

La *Übermarionette* di Craig: il corpo e la forma

Lorenzo Mango
(Università degli Studi di Napoli L'Orientale)
lmango@unior.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: Craig's *Übermarionette*: the body and the form

Abstract: The nature of Edward Gordon Craig's *Übermarionette* cannot be unequivocally defined; indeed, there are many different interpretations of this experiment: some believe that Craig intended to replace the theatre of actors with a puppet theatre; others argue that the puppet would not replace the actor, but rather that the actor would have to acquire certain qualities of the puppet; still others propose a middle way according to which the *Übermarionette* would represent a fusion of mechanical and human elements. What emerges, beyond any stance taken, is that the *Übermarionette* stands out as a field of continuous experimentation, a permanent laboratory, a place for the germination of thought that feeds on the contradiction inherent in its own articulations. Craig's aim is not so much towards a definitive definition, nor an immediate theatrical implementation of the *Übermarionette*, but rather at redefining the possibilities of the human body through the dialectic between actor and puppet, employing the theatre as a privileged site for contemplating humanity.

Keywords: Craig; *Übermarionette*; body; actor; theatre.

1. *Un laboratorio permanente*

La *Übermarionette* rappresenta probabilmente la proposta più innovativa che Edward Gordon Craig abbia fatto al teatro del Novecento. Sicuramente è la più radicale ed estrema e, altrettanto sicuramente, la più enigmatica. È un argomento che torna in modi e forme diversi nel percorso artistico di Craig, talvolta in maniera pubblica, come nel celebre saggio *The Actor and the Übermarionette*, pubblicato nel secondo numero di «The Mask» nell'aprile del 1908 (ma scritto nel 1907), talaltra in maniera privata, o quanto meno pre-pubblica, come risulta dai quaderni di appunti e note a essa dedicati o in cui, comunque, di essa si parla. Ragionare della *Übermarionette* comporta necessariamente muoversi tra questi due territori, cercando elementi di congiunzione ma anche accettando le differenze, le distanze e finanche le contraddizioni, essendo la contraddizione un elemento con cui ci si

confronta inevitabilmente quando si legge Craig fino al punto da poter ritenere, non impropriamente, che il suo sia un vero e proprio pensiero della contraddizione. E ciò, in quanto esso trova la sua ragione non in una sistematicità monolitica, ma nel sondaggio continuo di modi e argomentazioni diverse, non necessariamente coerenti tra loro ma che pure, nel momento in cui si contraddicono, non si elidono reciprocamente. Così può capitare di trovare la *Übermarionette* presente in accezioni che spingono in una direzione o in un'altra, rendendo difficile individuare un elemento di sintesi che, probabilmente, non c'è.

È quanto accade, in primo luogo, quando ci si pone il problema di cosa intendesse Craig con questo termine riguardo alla sua realizzazione scenica. Ha pienamente ragione Didier Plassard quando scrive al riguardo: «L'enigma che pone Craig non può essere sciolto e non potrà mai esserlo definitivamente, perché egli stesso non l'ha risolto»¹. Questo non significa, specifica Plassard, rinunciare a interrogarsi sull'identità della *Übermarionette*, ma accettare di doverlo fare in un territorio di contraddizione. Vale la pena citare nuovamente un passo del saggio di Plassard che rappresenta, al momento, la riflessione più completa sui diversi statuti applicativi che la *Übermarionette* ha assunto nel discorso operativo di Craig. Scrive, infatti:

È quindi inutile cercare di scoprire, come fa generalmente la critica, quale potrebbe essere la vera “natura” della *Übermarionette*, al massimo si può identificare, passo dopo passo, quel “ogni genere di cosa” (“*all sort of things*”), cioè quelle ipotesi attraverso le quali Craig è successivamente passato nel corso delle sue elaborazioni.²

È una strategia ermeneutica che mi sento di condividere e che già ho provato ad applicare in un'ipotesi formulata in uno scritto complementare a questo³.

Il dato da cui partiamo è, dunque, che non si può arrivare a dire in cosa si risolva, in sintesi, la *Übermarionette*, proprio perché essa più che una cosa individuabile e definibile una volta e per tutte, appare come un vero e proprio laboratorio permanente, un luogo di ricerca entro cui Craig si muove sia sul piano teorico che su quello operativo, nel corso degli anni, mettendo a punto degli elementi, abbandonandoli poi per rivolgersi altrove o ritornandovi sopra e magari approfondirli, per verificare cosa la *Übermarionette* potesse essere o, diciamo meglio, potesse diventare. È questa natura variegata e contraddittoria che spiega come attorno alla *Übermarionette* si sia sviluppato un discorso critico a più voci che ha espresso concetti e ipotesi diverse e antinomiche. Oggetto di tali indagini è stato, a ben vedere, non tanto cosa Craig intendesse con il termine *Übermarionette* ma in cosa esso si fosse poi tradotto in via sperimentale. Una linea di indagine più che comprensibile e motivata

¹ D. Plassard, *La velocità del cavallo e quella della lumaca: teorie e pratiche della Übermarionette in Gordon Craig*, in «Acting Archives Review», a. VIII, n. 15, maggio 2018, p. 3.

² *Ivi*, p. 2.

³ L. Mango, *L'idea di corpo nella Übermarionette craighiana*, in «Acting Archives Review», a. XIII, n. 26, novembre 2023.

ma che lascia scoperto il fronte dell'elaborazione teorica che, pure, in Craig ha un ruolo centrale.

Le ipotesi critiche sulla natura operativa della *Übermarionette* sono riconducibili a tre argomenti principali attorno a cui si aggregano i discorsi. La prima è testimoniata soprattutto da Irene Eynat-Confino che nel suo *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement and the Actor*, sostiene con forza, e con una solida base documentaria, che Craig avesse in mente la letterale sostituzione del teatro degli attori con un teatro di marionette. Il suo termine di riferimento è il progetto per l'*Übermarionette International Theatre* che Craig elabora tra il 1905 e il 1906. Si trattava di un progetto che Craig presentò per la Terza esposizione delle arti industriali che si sarebbe tenuta a Dresda nel 1906. Del progetto non è rimasta una documentazione ufficiale ma ce ne sono indizi numerosi nei quaderni di Craig e nella corrispondenza con il conte Kessler che era, in quel momento, per lui un riferimento fondamentale⁴. Partendo da quanto Craig annota di quel progetto, Eynat-Confino non ha dubbi nell'ipotizzare che quando Craig parla di *Übermarionette* lo faccia avendo come riferimento un teatro di marionette a fili.

Il fronte opposto è rappresentato da studiosi come Denis Bablet, Christopher Innes e Paola Degli Esposti che fanno riferimento alla *Übermarionette*, viceversa, non come a un sostituto meccanico dell'attore ma come a una modificazione che avviene all'interno dell'attore stesso. Scrive Bablet, nel 1962, che la *Übermarionette* «è l'attore che, acquisendo certe qualità della marionetta, si è liberato delle sue costrizioni», rendendosi, così, disponibile a essere parte del progetto autoriale della regia⁵. Su un argomento analogo insiste, nel 1983, Innes che ritiene la marionetta essere un espediente temporaneo che rispondeva all'insoddisfazione per come era l'attore in Occidente mentre, come attestato da numerosi articoli su «The Mask», «il suo reale obiettivo era creare un equivalente occidentale degli attori perfettamente addestrati del teatro Nō»⁶. Ancora più esplicita Degli Esposti che, in anni più recenti, scrive: «La *Übermarionette* non è una figura meccanica ma un *performer* vivente prodotto dalla fusione di un essere umano morto a tutte le imperfezioni (il fumo e il vapore della mortalità) e l'essenza metafisica della marionetta (il fuoco degli dei e dei demoni)»⁷.

⁴ Mi permetto di rimandare, in proposito, al paragrafo “Il conte e l'architetto. La Nuova Weimar” del mio *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Corazzano 2015, pp. 209-238.

⁵ D. Bablet, *Edward Gordon Craig*, L'Arche, Parigi 1962, p. 137.

⁶ C. Innes, *Edward Gordon Craig*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, p. 123. Sui rapporti fra Craig e il Giappone si è soffermato M. Casari in «The Mask» e il Giappone. Un percorso tra lettere, immagini, libri, riviste e persone, in «Teatro e Storia», a. XXXIII, n. 40, 2019 e in *Per risvegliare l'attore: il Giappone e l'Asia tra le righe di «The Mask»*, in «Teatro e Storia», a. XXXIV, n. 41, 2020. Su «The Mask», n. 2 dell'ottobre 1913, Craig aveva ospitato un saggio di Ananda Comaraswamy dal titolo *Nota sull'arte drammatica indiana* che testimonia l'interesse di Craig verso i teatri d'Oriente.

⁷ P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Edizioni di Pagina, Bari 2018, p. 128.

Si tratta, evidentemente, di due posizioni inconciliabili che spingono in direzioni opposte che hanno, però, un terreno comune: cosa intendesse Craig sul piano della realizzazione pratica della sua idea. La terza posizione è testimoniata da Patrick Le Boeuf che sostiene essere la *Übermarionette* una sorta di fusione tra elemento meccanico e artificiale ed elemento umano⁸. Si tratterebbe, infatti, di una struttura fatta di giunco, stoffa e un'imbottitura culminante con una maschera che un attore avrebbe indossato come una sorta di corazza che ne avrebbe coperto la parte superiore del corpo. Anche questa è un'interpretazione che ha solide basi documentarie che Le Boeuf, in una qualche misura, assolutizza, facendola coincidere con quanto Craig avrebbe avuto in mente e, soprattutto, avrebbe sperimentato⁹.

Ci troviamo, dunque, di fronte a uno scenario ermeneutico problematico e intricato in cui è difficile e, oltretutto, inutile e improprio prendere posizione. Più utile e proficuo, allora, è seguire Plassard, quando questi ricostruisce i diversi aspetti che la *Übermarionette* assume tra il 1905 e il 1913 e li legge come un campo di sperimentazione caratterizzato da tentativi fatti in direzioni diverse che convivono e si sovrappongono, definendo i confini di un laboratorio operativo in continuo divenire che non trova un approdo definitivo, un po' per ragioni pratiche – la chiusura a causa della guerra nel 1914 dell'Arena Goldoni a Firenze che è il luogo principe, per molti aspetti, della sperimentazione craighiana – un po' perché forse Craig non sapeva esattamente verso dove rivolgersi, condizione in cui Craig si trovava non solo riguardo a questo aspetto ma anche riguardo agli *screens* e all'idea di un teatro che sapesse fare a meno del testo.

Se limitassimo, però, la natura aperta della sperimentazione alla sua dimensione operativa, faremmo un errore. Il carattere di laboratorio permanente riguarda anche le formulazioni teoriche che Craig elabora in quegli anni. Si potrebbe essere tentati di pensare che *The Actor and the Übermarionette*, per la sua natura di scritto organico, sintetizzi e risolva l'idea che Craig ha in mente. Vedremo più avanti che più che un sistema di pensiero quel testo risulta essere un territorio da attraversare, dal lettore, certo, ma in primo luogo da Craig stesso. Attorno a esso, poi, ci sono una serie di altre affermazioni che, se ne costellano la cornice teorica, aprono alla *Übermarionette* anche scenari interpretativi diversi. Sul piano teorico, dunque, come su quello operativo, la *Übermarionette* è un'entità plurale, fatta di una base di riferimento ma anche di variazioni e derivazioni. Cercare di tenerle assieme, oltre che faticoso, può risultare addirittura fuorviante. Con *Übermarionette* Craig non intende una cosa specifica ma un modo di pensare la presenza dell'attore a teatro e, più a monte, l'identità dell'individuo uomo e del suo corpo.

⁸ P. Le Boeuf, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, in «New Theatre Quarterly», 26, 2, 2010.

⁹ Sua fonte privilegiata è un'intervista che un allievo americano di Craig, Michael Carr, rilasciò nel 1910 in cui dava indicazioni riguardo alla sperimentazione di Craig in questa direzione. A testimonianza del fatto che Carr aveva raccontato il vero, Le Boeuf pone le reazioni indispettite di Craig, che si sentiva tradito, apposte come nota a margine della sua copia dell'intervista.

Possiamo, o forse addirittura dobbiamo, parlare della *Übermarionette* come di un laboratorio permanente, un luogo di pensiero in germinazione continua che fissa delle coordinate forti di riferimento ma non risolve mai il processo di ricerca. Siamo di fronte a un vero e proprio *work in progress*, la cui incisività, la cui suggestione e, probabilmente, la cui stessa forza risiedono nella sua intima natura metamorfica ed enigmatica.

2. L'officina teorica della *Übermarionette*

Gli anni tra il 1905 e il 1907 rappresentano nella vicenda artistica di Craig un momento cruciale. È allora, infatti, che avvia la sua produzione teorica mettendo a frutto tutta una serie di spunti e di stimoli che vengono dalle regie che ha prodotto a Londra a inizio di secolo e da incontri fondamentali, come quello con il conte Harry Kessler, che lo coinvolge nel suo progetto modernista di una Nuova Weimar, con Henry Van de Velde, conosciuto proprio a Weimar, che gli mostra le potenzialità di una scuola-laboratorio di arti applicate, con Isadora Duncan, in cui coglie le potenzialità del movimento puro. L'insieme di questi elementi, assieme alla tensione verso una nuova idea di teatro che ne recuperi origine e fondamento, lo spingono verso la scrittura. Nel 1905 getta le fondamenta della sua visione del teatro ideale in *The Art of the Theatre*, nel 1907 scrive *The Artists of the Theatre of the Future* e *The Actor and the Übermarionette* che verranno pubblicati l'anno successivo. Sono, inoltre, gli anni in cui realizza una serie di incisioni in parte pubblicate nel 1913 in *Towards a New Theatre*. Già solo questo prefigura i contorni di un vivacissimo fervore creativo, alla ricerca di un'idea di teatro (non solo gli scritti ma anche i disegni hanno questa vocazione) di cui cerca incessantemente di definire l'identità.

All'interno di tale contesto nasce il concetto di *Übermarionette*. Quando lo formula nel 1907, non si tratta di un'apparizione improvvisa, ma dell'approdo di un processo avviato due anni prima, praticamente in contemporanea con la stesura di *The Art of the Theatre*. Tale processo è testimoniato da due quaderni conservati presso il Fonds Edward Gordon Craig della Bibliothèque Nationale de France: *ÜberMarions*, composto, a sua volta, di due quaderni A e B, e *1904 Germany 1905 Berlin Weimar Berlin*, rispettivamente alle collocazioni EGC MS A 23 (1-2) e EGC MS C 436. Il primo è un documento integralmente dedicato alla *Übermarionette*, il secondo, viceversa, raccoglie materiali di diverso argomento tra cui quello della *Übermarionette*. Come è tipico dei quaderni di appunti di Craig non si tratta di materiali organici ma di una serie di annotazioni, più lunghe alcune, più brevi e sintetiche altre, che danno il senso di riflessioni in divenire, di appunti legati a progetti operativi o di natura più teorica. La *Übermarionette* compare come termine, come concetto e come progetto proprio in questa sede.

ÜberMarions è il quaderno in cui si può testimoniare la sua prima apparizione. Una parte consistente degli appunti riguardano la progettazione di un teatro,

in cui si può leggere distintamente l'International Übermarionette Theatre di Dresda. Sulla natura tecnica di tali appunti e sulle possibili interpretazioni a essa legate, si sono pronunciati, in forme diverse e presentando diverse angolazioni di lettura, gli studiosi che si sono dedicati alla *Übermarionette* e ai loro studi, ai quali per una disamina più dettagliata si rimanda¹⁰.

Le annotazioni presenti in *ÜberMarions A* sono riferibili al progetto di Dresda in forma diversa. Vi è presente, anzitutto, la composizione dello staff operativo. A capo di tutto vi è un Direttore o inventore, evidentemente, a cui si affianca un supervisore generale, identificato anche come ingegnere meccanico; vi è poi un'*équipe* di tecnici, un capo elettricista, un maestro carpentiere, dei manipolatori luci con il loro capo, scenografi e manipolatori della scenografia, costumisti¹¹. Ci sono, poi, le mansioni più squisitamente artistiche con un'orchestra di otto, dodici elementi e un direttore, dei cantanti e dei «dicitori» (*readers*) che sono identificati con qualità vocali che provengono dalla musica: un basso, un baritono, un tenore, un contralto. Veniamo, quindi, a quello che è l'ambito più specifico del progetto. Craig scrive che ci saranno venticinque *Übermarionette*. Nella pagina precedente del quaderno, le *Übermarionette* non ci sono ancora e risultano, viceversa, venticinque tra attori e attrici e venticinque comparse¹². D'altro canto, che ci troviamo in presenza di una messa a punto di un concetto ancora nuovo è testimoniato dal fatto che *Übermarionette* presente al foglio 15 è stato posto come correzione di un precedente «attori o manipolatori». Questa correzione è servita a Paola Degli Esposti a sostenere come questa esitazione terminologica non serva tanto ad attestare se la *Übermarionette* sia o meno un congegno meccanico, quanto piuttosto a cogliere la traccia dell'incertezza «se impiegare attori o figure meccaniche nel piano di Dresda»¹³. Ora che quello di Dresda non fosse un progetto implicante la presenza di una compagnia di attori è nella sua stessa natura e, in fondo, nell'occasione della sua nascita. L'oscillazione terminologica, allora, riguarda la messa a fuoco di un progetto che, nato genericamente come teatro, si qualifica nella sua determinazione come teatro di marionette. Di marionette speciali, però, si tratta se, in una lettera al conte Kessler del 13 agosto del 1905, Craig può scrivere: «queste “marionette” *non* sono marionette, sono più che marionette e più che attori»¹⁴.

¹⁰ Di riferimento è sicuramente il libro di I. Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement and the Actor*, Southern Illinois University Press, Cambordale (IL) – Edwardsville (IL) 1987. Ad essi hanno guardato anche P. Le Boeuf in *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, cit., e P. Degli Esposti in *La Über-Marionette e le sue ombre*, cit.

¹¹ E. G. Craig, *ÜberMarions A*, f. 15.

¹² Craig aveva una passione per le comparse che lo spinse a progettare una sorta di folle catalogo delle principali comparse di cui resta traccia nel quaderno *Supers*, “Fonds Edward Gordon Craig”, Bibliothèque Nationale de France, collocazione EGC MS A 34.

¹³ P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre*, cit., p. 119.

¹⁴ *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler*, a cura di L.-M. Newman, W. S. Maney & Sons, Institute of Germanic Studies, University of London, Londra 1995, p. 49.

La formulazione del progetto di Dresda, che resta sempre un riferimento implicito e non dichiarato nel quaderno, procede con la lista di un repertorio possibile che spazia dalla ripresa dei suoi *Didone e Enea* e *The Masque of Love*, allo *Jedermann* di von Hofmannsthal, a *Interno e L'intrusa* di Maeterlinck, all'adattamento teatrale de *La tentazione di Sant'Antonio* di Flaubert e di un libro in cui il pittore Whistler pubblicò lettere e altri scritti che riguardavano la polemica che lo aveva opposto al critico John Ruskin¹⁵. Un repertorio vario e ibrido, che più che rappresentare un vero e proprio schema di lavoro, testimonia della fluttuazione dei pensieri di Craig. C'è, inoltre, uno schema della struttura produttiva di quello che doveva essere l'International *Übermarionette* Theatre. È un grafico che prevede, al vertice, il suo nome da cui discendono due diramazioni. Quella di sinistra è il *Box office* con le sottovoci che indicano generici impiegati e poi un ufficio dedicato alla pubblicità e uno ai manifesti. Il ramo di destra, invece, riguarda il palcoscenico e lì, accanto alle voci scenografia e oggetti di scena, luci, costumi e musica, compare la *Übermarionette* con due specifiche ulteriori: i lettori, o meglio dicitori, e i manipolatori.

ÜberMarions A è, dunque, un quaderno che attesta della grande vivacità di idee e progetti che riguardano la *Übermarionette* nella sua fase germinale ma, accanto alla dimensione più strettamente progettuale, ce n'è un'altra che attesta dell'officina teorica di quel periodo. La prima traccia di tale laboratorio riguarda il nome. È cosa che compare già nell'intestazione dei due quaderni: perché *ÜberMarions* e non *Übermarionette*? Potrebbe essere un semplice gioco coi nomi e, allora, si potrebbe leggere in quel *Marions* l'abbreviazione di *Marionettes*. Possibile, ma è altrettanto possibile che Craig volesse giocare col nome della Madonna, il che starebbe a significare che, dentro quel nome, parlano istanze diverse, anche, non solo certo, di natura spiritualista. C'è poi la presenza del termine *Übermarionette* all'interno del quaderno. Non vi compare subito ma c'è come un progressivo avvicinarsi a quell'espressione. Nel foglio 8 scrive: «Tu parli della tua idea di "ur-marionette". Non trovi la risposta che aspetti. E così non vai avanti e resti in silenzio su tutta la questione. E quando vai avanti continui ancora a lavorare come una lumaca all'idea e a fare progetti come un cavallo». È un passaggio di grande interesse a cui, non a caso, Plassard ha intitolato il suo più recente contributo sulla *Übermarionette* e che individua, secondo lui, come «dal momento del concepimento e prima di ogni sperimentazione concreta, la parola ha preceduto l'immagine chiara della cosa, ciò che Craig chiama "l'idea"»¹⁶. È evidente, infatti, come Craig dichiarò a se stesso di avere un'idea, una suggestione progettuale che gli corre davanti agli occhi mentre è lento, se non lentissimo, nella sua elaborazione pratica. Lento, o lentissimo, potremmo aggiungere, anche riguardo a una chiara e definita prospettiva concettuale. Non è un caso che non compaia ancora l'espressione *Übermarionette* e Craig utilizzi un *ur-marionette*

¹⁵ J. MacNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, Heineman, Londra 1890.

¹⁶ D. Plassard, *La velocità del cavallo e quella della lumaca: teorie e pratiche della Übermarionette in Gordon Craig*, cit., p. 1.

che nasce, oltretutto, dalla correzione di un precedente *over-marionette*. L'oscillazione tra i due termini lascia intravedere con sufficiente chiarezza come si stia muovendo l'officina teorica di Craig. Il prefisso *ur-* rimanda infatti a una condizione di originarietà e di archetipo. La marionetta che nomina, in questa pagina del suo quaderno, è colta nella sua essenza ancestrale pre-storica e simbolica. Il precedente *over-* rimandava, invece, a un superamento della condizione attuale della marionetta per indirizzarla verso un oltre che supererà i suoi limiti attuali e compirà la sua essenza e il suo destino di perfezione. Su una locuzione simile torna, nel quaderno, due pagine più avanti, dove al foglio 10 usa la formula «beyond marionette»¹⁷.

Il concetto di *oltre* si comincia, dunque, a delineare nella sua mente fino a che, a pagina 12, scrive: «Il giorno dell'attore sta per concludersi e per tutta la notte sarà in travaglio e con l'arrivo del nuovo giorno *viene* la *Übermarionette*». Il termine, come d'altronde i precedenti, è introdotto a secco, senza alcuna specificazione della scelta terminologica né alcuna definizione, nasce dopo una notte di travaglio, come una sorta di parto e di folgorazione. D'altronde la nascita al mondo come metafora è presente in un altro passaggio che riguarda la *Übermarionette*, stavolta nell'altro quaderno che è importante ai fini del nostro discorso: *1904 Germany 1905 Berlin Weimar Berlin*. Vi si legge, infatti: «Contrariamente a quanto accade ai mortali – voi le immortali – nascerete senza dolore di alcuno» con un evidente ribaltamento della maledizione biblica¹⁸. Non ci sono elementi per datare con esattezza questo passaggio, ma esso è scritto nella pagina successiva a dove è annotato, con la data 21 marzo 1905: «Qualcuno vuole che io faccia degli spettacoli per marionette»¹⁹. Si tratta, dunque, di un'affermazione fatta in una fase germinale della sua riflessione, quando ancora non c'è l'espressione *Übermarionette* a definirla e Craig continua a utilizzare un generico *marionetta*, che attesta come il suo interesse non ruoti solo attorno a una soluzione operativa e tecnica ma a una più ampia visione dell'essere. Una certa qual dimensione filosofica – sicuramente simbolica – fa parte del brodo di coltura della *Übermarionette* e ne rappresenta una componente importante destinata, nel tempo, a manifestarsi con anche maggiore, e pubblica, evidenza. Per adesso, infatti, siamo nella sfera privata degli appunti e delle annotazioni. Ma c'è un momento pubblico in cui Craig, nel 1905, lascia trapelare il lavoro che sta attraversando. Si trova in *The Art of the Theatre* e dice poco al lettore, se non si tiene conto della mole di appunti di cui stiamo parlando. Non va scordato, infatti, che la gestazione del suo primo dialogo, nel maggio del 1905 ma con una lunga preparazione che

¹⁷ Devo a Didier Plassard, l'avermi fatto notare questa ulteriore soluzione terminologica.

¹⁸ E. G. Craig, *1904 Germany 1905. Berlin Weimar Berlin*, f. 33.

¹⁹ *Ivi*, f. 32. Plassard fa notare come questa indicazione non riguardi ancora il progetto di Dresda ma un altro precedente, non andato ugualmente in porto, quando Emile Geyer gli propone di collaborare a un teatro di marionette alla Kroll-Opera (D. Plassard, *La velocità del cavallo e quella della lumaca: teorie e pratiche della Übermarionette in Gordon Craig*, cit., p. 6).

risale probabilmente al dicembre del 1904²⁰, si sovrappone e si intreccia alla prima apparizione, nella mente di Craig, della *Übermarionette*. Quando, in *The Art of the Theatre*, a proposito del fatto che l'attore deve piegarsi, anche per quanto riguarda il gesto, il movimento e la sua collocazione nello spazio, alle intenzioni del regista, lo spettatore obietta che così gli attori verrebbero ridotti alla stregua di marionette, il regista risponde:

Una questione sensibile! Che ci si sarebbe aspettati da un attore che si senta incerto dei propri mezzi. Una marionetta, oggi, è solo una bambola, incantevole abbastanza per un teatro di marionette. Ma per un teatro abbiamo bisogno di più di una bambola. Eppure quello è il sentimento che molti attori hanno nei confronti della loro relazione con lo stage-manager. Si sentono tirati dai loro fili e se ne risentono e mostrano di sentirsi offesi.²¹

Quello che Craig pone in questo inciso, che lascia tale, è il rapporto tra marionetta e qualcosa che la trascenda attorno a cui sta lavorando nel suo laboratorio della *Übermarionette*, di cui qui lascia una piccola ma significativa traccia.

Il *puppet* presente nel testo introduce un nuovo termine nel lessico craighiano, che troviamo anche lì dove annota che gli sono commissionati spettacoli per marionette, *puppet plays* in questo caso, che rivela quanta importanza abbia, tra la primavera e l'estate del 1905, l'individuazione di un nome che corrisponda a un concetto di cui ha in mente probabilmente i contorni ma di cui gli mancano le determinazioni specifiche (lo ribadisco ancora: non tanto o solo su cosa corrisponda sul piano pratico a quell'idea ma in che consista quell'idea stessa). Nella lettera del 13 agosto 1905 a Kessler scrive, oltre a quanto abbiamo rilevato più sopra: «Ci tengo particolarmente che la parola *marionetta* non venga fuori – Essa suggerisce subito la *Bambola*. Tutto deve rimanere un mistero»²², un mistero per gli altri, certo, ma molto probabilmente anche per se stesso. La questione, evidentemente, va ben al di là dell'utilizzo o meno della marionetta e riguarda quanto essa, per quello che è, corrisponda a ciò che Craig ha in mente ma a cui non riesce a dare ancora un corpo definito di parole. Ci aiutano a capire il fermento che si agita attorno al termine e al concetto di *Übermarionette* due lettere di quel periodo. La prima è indirizzata a Martin Shaw, il musicista con cui aveva dato vita, qualche anno prima, alla Purcell Operatic Society e vi scrive: «Mi aspetto di ricevere ottime notizie entro tre mesi. Potrei allora avere il mio teatro e la mia compagnia. NON ATTORI MA UNA CREATURA inventata da me»²³. La seconda lettera, invece, è indirizzata alla madre e ciò che scrive è complementare

²⁰ Cfr. L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit.

²¹ E. G. Craig, *The Art of the Theatre*, in Id., *On the Art of the Theatre*, Heineman, Londra 1911, p. 168 (ho preferito una traduzione mia, perché quella italiana di Marotti, *L'arte del teatro. Il mio teatro*, CUE Press, Imola 2016 che riproduce quella Feltrinelli del 1972, traduce *puppet* con burattino, il che rischia di creare qualche confusione terminologica).

²² *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler*, cit., p. 50.

²³ E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996, p. 220.

a quanto dice all'amico: «Se la cosa va, come spero, questa volta avrò finalmente raggiunto il mio scopo: liberarmi degli attori – e *non* userò marionette. La marionetta è soltanto una bambola»²⁴. In entrambi i casi il riferimento sembra essere al progetto di Dresda e, in entrambi i casi, la non meglio specificata creatura è la soluzione al problema dell'attore ma anche un superamento dei limiti attuali della marionetta.

Ci troveremmo, allora, di fronte a uno scenario a tre fuochi: l'attore da un lato, la marionetta dall'altro, una nuova creatura da un terzo. L'unico elemento sicuramente positivo è il terzo, anche la marionetta, infatti, viene tacciata di imperfezione ma lì dove la si considera nel suo attuale stato degradato. Perché l'immortale a cui fa riferimento in *1904 Germany 1905* è, a pieno titolo, una marionetta, ma colta nella sua essenza originaria, e così in altri passaggi di quel testo. In uno in particolare che è importante perché torna praticamente identico all'interno di *The Actor and the Übermarionette* a proposito del quale, e delle pagine seguenti che lo accompagnano ma non riproducono esattamente quanto contenuto nel saggio edito, annota in rosso nel 1941 nello stesso quaderno: «Scritto 1905. Sono queste 9 pagine che ripresi nuovamente nel 1907 quando scrissi *The Actor and the Übermarionette* a Firenze nell'estate di quell'anno»²⁵. È il passaggio in cui Craig sostiene la superiorità della marionetta nei confronti dell'attore perché il suo cuore non batte o accelera se gli applausi scrosciano o sono tenui e cita l'imperturbabilità del volto della prima attrice che resta solenne, bello e morto come sempre nel torrente d'amore e di fiori che la travolge²⁶. Il brano è praticamente identico, le uniche due lievi differenze sono che nel manoscritto Craig usa il termine marionette, mentre nel testo a stampa esso diventa marionette moderne a sancire che anche esse, nonostante non siano delle *Übermarionette*, sono dotate di questa virtù e che l'aggettivo «morto», per delineare il volto della prima attrice, diventa «remoto». Mentre la prima corrisponde a una specifica argomentativa, in un testo dove la *Übermarionette* è oramai concetto acquisito, cosa che non è nel manoscritto, la seconda sembra una pura variante lessicale. Eppure anch'essa ha un suo valore. Ci fa capire anzitutto che la dimensione della morte, che sarà centrale nel saggio del 1907, già affiora nel 1905 e che essa corrisponde a una distanza, l'aggettivo «remoto», che pone la marionetta distante dal relativismo frenetico della vita.

3. *La calma e il silenzio*

In questo turbinio di parole e di concetti, Craig tira fuori, come d'incanto, senza alcuna spiegazione o specificazione, abbiamo detto, il termine *Übermarionette*. È una soluzione lessicale chiave che riesce a portare a un mo-

²⁴ *Ivi*, pp. 220-221.

²⁵ E. G. Craig, *1904 Germany 1905*, f. 36. In realtà le pagine non sono 9 ma assai di meno.

²⁶ *Ivi*, f. 32 e in *The Actor and the Übermarionette*, cit., p. 82 dell'edizione inglese e 72 della trad. it.

mento di sintesi la dimensione dell'originario e quella dell'oltrepassamento. Craig, infatti, opera un chiaro riferimento a Nietzsche e al suo *Übermensch*. Non si tratta di un riferimento casuale. Il filosofo, negli anni in cui Craig frequenta Weimar (tra il 1904 e il 1906), è una figura centrale per Kessler e la sua cerchia. Si progettava, infatti, un'ambiziosa casa filosofica dedicata a Nietzsche, che ne figurasse in architettura il pensiero, mentre, nel frattempo, Van de Velde ammodernava la sede della fondazione a lui dedicata e Kessler avviava il progetto editoriale di un'edizione di lusso della sua opera, di cui fu pubblicato, però, solo il primo volume. Le condizioni materiali per cui Nietzsche poteva entrare tra i riferimenti di Craig c'erano tutte, dunque, ma l'applicazione del concetto di *Übermensch* a quello di *Übermarionette* è tutt'altro che pacifico e scontato. Indica, invece, un processo culturale di cui Craig non ci dà conto ma che possiamo, con buona approssimazione, provare a ricostruire.

Da quanto abbiamo visto è evidente che Craig andasse alla ricerca di una soluzione terminologica che gli permettesse di mantenere esplicito il riferimento alla marionetta ma, al tempo stesso, di declinarlo in una forma diversa che ne specificasse la peculiarità e come cercasse questa specificazione nell'oscillazione tra la dimensione dell'oltre e quella dell'originario. L'*Übermensch* gli forniva un modello culturale efficace e suggestivo. In esso Nietzsche veicola un superamento della condizione dell'uomo in quanto soggetto alienato e destinato al relativismo in nome di un uomo oltre l'uomo, di un uomo che è, a un tempo, più uomo e non più uomo. Questa ipotesi filosofica dovette affascinare Craig che decise di adottarla, operando una importazione linguistica dal tedesco. Solo così, infatti, il legame con Nietzsche risultava palese e solo così la dimensione dell'oltre non poteva confondersi con una qualsivoglia soluzione materiale. C'è, dunque, nella scelta del termine un'implicazione metaforica che rivela quanto, fin dai suoi esordi, la *Übermarionette* abbia una duplice configurazione: quella operativa di un nuovo teatro di marionette (quali che esse siano, sia a fili sia costumi corazza) e quella teorica che indicava una condizione in cui il termine *marionetta* stava a significare anche altro. Non tanto sul piano del riferimento all'attore, la *Übermarionette* come attore modello, ma su quello alla figura umana. Da un lato c'è, dunque, il tentativo di coniugare assieme prassi e teoria, dall'altro emerge una certa qual distinzione tra i due piani. Quando Craig introduce elementi di teoria, negli scritti del 1905, non lo fa per sostenere un possibile teatro sperimentale di marionette ma per mettere in gioco elementi che facciano del teatro un luogo di speculazione che vada oltre i suoi confini tecnici.

Proviamo a vedere alcuni dei passi, dai quaderni di quegli anni, in cui emerge un simile sentire. Non si tratta, giova ribadirlo, di enunciati strutturati o normativi ma di vere e proprie aperture concettuali che permettono di scorgere, come attraverso una fessura, il lavoro teorico di Craig. In uno di tali passaggi si legge: «Oh, rimanete calme e silenti, meravigliose e splendide marionette. Noi tutti amiamo il potere che possedete, è quello che noi non abbiamo. Voi siete

tutte figlie della grande sfinge che sta sdraiata in Egitto»²⁷ e più avanti: «Venite al mondo maestre della danza, dell'espressione, della recitazione, di tragedia, commedia, farsa e fantasia, voi conoscete tutto dell'amore e della vita»²⁸. La seconda affermazione sembra riferirsi al teatro nei suoi diversi generi, indicando nella marionetta il loro modello ideale, la chiusa, però, sposta l'asse del discorso. Se la marionetta vive nel teatro e del teatro, essa, però, risulta la vera essenza della vita e dell'amore. Concetto, questo, ribadito con ancora più evidenza nel primo passo che abbiamo citato. Qui la marionetta è espressamente paragonata all'uomo, a tutto discapito di quest'ultimo, in quanto possiede doti che esso non ha. Tali doti sono espresse in due termini destinati a tornare più volte nel lessico di Craig: *still* e *silent*, calmo e silenzioso. L'idea della calma, come superamento delle passioni, è presente in una pagina, datata 30 novembre 1909, in cui Craig annota ciò che vorrebbe dire agli attori del Teatro d'Arte di Mosca durante la preparazione dell'*Amleto* e che, invece, tace per, come scrive, tornare a disegnare una *Übermarionette*²⁹, essendo gli uni, evidentemente, impossibilitati a vivere al di fuori del regime delle passioni, mentre l'altra è, della calma, l'incarnazione. La calma torna a essere presentata come una delle doti fondanti della *Übermarionette* in uno scritto del 1912, in cui essa è assimilata a un uomo a gambe incrociate, che medita in un tempio dell'Oriente, aggiungendo, poco più avanti, che le sue migliori virtù sono il silenzio e l'obbedienza³⁰. C'è un ulteriore passo di Craig in cui tornano questi termini che, per la sua singolarità, è ancora più particolare e interessante.

Rievocando, nel 1952, la figura di Isadora Duncan, ricorda quando la vide la prima volta nel 1904, rimanendo colpito dalla sua capacità di agire un movimento che eccedeva ogni stereotipo del balletto parlando, spiega, un suo proprio e inconfondibile linguaggio. Di fronte a questo spettacolo, scrive, «rimasi immobile e senza parole»³¹. Craig utilizza lo stesso termine, *still*, che aveva applicato alla marionetta che abbiamo scelto di tradurre in maniera leggermente diversa per essere più aderenti alla situazione descritta nel testo ma che sta lì a dichiarare una condizione di calma e di serenità che si manifesta nell'immobilità e nell'assenza di parole. Un atteggiamento di contemplazione estatica che riflette quello del corpo in movimento di Isadora Duncan. Una corrispondenza di cui si può trovare traccia nuovamente nel 1905 quando Craig scrive: «Quando qualcuno disegna delle marionette su di un foglio, fa deliberatamente delle cose "still" [nuovamente qualcosa

²⁷ E. G. Craig, *1904 Germany 1905*, cit., f. 32.

²⁸ *Ivi*, f. 33.

²⁹ E. G. Craig, *Hamlet in Moscow: Notes for a Short Address to the Actors of the Moscow Art Theatre*, in «The Mask», n. 2, maggio 1915, pp. 109-115, ora anche in L. Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, Greenwood Press, Westport – Londra 1982, pp. 191-196. Il riferimento in questione è rispettivamente alle pp. 115 e 196.

³⁰ E. G. Craig, *Gentlemen, the Marionette!*, in «The Mask», n. 2, ottobre 1912, pp. 95-97.

³¹ E. G. Craig, *Isadora Duncan*, in «The Listener», 5 giugno 1952, ora anche in *Your Isadora. The Love Story of Isadora Duncan & Gordon Craig Told Through Letters & Diaries*, a cura di F. Steegmuller, Vintage Books Editions, New York 1976, p. 361.

a metà tra l'immobilità e la calma n.d.r.], anche se la sola calma [*stillness*] dovrebbe discendere dallo stato d'animo in cui la marionetta è stata fatta»³². In sostanza la calma serafica, la *stillness*, dovrebbe essere tanto quella di chi agisce, marionetta o danzatrice, quanto quella di chi assiste ed è assorbito in quel gioco.

A sottolineare la mancanza di coinvolgimento nelle piccolezze del mondo che rendono impossibile la calma e la necessità di trasportarsi in una realtà altra, Craig cita in *1904 Germany 1905*, dei versi dal *Canto di me stesso* di Walt Whitman, uno dei suoi poeti preferiti, lì dove questi scrive:

Io credo che potrei voltarmi e andare a vivere con gli animali, così placidi e controllati, resto a guardarli ore e ore.

Non si affaticano, non frignano per la loro condizione,

non stanno svegli al buio piangendo i loro peccati,

non mi scocciano coi loro doveri verso Dio,

nessuno è insoddisfatto, nessuno impazzisce per la mania di possedere.³³

Alla fine della citazione aggiunge: «Oh sì, voleva dire marionetta!»³⁴. Ciò che affascina Whitman degli animali è il vivere in una condizione di natura innocente che prescinde dalla coscienza, dall'io e dal senso di colpa. Con la sua proposta di sostituzione terminologica, Craig attribuisce le stesse qualità alla *Übermarionette*, ponendola in una condizione di illibata purezza originaria. Una condizione che trascende il congegno meccanico e l'attore per riguardare più in generale l'essere umano. La *Übermarionette* diventa, così, metafora di una condizione umana che vada oltre i vincoli della coscienza, rivelando come l'officina teorica degli anni 1904-1905 porti in sé tanto di quella visione metaforica che si è soliti attribuire a una fase più tarda, dopo, cioè, che le possibilità di sperimentare un teatro di marionette, quale che esso sia, era stata messa da parte. Ci sembra, viceversa, di poter dire che il discorso craighiano si fonda fin dalle origini su di un doppio registro e che la dimensione teorica già allora abbia più implicazioni filosofiche che teatrali.

4. Due idee a confronto

Il paragone con l'animale solleva anche un ulteriore discorso, che riguarda il rapporto fra Craig e il saggio di Heinrich von Kleist *Sul teatro di marionette* del 1810. A lungo ci si è interrogati quando Craig possa aver letto quel testo e quanta ispirazione ne abbia tratto. Di certo si sa solo che ne pubblica la traduzione inglese nel 1918 su «The Marionette», la rivista che negli anni della guerra sostituì «The Mask». Si tratta di una data tarda, quando oramai

³² E. G. Craig, *1904 Germany 1905*, cit., f. 32.

³³ W. Whitman, *Foglie d'erba*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1988, p. 132.

³⁴ E. G. Craig, *1904 Germany 1905*, cit., f. 34.

il percorso della *Übermarionette* nei suoi diversi aspetti può dirsi concluso. Prima, allo stato almeno delle attuali scoperte, non ve n'è traccia ma questo non deve stupire perché, come ha dimostrato Ruffini per Delsarte, spesso e volentieri Craig tiene misteriose le sue fonti³⁵. Si può ragionare, però, per approssimazioni culturali e così possiamo dire che il trattatello di von Kleist sicuramente aveva appassionato Hofmannsthal, tra il 1904 e il 1905 molto vicino a Craig, e più in generale la cerchia di Weimar. D'altronde di marionette si ragionava molto in quel momento, come dimostrano gli studi di Symons e di Pischel che, viceversa, Craig sicuramente conosceva³⁶. Possiamo, così, sostenere, per deduzione, che Craig fin da allora conoscesse il libro di von Kleist e le tesi in esso contenute? Non possiamo, per prudenza storiografica e filologica, ma ci è consentita, questo sì, una lettura in parallelo tra i due testi.

Il dato da cui vorremmo partire è proprio quello del paragone con l'animale, molto originale e, viceversa, praticamente assente quando si parla altrove di marionetta. Di Craig s'è detto; vediamo, invece, come questo elemento torna nel discorso di Kleist. Dopo aver introdotto la superiorità della marionetta rispetto al danzatore perché in essa il movimento parte da un unico stimolo che si trasmette in modo organico agli arti suscitando meraviglia e bellezza, Kleist spiega come, viceversa, il movimento umano venga inibito dalla coscienza che lo allontana progressivamente dalla bellezza, purezza e innocenza originaria. Fa, quindi, il caso di un giovanetto dotato di una grazia istintiva che, ammirato per questa sua dote, aveva cominciato a tentare di ricostruire artificialmente la grazia dei suoi gesti, progressivamente riducendola fino a perderla.

Quello che a noi interessa, però, è il secondo caso che Kleist introduce, assai più singolare del precedente. Parla, infatti, delle doti di spadaccino di un orso ammaestrato che riusciva, con la più straordinaria facilità, a sconfiggere i più provetti schermidori. Lo faceva senza avere una tecnica particolare, senza prestare attenzione a ciò che il suo avversario faceva. Si limitava a guardarlo negli occhi, scrive von Kleist, e agiva per puro istinto, anticipando ogni mossa e ogni tattica. Quell'orso agiva per pura animalità, in uno stato di innocenza che precedeva ed eccedeva la coscienza. Conclude, quindi, von Kleist: «Noi vediamo che nella misura in cui nel mondo organico la riflessione si fa più debole e oscura, la grazia vi compare sempre più raggiante e imperiosa»³⁷. Se questa è la conclusione del ragionamento, non dobbiamo scordarci da dove era incominciato. Von Kleist vi sostiene la superiorità della marionetta proprio perché figura di un umano privo della pesantezza della

³⁵ F. Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Laterza, Roma-Bari 2009.

³⁶ A. Symons, *Apology for Puppets*, in Id. *Plays, Acting and Music. A Book of Theory*, Duckworth, Londra 1903; R. Pischel, *The Home of the Puppet-Play*, Luzac & Co., Londra 1902.

³⁷ H. von Kleist, *Sul teatro di marionette*, in Rilke, Baudelaire, Kleist, *Bambole*, Passiglio editori, Firenze 1992, p. 93.

materia da un lato e della coscienza dall'altro. Che le riflessioni di Craig nel 1905 abbiano come riferimento o meno *Sul teatro di marionette*, di certo ci troviamo in un regime del sentire straordinariamente simile, persino nel paragone con l'animale, per il quale si viene a creare un'affascinante triangolazione tra Craig, Whitman e von Kleist.

5. 1907. *La sintesi teorica*

Craig affronta la stesura di *The Actor and the Übermarionette*, nel 1907, nell'estate, se vogliamo dar retta a quanto annota, come abbiamo visto, in *1904 Germany 1905*, due anni dopo, dunque, le prime formulazioni e i primi appunti al riguardo. Lo scrive in stretta connessione con *The Artists of the Theatre of the Future*, come mi è parso di poter dimostrare³⁸, tant'è che i due articoli escono intrecciati nei primi numeri di «The Mask», nel primo e nel numero 3-4 quest'ultimo, nel numero 2 *The Actor and the Übermarionette*. Siamo di fronte, dunque, a un momento di grande fermento teorico che, contrariamente a quanto avvenuto nel 1905, assume qui la configurazione di testi strutturati e pubblici, non di note private e frammentarie. A tutti gli effetti, dunque, il 1907 appare come il secondo snodo teorico del pensiero di Craig dopo *The Art of the Theatre*.

Cosa scrive, dunque, della *Übermarionette* Craig nel saggio che ne dovrebbe sancire l'identità e la definita affermazione come soggetto teorico? Contrariamente a quanto sarebbe lecito aspettarsi, non presenta una teorizzazione scenica. Parla di teatro ma solo in una zona molto circoscritta del testo e soprattutto non declina in nessuna maniera la qualità teatrale che la marionetta dovrebbe avere. Secondo Plassard questo si spiega perché, non avendo le risorse economiche per portare avanti le sue idee e richiedendo esse una complessità operativa che non era in grado di garantire, Craig «sposta la *Übermarionette* nelle terre brumose della speculazione teorica: non più come idea in attesa di realizzazione, ma come visione utopica»³⁹, facendola passare dallo stato di progetto a quello di orizzonte.

Da quanto abbiamo visto in precedenza forse, però, il «dopo la teoria la pratica» tanto caro a Craig, applicato alla *Übermarionette* non corrisponde del tutto alla sua genesi teorica⁴⁰. Fin dagli appunti del 1905 c'è un territorio di speculazione teorica che accompagna le intenzioni operative come un vero e proprio controcanto metaforico e simbolico. La *Übermarionette*, già allora, compare come immagine di una figuratività del corpo che ne supera le contingenze materiali. La marionetta, nei quaderni del 1905, appare come una creatura meravigliosa, un essere non gravato dalla maledizione biblica lanciata alla donna, *partorirai con dolore*, caratterizzata da una calma e da un silenzio

³⁸ L. Mango, *L'idea di corpo nella Übermarionette craighiana*, cit.

³⁹ D. Plassard, *La velocità del cavallo e quella della lumaca: teorie e pratiche della Übermarionette in Gordon Craig*, cit., pp. 26-29.

⁴⁰ «Dopo la teoria la pratica» era l'occhiello posto sotto al titolo di «The Mask».

mistici, estranea alle miserie relativistiche della vita, immortale. Se montiamo assieme tutte le diverse affermazioni contenute in quei quaderni, pur non risultandone un discorso unitario, emerge indubitabilmente un orizzonte di riflessione che non si traduce nell'applicazione immediata alla sfera operativa. Fin da quando comincia ad annotare pensieri sulla *Übermarionette*, Craig sembra avere in mente qualcosa che sfugge alla pratica teatrale o forse, per meglio dire, usa il teatro come luogo per pensare l'uomo.

Quando, nel 1907, arriva a una formulazione articolata del suo pensiero, è su questo aspetto che si sofferma, qualcosa che non giunge nuovo ma è il risultato di uno stato di germinazione precedente, come d'altronde attestato dal brano contenuto in *1904 Germany 1905* che migra praticamente identico in *The Actor and the Übermarionette*. Il problema centrale attorno a cui ruota il saggio, allora, non è tanto come si debba ripensare l'attore o come si debba sostituirlo con un congegno meccanico ma come, invece, vada ridefinita la natura del corpo umano a partire proprio dalla dialettica fra attore e marionetta. Il testo comincia con l'affermazione che l'attore non è una figura artistica perché impedito a raggiungere la perfezione, che è forma pura e immutabile. Viceversa è la sua stessa condizione di essere umano che lo lega all'instabilità delle emozioni. «Tutta la natura umana tende verso la libertà – scrive – perciò l'uomo reca nella sua stessa persona la prova che come *materiale* per il teatro, egli è inutilizzabile», questo perché il «corpo di uomini e donne, tutto quel che si rappresenta è di natura accidentale»⁴¹. La descrizione che, di lì a poco, dell'attore viene fatta è, indiscutibilmente, paradossale: un pazzo che si muove come in delirio, barcollando qui e là, le membra che agiscono per conto proprio. Decisamente esagerato, se lo si prende alla lettera, ma Craig non sta fornendoci il ritratto di un attore in scena, sta parlando di quella cosa che è il corpo in quanto vettore e tramite delle emozioni. È una descrizione figurata quella che ci viene proposta che non riguarda la recitazione ma lo stato del corpo nella sua condizione di materia vivente. Si capisce, così, come Craig obietti la vita al corpo. Non è tanto un problema di imitazione realistica, quanto di posizionamento del corpo rispetto alla sfera del sentire. Il passaggio cruciale, in questo senso, è quando afferma che la *Übermarionette* «non competerà con la vita – ma piuttosto andrà oltre. Il suo ideale non sarà la carne e il sangue ma piuttosto il corpo in catalessi»⁴². È evidente come in questo passaggio del discorso siano messi a confronto non tanto due modelli d'attore, il naturale e l'artificiale, quanto due aspetti del corpo. Da un lato quello fisiologico, dall'altro un corpo in sospensione, che tradisce la sua consistenza di cosa materiale e la trascende in una sfera diversa, la catalessi, in cui è tramite tra mondi diversi: quello terreno e quello spirituale.

Questo corpo è figurazione del corpo divino. «La marionetta – scrive Craig – discende dalle immagini di pietra dei templi antichi – e attualmente è una figura

⁴¹ E. G. Craig, *L'arte del teatro. Il mio teatro*, cit., p. 61.

⁴² *Ivi*, p. 73.

di Dio alquanto degenerata»⁴³. È un corpo prima del corpo, prima che, dopo la Caduta, abbia acquisito la sua natura mortale ed è, a un tempo, un corpo dopo il corpo, quando questi si sarà liberato di quel vincolo⁴⁴. Per tale ragione la morte, come spazio di luce e perfezione, è esaltata ai danni di una vita che, invece, dalla carne e dal sangue è limitata. Non vogliamo, con questo, trasformare *The Actor and the Übermarionette* in un trattato di mistica. Elementi in questa direzione ce ne sono ma non costituiscono un sistema, sono piuttosto visioni che consentono di vedere dentro l'attore, e soprattutto oltre di lui, un nuovo sentimento del corpo in cui la natura si fa forma. La *Übermarionette* può essere senz'altro letta come una formalizzazione dell'umano. Come il corpo che si fa forma e, quindi, attinge a una spiritualità che lo sottrae alla materia.

⁴³ *Ivi*, p. 72.

⁴⁴ Al tema della Caduta Craig fa esplicito riferimento in *The Artists of the Theatre of the Future* dove scrive: «Io non credo assolutamente nella magia personale dell'uomo, credo soltanto nella sua magia impersonale. Credo che non dovremo mai dimenticare che apparteniamo al periodo che viene dopo, non prima della Caduta» (E. G. Craig, *L'arte del teatro. Il mio teatro*, cit., p. 58).