ricerca della resa scenica di luci e colori in sintonia con lo spirito del dramma, espressa in *Dido*, allo studio del movimento, del valore figurativo e ritmico del corpo umano in significativa concordanza con le complicazione melodiche della partitura musicale. Come per *Dido & Aeneas*, infatti si pose il problema di dare evidenza al dramma in musica concentrando visivamente il contrasto tragico dei personaggi in un'espressiva armonia cromatica di luci, così pensò per *The masque* di evidenziare quella componente gestuale che nella musica o nella drammaturgia rimane inesorabilmente sottintesa o nascosta. Nell'allestimento generale dello spettacolo, infatti, Craig non perseguì l'ideale della precisione naturalistica del dettaglio; ugualmente limitò i movimenti degli attori ad una gamma non molto variata ma suggestiva, sostituendo i tradizionali passi di danza con movimenti elementari, scelti per la loro familiarità e semplicità, come nella scena dell'invocazione al dio, "Behold, o mightest of gods" (foto 6) in cui innocenti posizioni diventano pregnanti di timore religioso e mistico rapimento. Nel diagramma che si riferisce al primo movimento di Povertà, Re, Regina e Pierrot protagonisti

del Masque, la prolungata assenza del recitativo permette ai personaggi un incedere grave, scandito unicamente dalla musica. I triangoli indicano la posizione del portatorce; le frecce mostrano i punti di partenza e il percorso dei personaggi sulla scena; i cerchi rappresentano i diversi gruppi.

Ai lati si collocano Re con Regina (sigla K) e Povertà (sigla P), mentre i Pierrot (sigla P) sono nel fondo della scena. I quadrati indicano gli Arlecchini-carcerieri che guidano con la lunga asta in mano i prigionieri. La geometria dei movimenti prevede una serie quasi concentrica di semicerchi, disegnati dai personaggi con spostamenti successivi; questi, posti all'estremità Nord, Est e Ovest della scena, con i rispettivi cortei e Arlecchino che li conduce legati ad un lungo nastro, effettuano movimenti che si corrispondono simmetricamente, creando un'onda successiva che si trasmette in sequenza continua. I portatorce definiscono il cerchio più esterno, poi come per irradiazione, per primo parte il gruppo Povertà seguito da Re e Regina che percorrono una traiettoria a curva da una posizione laterale a quella opposta, incrociandosi; poi è la volta dei Pierrot che dalla posizione più arretrata avanzano in linea retta, pronti ad indietreggiare in posizione centrale (foto 7).

In questi movimenti che tracciano curve ellittiche da una parte all'altra del palcoscenico, si può scorgere quell'attenzione alla linea generatrice di forze che è propria dell'Art Nouveau: "La linea è di importanza assoluta -scrive Walter Crane-; nella realizzazione delle opere d'arte, il disegnatore deve servirsi di linee di ogni tipo: linea determinante, linea enfatica, linea aggressiva, linea che controlla e unisce"¹⁸.

Per il secondo movimento la scena si anima di percorsi a semicerchio e a doppia elica disegnati dai portatorce intorno ai prigionieri, mentre gli altri gruppi vanno a disporsi in doppia fila; i tre Arlecchini carcerieri che guidano i vari gruppi sono ora vicini tra loro. Successivamente i tre gruppi vanno a formare cerchi intorno agli Arlecchini, disponendosi come ai vertici di un ipotetico triangolo (foto 8 - 9 - 10). Nella scena seguente i tre gruppi si alternano le posizioni e si dispongono non più circolarmente ma lateralmente; i tre Arlecchini si portano verso il

centro della scena con 12 passi mentre tutti i prigionieri d'Amore si uniscono in un grande cerchio che va sempre più restringendosi attorno agli Arlecchini¹⁹ (foto 11 - 12). L'armonia scaturita dalle posizioni dei danzatori, perfettamente equidistanti dal centro, danno un esempio di temporanea vittoria dell'ordine sulla sovversione e il caos che proromperà con l'entrata in scena del rumoroso baccanale.

Proprio in riferimento a questi primi spettacoli, Arthur Symons notò come:

Mister Craig ha un genio particolare per la linea, per i nuovi effetti della linea. La sua linea è tutta sua; egli lavora su quadrati e linee rette, quasi mai curve. Drappeggia la scena di stoffe come un quadrato; divide queste stoffe in linee verticali, inducendo l'occhio ad innalzarsi ad un'altezza immensa, facendolo fissare con rigorosa attenzione. Sulla scena dispone quadrati di motivi e di strutture; forma i suoi gruppi come quadrati irregolari e li fa muovere in linee rette, che si piegano su se stesse come le due aste di un compasso; mette sui costumi motivi quadrati e drappeggia le braccia con nastri che scendono fino a terra e fanno del corpo quasi un quadrato quando le braccia formano con esso un angolo retto.

Collega i suoi gruppi tramite una combinazione di bastoni o di nastri, all'incirca alla maniera del *Maypole*: ogni figura è connessa al centro da una linea fortemente allungata, come il raggio di una ruota. Anche quando il motivo prende forma di un cerchio, questo è segmentato da linee rette²⁰.

Liberati dai vincoli che li tenevano legati ai propri carcerieri, i gruppi fuoriescono dal cerchio e avanzano lentamente con otto passi, disponendosi frontalmente, mentre sul lato destro della scena Bacco e il suo séguito si preparano ad entrare sparpagliando il gruppo con moti dinamici ed eccentrici (foto 13 - 14).

Alcune posizioni e raggruppamenti di scena furono deliberatamente ispirati a pitture del Rinascimento Italiano (e costituirono gli schemi strutturali per il montaggio coreografico): i passi di danza che dovevano seguire l'aria "Sweet delights of love" furono suggeriti a Craig da un quadro di Fra Angelico *Il giudi-*

zio universale (Firenze, Museo di S. Marco, 1430) la cui riproduzione è inserita tra le pagine del libro di regia. Il riferimento è alla schiera di angeli danzanti che muovono verso le porte del Paradiso attraverso un prato di fiori. L'elegante ed aggraziata danza femminile in cerchio che appare nella composizione, infatti, suggerisce, nell'insieme, una dolcissima visione di letizia paradisiaca quale si adattava perfettamente ad illustrare la melodiosa aria di Purcell.

Nel disegno per l'atto II, scena 2 di *Acis & Galatea* Craig ha fermato l'istante più drammaticamente intenso dell'opera: il momento dell'invocazione di Galatea alle muse ("Drawn all ye muses") dopo la morte di Acis²¹ (foto 15). Craig illustra, con tocchi essenziali, di grande suggestione e di grande risonanza espressiva, un tempo assoluto, fuori dalla dimensione storica: quello della perenne eredità di dolore e della precarietà del destino umano. Celata nella composizione, ma immediatamente percepibile, è la geometria di triangoli, piani orizzontali e verticali, nonché la disposizione delle figure secondo direttive visive simmetriche: la scena si compone, infatti, di tre piani posti in profondità, con una pedana centrale digradante a scale e i personaggi che si dispongono come ai vertici di un triangolo.

La scheletrica disposizione degli elementi di scena conferisce al quadro la saldezza di un impianto depurato da divagazioni naturalistiche: l'orizzontalità del piano si esprime in modo spazialmente attivo grazie alla presenza di un elemento verticale (il corpo e il gesto di Galatea, solenne e severo) e di un varco centrale a piattaforma. La scarna impalcatura della scena si articola di uno strato di piani dalla profondità poco accentuata, su cui si impone una struttura centrale a scale, come forma geometrica che unisce e separa al tempo stesso. Nello sfondo, volutamente indistinto, si dispongono simmetricamente le figure che avanzano come un mesto corteo dalle estremità laterali verso il centro. A spezzare l'armonia della composizione è la stessa Galatea, il cui disperato gesto a braccia levate - come la Maddalena urlante della *Deposizione* di Donatello - crea come una piramide visiva, le cui linee direttrici divergenti verso l'alto, ripetono la disposizione del coro. Il confronto immediato è

con la tripartizione in piano -maggiormente elaborata e con l'aggiunta dell'elemento della grata- che appare nel disegno di Craig per il *Julius Caesar*, atto III, sc.1. Questa esatta scansione geometrica di figure e architetture, di simmetria e insieme ossimoro -le due figure in primo piano sono poste, infatti, una accovacciata l'altra in piedi- di ritmo nell'espressione aritmica e scomposta del dolore, è già di per sé un contenuto narrativo: la consapevolezza del destino umano come retaggio di dolore produce contemporaneamente mesta sopportazione ed energica ribellione. Questa, espressa più che dai simboli, dall'atteggiamento volutamente imprecisato delle figure, dissolve le forme umane in materia senza luce, senza moto dinamico. In luogo del singolo modellato delle figure plasticamente determinate si ha una sequenza di masse informi -macchie scure su sfondo chiaro- disposte simmetricamente ai lati della scena, che avanzano come mesto e composto corteo funebre.

Un'incerta copertura cerulea ne sfalda le forme, trasformandole in ombre vaganti e dimesse. Lo sfondo sembra nebbia compressa, luminosa e trasparente nello strato più basso per opacizzarsi nella sua ascesa verticale. Craig, dunque, risolve l'episodio in una dialettica visiva dall'elevata carica di stilizzazione, riducendo la scena ad un alternarsi di piani orizzontali e verticali, sottraendo alla storia ogni valore meramente illustrativo e di accadimento. Lontano appare il ricordo degli antichi miti arcadici a cui il dramma si riferisce.

Il III atto di *Acis & Galatea* si apriva sul gruppo quasi scultoreo dei due amanti posti, durante l'aria "Wretched lovers" (foto 16) su un rialzamento al centro della scena. Nel disegno si intravedono nell'oscurità generale, le sagome del coro e le cinta di mura di un castello che incombono minacciosamente sui protagonisti. La scena è concepita in campo totale, in una continuità di superfici avvolgenti e concentriche che si espandono dal basso verso l'alto: la piramide formata da due amanti abbracciati si ripete pressoché identica nella struttura muraria sospesa in alto, esattamente collocata sulla verticale del luogo. I personaggi del coro si dispongono a semicerchio intorno ai protagonisti mentre la circolarità è ulteriormente richiamata dalla cinta perimetrale del castello di Polifemo, in alto. L'idillio narrativo si risolve,

così, in un'astrazione visiva che, sconfinando quasi nella geometria pura, trae la qualità e la profondità di suggestione dall'impatto emozionale generato da forme elementari potenti. Questa suggestiva ripartizione della scena, modulata ritmicamente intorno alle figure del cerchio e della piramide, si dimostrerà particolarmente cara a Craig: osservando, infatti, i progetti per due successive produzioni -*The Vikings* e soprattutto *The pretenders*- risalta immediatamente, nell'utilizzo di materiali geometrici ripetuti in sequenza scalare, così come nella disposizione dei personaggi al centro della scena, l'evidente dipendenza di tali disegni proprio dal bozzetto per *Acis & Galatea*.