

Lorenzo Mango

## L'idea di corpo nella Übermarionette craighiana\*

### Un termine contraddittorio

Il dibattito sulla Übermarionette si è concentrato, nell'ambito degli studi teatrali dedicati a Edward Gordon Craig, soprattutto sul tentativo di individuare quale fosse la ricaduta operativa e pratica che Craig avesse in mente. È un atteggiamento comprensibile, vorrei dire quasi inevitabile, considerati almeno due elementi: l'assenza, nella formulazione craighiana, di una dichiarata applicazione al campo dello spettacolo e l'uso che del termine viene fatto in contesti diversi e con accezioni altrettanto diverse. Questo ha fatto sì che si determinasse lo sforzo di interpretare quale fosse l'intenzione 'autentica' di Craig e, quindi, arrivare a una definizione certa del termine e del suo uso sia teorico che operativo. In realtà, come ha ben dimostrato Didier Plassard, la questione va posta in un'altra prospettiva.<sup>1</sup> Non si può parlare, è questa la condivisibile posizione dello studioso francese, di una Übermarionette ma occorre affrontare quel concetto, con tutte le sue declinazioni pratiche e teoriche, come un qualcosa di plurale. Esisterebbero, così, tante Übermarionette che corrispondono a fasi diverse dell'elaborazione craighiana, oscillando tra le prime formulazioni del 1905 e le sperimentazioni compiute presso la scuola dell'Arena Goldoni nel 1913, passando per la stesura di quello che è il testo teorico di riferimento: *The Actor and the Übermarionette*, pubblicato sul numero 2 di «The Mask» nel 1908. In ognuno di questi passaggi Craig avrebbe attribuito al termine un senso specifico, legandosi, più o meno direttamente, alla pratica della marionetta come strumento materiale di lavoro. All'origine e a fondamento di tale processo vi è un dato a cui Plassard dà il giusto rilievo

Sognando il suo teatro alla velocità del 'cavallo', ma riflettendovi a quella della lumaca per dare una forma tangibile alla sua idea – scrive utilizzando una metafora del regista inglese<sup>2</sup> – Craig si ritrova intrappolato dal neologismo che ha forgiato e che, al momento della sua invenzione, non designa ancora nulla di preciso.<sup>3</sup>

---

\* Allegati all'articolo: materiale iconografico, consultabile on line. ([www.actingarchives.it](http://www.actingarchives.it))

<sup>1</sup> D. Plassard, *La velocità del cavallo e quella della lumaca: teorie e pratiche della Übermarionette di Gordon Craig*, «Acting Archives Review», a. VIII, n. 15, maggio 2018.

<sup>2</sup> E. Gordon Craig, *Über-Marions 1905-1906*, quaderno conservato presso il Fonds Edward Gordon Craig della Bibliothèque Nationale de France alla collocazione EGC-MS-A 23 (1), f. 8v.

<sup>3</sup> D. Plassard, *La velocità del cavallo e quella della lumaca: teorie e pratiche della Übermarionette di Gordon Craig*, cit., p. 14.

Ci sarebbe, insomma, secondo Plassard prima il nome e poi il concetto a esso riferito. È una suggestione interessante che trova conferma nel fatto che nelle note in cui compare il termine per la prima volta, non ci sia né un tentativo di definizione né un riferimento operativo. Nello stesso anno, in una lettera a Martin Shaw, Craig scrive che sta lavorando a una «creatura» ma non aggiunge altro, utilizzando un'espressione, creatura, che non facilita, anzi direi che complica, la possibilità di chiarire l'idea che ha in mente.<sup>4</sup>

È a questa situazione di oscillazione del senso che va attribuita la causa di quanto si è determinato a un livello critico e storiografico, dove si è creata una polarità che, pur partendo dagli stessi dati di fatto, giunge a conclusioni opposte. Una linea interpretativa lega strettamente il concetto di Übermarionette alla marionetta e alle possibili sperimentazioni a essa connesse. È quanto sostengono Irene Eynat-Confino e Patrick Le Boeuf pur se da angolazioni diverse.<sup>5</sup> Per Eynat-Confino, infatti, Craig avrebbe coniato il termine riferendosi a un vero e proprio teatro di marionette a fili, attorno a cui aveva sviluppato un progetto per Dresda nel 1905, che non andò in porto ma di cui resta una traccia documentaria forte negli archivi di Craig, da cui è possibile dedurre una linea operativa sufficientemente definita.<sup>6</sup> Diversamente Le Boeuf pensa che la sperimentazione craighiana si fosse orientata, quanto meno ai tempi della scuola fiorentina ma con tracce contenute già nei disegni che accompagnano i due quaderni *Über-Marions* del 1905-1906, a una sorta di struttura corazza che avrebbe coperto tronco e testa dell'animatore, lasciandogli libere solo le gambe. Se accettiamo l'ipotesi di Plassard potremmo sostenere che entrambe le posizioni corrispondono a un aspetto della concezione craighiana, che, non trovando mai un esito compiuto, si esprime in tentativi, o abbozzi di tentativi, complementari ma non immediatamente sovrapponibili. Questo darebbe adito all'ipotesi di una contraddizione nel pensiero craighiano. Se siamo disposti a non concepire la contraddizione come un limite ma, viceversa, quasi come una sorta di metodologia di lavoro, allora ci sentiamo senz'altro di dire che c'è contraddizione nell'elaborazione della Übermarionette e, anzi, forse addirittura a giungere a definire quello di Craig come un pensiero della contraddizione, in quanto gioca nei termini e

---

<sup>4</sup> «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», Lettera del 1905 indirizzata a Martin Shaw, citata da Edward Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996, p. 220. Il teatro a cui Craig fa riferimento era quello per cui aveva presentato un progetto per Dresda nello stesso anno.

<sup>5</sup> I. Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1987; P. Le Boeuf, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, in «New Theatre Quarterly», 26, 2, 2010.

<sup>6</sup> Il progetto di Dresda, ricco di dettagli è contenuto nei due quaderni dal titolo *Über-Marions 1905-1906*, precedentemente citati.

attorno ai termini, conservandoli saldi nella loro lettera ma aperti a sfere di significazione diverse. Si spiega così, e vorrei dire solo così, ciò che scrive a proposito di Henry Irving affermando che è quanto di più simile alla Übermarionette abbia mai visto, negando, almeno in apparenza, il legame tra il termine e il suo modello meccanico.<sup>7</sup>

La contraddittorietà interna al concetto di Übermarionette è manifestata dalla presenza di un secondo approccio critico che vi legge dentro più una metafora che un episodio concreto di lavoro sperimentale. Secondo studiosi del calibro di Denis Bablet e Christopher Innes, a cui possiamo aggiungere in Italia gli studi recenti di Paola degli Esposti, a Craig non interessava tanto trovare un sostituto meccanico alla figura umana, una sorta di automa moderno, quanto ipotizzare una riflessione sull'attore che partisse dal controllo totale del corpo e dal suo inserimento, come segno tra i segni, all'interno dell'impianto complessivo della regia.<sup>8</sup> Anche in questo caso gli studiosi fanno riferimento a elementi documentari, impegnandosi nell'esegesi degli scritti teorici dedicati alla Übermarionette ma anche leggendo da prospettive diverse alcuni dei materiali a cui si fa riferimento per sostenere la prima ipotesi, ad esempio il quaderno dedicato al progetto per un teatro di marionette del 1905-1906.

Se questo è lo scenario critico che ci troviamo di fronte, ciò che ho intenzione di fare non è aggiungere un tassello ulteriore a questa sostanziale, e probabilmente insanabile, aporia ma tentare di battere una via diversa, affrontare, cioè, la lettura della enunciazione teorica di Craig non come sostegno a una possibile pratica scenica ma come elaborazione di un pensiero autonomo e indipendente attorno alle questioni lessicali e concettuali messe in campo. Il testo di riferimento che useremo è, naturalmente, *The Actor and the Übermarionette* ma letto in una stretta interrelazione con *The Artist of the Theatre of the Future*. È la stessa storia editoriale dei due testi a suggerire questa ipotesi. Quando Craig li inserisce in *On the Art of the Theatre*, nel 1911, data entrambi al 1907 e quando li pubblica la prima volta su «The Mask» nel 1908, lo fa in una maniera singolare. Nel primo numero della rivista, infatti, mette una prima parte di *The Artist of the Theatre of the Future*, nel numero 2 *The Actor and the Übermarionette* e, quindi, nel numero 3-4 la seconda parte di *The Artist of the Theatre of the Future*. I tre numeri escono a ridosso uno dell'altro, il primo a marzo, il secondo ad aprile e il terzo, doppio, con data maggio giugno e, quindi, suggeriscono una possibile lettura unitaria. Oltretutto si tratta della prima formulazione teorica di Craig dopo l'esordio del 1905, con *The Art of*

<sup>7</sup> «Irving è stata la cosa più vicina a ciò che ho chiamato la Übermarionette che io abbia mai conosciuto», E. Gordon Craig, *Henry Irving*, Londra, J.M. Dent and Sons Ltd., 1930, p. 32.

<sup>8</sup> D. Bablet, *Edward Gordon Craig*, L'Arche, Parigi, 1962; C. Innes, *Edward Gordon Craig*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018.

*the Theatre*, che aveva suscitato tanto scalpore e, così, i due nuovi testi, editi come incipit del progetto di «The Mask», erano destinati a essere accolti come la nuova elaborazione teorica del regista inglese. La scelta della singolare soluzione editoriale va considerata, dunque, come qualcosa di meditato. Non siamo noi, oggi, a voler ipotizzare una coesione tra i due scritti ma è lo stesso Craig a suggerirla e questo, nel discorso che ci apprestiamo ad affrontare ha ricadute importanti.

### **Sulla perfezione**

Nelle pagine iniziali di *The Actor and the Übermarionette* Craig inserisce un dialogo tra un pittore, un musicista e un attore. Il musicista è destinato a restare muto, perché, come dice il pittore

egli conosce appena la nostra lingua, conosce appena il nostro mondo, e più grande è il musicista, più questo fatto è evidente<sup>9</sup>

I due interlocutori restano dunque il pittore e l'attore. È al primo che è assegnato il compito di individuare la linea del discorso e di formulare l'ipotesi teorica in cui si identifica Craig. Il tema del ragionamento è la perfezione e quanto essa sia raggiungibile. Nella pittura è possibile, sostiene il pittore, perché non c'è distinzione tra intenzione ed esecuzione e il risultato del processo creativo è una forma definita e definitiva: «quando tutto è pronto - finito - non è suscettibile di cambiamenti», l'opera è il risultato di una «affermazione intelligente», di un controllo totale del materiale creativo.<sup>10</sup> Questo non può accadere, viceversa, per l'attore. Le sue non sono che affermazioni accidentali, come le definisce, determinate dallo stato d'animo, dal sentimento e non dalla coscienza e conoscenza della forma. Questo perché la materia della creazione e il soggetto creatore coincidono e, così, si determina un inevitabile cortocircuito, che non riguarda questo o quell'attore ma è un problema di carattere generale se non addirittura ontologico.

La perfezione, dunque, nel discorso di Craig è espressa da compimento e controllo e produce come esito bellezza e verità, le qualità fondamentali dell'opera d'arte. Se l'attore sfugge a questo regno, allora è destinato a rimanere confinato al di fuori del regime dell'arte. Si capisce così la sua affermazione, «Recitare non è un'arte; e quindi è inesatto parlare dell'attore come di un artista», che giunge subito dopo la difesa dell'attore dagli attacchi di una parte avversa rappresentata da letterati o spettatori saccenti.<sup>11</sup> Craig vuole spostarsi dal dibattito, che gli appare fiacco, sui diritti dell'attore di essere creativo nei confronti del testo, la questione che

---

<sup>9</sup> E. Gordon Craig, *L'attore e la Supermarionetta*, in Id., *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Imola, CUE press, 2016, p. 68.

<sup>10</sup> Ivi, p. 66.

<sup>11</sup> Ivi, p. 61.

pone, invece, è di natura più ampia e riguarda la stessa presenza dell'attore come fattore artistico.

Questa è viziata dal materiale di lavoro dell'attore: il corpo. Esso, infatti, assimila l'attore alla natura e questa, secondo Craig, in quanto instabile e soggetta al momento, è estranea all'arte che, viceversa, è forma assoluta. Fa dire, così, al pittore

Quel che immaginate col pensiero, il corpo non riesce a realizzarlo a causa della Natura. Praticamente il corpo, prendendo il sopravvento sull'intelligenza, ed è successo spesso sul palcoscenico, ne ha completamente travisato gli intenti.<sup>12</sup>

È la questione dell'emozione, a cui Craig attribuisce una grande importanza.

Tutta la natura umana - scrive - tende verso la libertà, perciò l'uomo reca nella sua stessa persona la prova che, come materiale per il teatro, egli è inutilizzabile.<sup>13</sup>

In sostanza, come specifica subito dopo, l'uomo è soggetto all'emozione che gli impedisce di controllare corpo, mimica e voce. Attenzione, però, Craig parla di emozione al singolare, non di emozioni al plurale. La questione, cioè, non è legata al tremore dell'agire in pubblico e, in fondo, neanche al sentire in rapporto al personaggio. È una questione assoluta. L'emozione è lo stato naturale del soggetto umano, è cosa connaturata al suo essere. Riguarda l'uomo, in altri termini, prima ancora dell'attore e si capisce allora perché nessun attore può sottrarsi.

A chiarire la sua posizione, Craig pone, idealmente, gli interlocutori del suo dialogo di fronte a un magnifico paesaggio naturale. Al suo cospetto il pittore sente il potente impulso di trasportare sulla tela «il valore materiale e spirituale di quello che lo circonda»,<sup>14</sup> di oggettivare nell'immagine artistica la bellezza e la verità di quanto vede, la sua essenza simbolica. Viceversa l'attore non riesce a leggere, in quel paesaggio, che lo sfondo di una scena di cui è il protagonista. La bellezza naturale stuzzica l'atteggiamento narcisistico del suo io. Quest'estasi del soggetto, che potremmo identificare con l'emozione, gli impedisce di giungere alla bellezza che può scaturire solo da un sentimento che travalica l'individualità. La malattia artistica dell'attore è quella dell'egotismo e del sentimento. In quanto corpo e natura, l'attore è una personalità, espressione che, nel lessico craighiano, ha un'accezione negativa, in quanto indica quelle figure che, altamente dotate su di un piano creativo, anziché donarsi

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 66.

<sup>13</sup> Ivi, p. 61.

<sup>14</sup> Ivi, p. 65.

all'arte, spersonalizzando il loro sentire nella trasparenza e chiarezza dell'opera, lo acuiscono fino al diapason più alto. È uno stadio, quello dell'affermarsi delle personalità, che Craig fa risalire al Rinascimento che avrebbe tradito la purezza impersonale delle stagioni precedenti, esemplificate dall'antico Egitto, un mondo in cui le immagini trasmettevano tenerezza, fascino e grazia e non erano turbate dal dubbio angoscioso, il travaglio interiore.<sup>15</sup>

Saltarono fuori - scrive a proposito dei pittori rinascimentali - ritratti con facce congestionate, occhi incavati, bocche contorte, dita rattratte nell'ansia di uscire dalla loro forma. [...] La forma sconfinava nel delirio, il bisbigliare tranquillo e fresco della vita estatica, che un tempo aveva ispirato una speranza così ineffabile, avvampa in fiamma e si annienta.<sup>16</sup>

Dietro la deformazione retorica a cui, in una maniera anche forzosa, è sottoposto il discorso, dobbiamo leggere, nelle intenzioni craighiane, la generazione di Raffaello, Michelangelo e dei loro seguaci e, ancor di più, la pittura barocca che, pur se non nominata, meglio corrisponde alla lettera di quanto scrive Craig. Sarebbero stati loro a imporre al corpo una figurazione emotiva, un'espressione passionale. Una figurazione che mette il corpo in relazione alla vita, intesa come luogo di un relativismo psicologico.

Questa visione dell'arte, pur se tutta specificamente craighiana, tradisce una matrice che era forte nella cultura inglese di fine Ottocento in cui Craig si era formato, quella del movimento Preraffaellita, le cui istanze e le cui ragioni estetiche sono assai prossime a quanto leggiamo in *The Actor and the Übermarionette*. La conclusione che ne trae Craig è che il desiderio di perfezione, bellezza e verità non ha nulla a che spartire con la vita e il corpo dell'attore, il corpo materia, il corpo fisiologico.

Da tali cose - scrive - a cui manca il sole della vita, non si può trarre ispirazione. Come da quella vita misteriosa, gioiosa, di una perfezione estrema, che si chiama Morte - vita d'ombra e d'immagini sconosciute, dove non è vero che tutto sia oscurità e nebbia, come s'immagina, ma, al contrario, vividi colori, vivida luce, nitide forme; popolata di figure strane, fiere, solenni, pacate, sospinte verso una meravigliosa armonia di movimento.<sup>17</sup>

### **Vita e Morte**

La dialettica Vita Morte rappresenta un passaggio cruciale del ragionamento di Craig, che la istituisce come una sorta di cornice simbolica al suo discorso sul corpo. Se la vita è il tempo, ed è dunque legata a ciò che

---

<sup>15</sup> «Quanto la legge fosse severa e come poco l'artista di quei tempi si permettesse di far mostra dei suoi sentimenti personali, si può constatare osservando un qualunque esempio dell'arte egizia», ivi, p. 74.

<sup>16</sup> Ivi, p. 75.

<sup>17</sup> Ivi, p. 69.

è relativo, la morte è oltre il tempo. Da un lato si dispone la materia solida, dall'altro la perfezione della forma. Scrive Craig: «Ombre – Spiriti mi sembrano essere più belli e vitali che uomini e donne, invischiati in meschinità»,<sup>18</sup> delineando una contrapposizione corpo ombra che corrisponde a quella tra vita e morte. Il corpo opposto all'ombra è quello della quotidianità, quello invischiato nel suo essere vivo, limitato dalla fisiologia. Non è, dunque, il corpo in sé ma un suo aspetto, quello più basso: l'organico. E l'ombra? Craig vi legge dentro un corpo senza più corpo, che si è svincolato dalla materia e dall'organicità. È una sorta di figurazione pura in cui la trasparenza si oppone all'opacità. In altri termini è ancora un corpo ma tale che, andando oltre la fisiologia, rappresenta un suo livello purificato, riconducendosi alla pura forma. Il corrispettivo dell'ombra, nella visione di Craig, è la Übermarionette. Craig la introduce nel discorso come sostituto dell'attore ma la spiega come una forma altra del corpo.

La Übermarionette non competerà con la vita – scrive – ma piuttosto andrà oltre. Il suo ideale non sarà la carne e il sangue ma piuttosto il corpo in catalessi.<sup>19</sup>

Riscontriamo, in questo passo, tutti gli elementi che abbiamo già incontrato: la vita come elemento antagonista, la carne e il sangue, cioè la dimensione materica e fisiologica, come luogo negativo del corpo. Qual è, invece, il suo termine di riferimento positivo? Il corpo in catalessi. Con questa immagine Craig intende uno stato dell'essere che non appartiene più pienamente alla vita, perché è oltre la dimensione sensoriale. È un corpo sospeso, un corpo in transizione. La Übermarionette, dunque, si identifica con un corpo in cui la fisiologia non è più pressante e condizionante, che accede a un livello diverso di percezione e di coscienza. In questa immagine simbolica pesa indiscutibilmente molto la scelta del prefisso über, di chiara ascendenza nietzschiana. A questa soluzione lessicale Craig non giunge immediatamente. Nel quaderno A di *Über-Marions* troviamo utilizzate sia la formula definitiva ma anche *over-marionette* o *ur-marionette* e, talvolta, anche *marionette* e basta, segno della ricerca di un assestamento terminologico in grado di dare al suo pensiero la sintesi concettuale più efficace. In quel non riuscire a decidersi parla un aspetto importante del lavoro concettuale che Craig sta compiendo. Nella dialettica tra «over» e «ur», ad esempio, è evidente l'oscillazione tra una dimensione di trascendenza e una di originarietà, come se Craig avesse presente contemporaneamente la necessità di superare la marionetta e quella di risalire alla sua fonte più autentica. Se riteniamo, come stiamo facendo, che

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 68.

<sup>19</sup> Ivi, p. 73.

nella declinazione teorica giochi un peso particolarmente rilevante una riconsiderazione del corpo e dei suoi statuti – qualcosa che riguarda l'attore, perché è in esso che si manifesta, ma che, in fondo attinge un livello di discorso più ampio – la dialettica tra i due prefissi appare estremamente significativa. Credo che essi non vadano intesi come due orizzonti concettuali diversi e in opposizione tra loro, ma come due motivi compresenti. La «creatura», come si esprimeva con Shaw, l'essere a cui pensa è, a un tempo, qualcosa che va oltre l'attuale condizione umana e contemporaneamente risale alla sua matrice originaria. È un corpo nella sua essenza che viene dopo o viene prima rispetto al corpo degradato dall'emozione, la soggettività individuale, la personalità.

C'è, d'altro canto, poi la scelta del nome che identifica i due quaderni, *Über-Marions*. Il termine non viene mai utilizzato all'interno, ma è significativo che Craig lo metta nel titolo. C'è già, in esso, la scelta della opzione über ma, per adesso, ciò che ci interessa maggiormente è la seconda parte della parola. Se Craig ha in mente qualcosa che riguarda la marionetta perché utilizza un termine che rimanda, invece, a piccole immagini devozionali della Madonna? È così isolata, questa scelta terminologica, così priva di sviluppi e motivazioni che è difficile dare una risposta, ma se consideriamo il quadro complessivo entro cui ci stiamo muovendo è possibile ricavarne quanto meno una suggestione. C'è come una memoria del sacro, il riferimento, anche solo alluso, a un corpo diverso, al corpo benedetto della Vergine, nato senza peccato originale e quindi da un lato oltre il corpo umano dall'altro sua origine. Non andrei oltre in questa direzione per evitare eccessi di interpretazione simbolica affidati a un solo indizio isolato, ma è opportuno ricordare, a rinforzare tale lettura, quanto è scritto in *The Artist of the Theatre of the Future*. Parlando della necessità di superare i limiti della personalità e del personalismo nella creazione artistica Craig afferma

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.<sup>20</sup>

La questione del corpo decaduto e la questione del corpo illibato e perfetto delle origini non gli è estranea, dunque, e così i riferimenti di tipo spirituale o spiritualista che si possono ricavare dal termine *Über-Marions* appaiono, nella sostanza, giustificati.

L'approdo al prefisso über è, insomma, l'esito di un processo in cui un peso assolutamente rilevante, com'è universalmente riconosciuto, lo ha l'ascendenza dell'Übermensch nietzschiano. Il riferimento al filosofo tedesco è, d'altronde, assolutamente comprensibile e coerente con quanto Craig sta vivendo nel 1905, l'anno di inizio della stesura dei due quaderni, nei suoi

---

<sup>20</sup> E. Gordon Craig, *Gli artisti del teatro dell'avvenire*, in Id., *Il mio teatro*, cit., p. 58.



rapporti con il conte Kessler e il cenacolo di Weimar che rappresentano quella che possiamo definire la sua officina teorica.<sup>21</sup> In quel contesto Nietzsche, che era morto proprio a Weimar nel 1900, è un termine di riferimento fortissimo. Kessler aveva progettato di pubblicarne l'opera omnia in un'edizione di lusso di cui uscì, però, solo un volume. A Henry Van de Velde, l'architetto belga con cui Craig strinse un rapporto strettissimo di stima e amicizia, era stato commissionato l'ammodernamento della fondazione dedicata al filosofo e si parlava di una sorta di «casa filosofica» dedicata a Nietzsche, la cui architettura avrebbe dovuto corrispondere alle istanze del suo pensiero. Craig, che a quella data già conosceva gli scritti del filosofo, ebbe lo stimolo per tornarvi su e per cogliere nella sua concezione di un umano che va oltre l'umano, la matrice lessicale per la sua *Übermarionette* che, andando oltre la marionetta, come stiamo cominciando a vedere, si rivolgeva a un abito più ampio e rilevante, quello del corpo e più in là dell'umano stesso. Lo stesso termine marionetta, a questo stadio del nostro discorso, appare uno strumento per parlare di altro, un altro che sembra andare oltre i confini del teatro.

### La casa della marionetta

Se leggiamo in connessione tra loro il passo di *The Actor and the Übermarionette* in cui si parla del corpo in catalessi e quello di *The Artist of the Theatre of the Future*, in cui si evoca la dimensione della Caduta come colpa originaria che impedisce al corpo di essere soggetto creativo, ne emerge la necessità di un risalimento all'originario che si può compiere solo andando oltre lo stato presente. Originario e futuro, come d'altronde sempre nel pensiero craighiano, si fondono assieme nel tentativo di identificare un corpo che sia cosa diversa dalla coscienza individuale e la trascenda. Indizi di questo stato del corpo si trovano in diversi passi degli scritti di Craig. Un primo è presente in *The Actor and the Übermarionette*, lì dove, nella parte finale, evoca, con una forte suggestione di matrice letteraria, il luogo dove la marionetta abitava prima della caduta che l'ha condotta a ridursi alla pallida ombra di sé, la sua casa originaria. Vale la pena riportare per esteso la descrizione di Craig

Sulle rive del Gange gli costruirono la sua casa, un vasto palazzo che fra colonna e colonna si levava nell'aria e si immergeva nell'acqua. Circondata da giardini si stendeva calda e ricca di fiori e rinfrescata da fontane: giardini dentro i quali non penetrava alcun rumore, nei quali quasi nulla si muoveva.<sup>22</sup>

L'idea di una casa orientale della marionetta viene a Craig, molto probabilmente, dalla lettura di *La casa del teatro di marionette* di Richard Pischel, edito nel 1902, salvo che la ricostruzione che ne fa è tanto fantastica

<sup>21</sup> Cfr. L. Mango, *L'officina teoria di Edward Gordon Craig*, Corazzano, Titivillus, 2015.

<sup>22</sup> E. Gordon Craig, *L'attore e la Supermarionetta*, cit., p 76.

quanto simbolica. L'oriente, che Craig conosce solo attraverso le letture, rappresenta, nella sua visione del teatro, una matrice originaria, incontaminata e non minata dalla deriva letteraria del teatro occidentale. Tale è anche nel rappresentare il luogo germinale della marionetta. Ciò che maggiormente è interessante sono, però, le caratteristiche di questo edificio. Anzitutto non è un teatro, tanto meno un teatro di marionette, piuttosto un edificio grandioso che porta in sé diversi elementi simbolici. Il fatto che si elevi nell'aria e sprofondi nell'acqua lo lega agli elementi originari: l'acqua come luogo della germinazione e della nascita e l'aria come spazio della trasfigurazione spirituale. In più è una struttura monumentale, suggerita dalle colonne, circondata da giardini fioriti e abbelliti da fontane. Giardini isolati dal rumore del mondo e caratterizzati da una immobilità perfetta. Si tratta di una figurazione che rimanda alle immagini dell'*hortus conclusus* e del giardino delle delizie, simboli, entrambi, di un luogo ideale, perfetto e incontaminato in quanto separato e protetto. Se andiamo ancora un po' più in là, possiamo dire che questa casa della marionetta ricorda molto da vicino il Paradiso terrestre.

La marionetta, dunque, avrebbe vissuto nel luogo perfetto che precede il peccato originale. Difficile ridurre il discorso craighiano, quindi, a un riferimento tecnico, la marionetta come strumento teatrale, più opportuno, invece, legarla a una metaforica immagine del corpo originario, un corpo che precede la sua consistenza materica di carne e sangue ed è pura immagine, immagine di Dio. Questa suggestione è confermata da quanto Craig aggiunge evocando la natura di quella marionetta originaria. Essa partecipava alla grande celebrazione in lode della creazione,

l'antico atto di grazia, l'evviva all'esistenza, ed insieme il più severo inno al privilegio dell'esistenza futura, che è velata dalla parola Morte.<sup>23</sup>

Una cerimonia, dunque, che manifesta la vera condizione dell'esistere, esemplificata nuovamente dalla morte, al di là del velo di Maia delle apparenze. È in essa che tutte le cose si manifestano nella loro essenza, in quello che Craig chiama il loro simbolo, e vi sono gli elementi della natura, dagli alberi alle nubi al vento agli animali, e vi è «il simbolo di Budda e dell'Uomo», la marionetta, che, evidentemente, sta a figurare il corpo nella sua illibatezza.<sup>24</sup> Un corpo puro e perfetto in un giardino puro e perfetto. Che questo rimandi alla metafora biblica è evidente, come altrettanto evidente è che Craig, partito dal ragionare dell'artisticità dell'attore (anzi dalla sua non artisticità) sia giunto, nelle pagine conclusive, a proporre una figurazione simbolica del corpo nel suo rapporto tra perfezione e caduta. Se, infatti, quella appena proposta è la condizione originaria della

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 76.

<sup>24</sup> Ivi.

marionetta, Craig ne tratteggia anche la decadenza e la caduta. Il tempio originario – l'espressione è la sua – decade, infatti, in qualcosa che prelude al teatro, qualcosa di sospeso tra questi due mondi attraverso cui Craig nomina la perfezione impersonale del sacro e la sua decadenza in rappresentazione. È interessante notare come si vadano sovrapponendo i piani del discorso, come, cioè, Craig, in una maniera tutto sommato alquanto imprevista, torni a riproporre il discorso del teatro. Lo fa, però, conservando il piano metaforico del discorso: il teatro è lo spazio di figurazione del mondo ma, al tempo stesso, è anche la cerimonia della creazione. Sono due stadi diversi del teatro, l'imitazione e il simbolo.

L'incrinatura della perfezione originaria è il primo passo verso la decadenza. Alla cerimonia, infatti, assistono due donne che, nell'ubriacatura collettiva che produceva l'estasi (un modo raffinato per suggerire la trance dionisiaca), restano alla fase dell'intossicazione dei sensi, non riescono a perdersi nella visione trasfigurante che hanno di fronte e, così, sono possedute dall'idea malsana di imitare la marionetta e di mettersi al suo posto.

L'attore – scrive – nasce dalla folle vanità di due donne, che non furono abbastanza forti da guardare il simbolo della Divinità senza desiderare di imitarlo.<sup>25</sup>

È un'immagine che rimanda direttamente alla tentazione del demonio e alla caduta di Eva la quale cede alla lusinga che, mangiando dall'albero proibito, le si sarebbero aperti gli occhi e sarebbe diventata come Dio stesso. La marionetta, adesso che il teatro viene fatto dagli uomini, adesso che il mondo fisico è abitato dai corpi di carne, sparisce, lasciando la dimensione della perfezione intangibile per l'uomo. Per questo è necessario l'avvento di una nuova creatura, la Übermarionette, in grado di risalire, nel futuro, fino alla perfezione che è del passato.

È evidente come Craig si stia muovendo in un orizzonte metaforico, tangente certo con i suoi esperimenti con le marionette, quali che essi siano stati, ma sicuramente teso a una visione teorica pura che non riguarda né il sostegno a un teatro di marionette né la prefigurazione di un nuovo tipo di attore. Così fosse, dovremmo pensare che Craig abbia in mente un attore che si faccia carico della valenza dell'umano e sappia renderla allo spettatore ma lo trasformeremmo, in questo caso, in Artaud se non addirittura in Grotowski e non è il caso. Craig non sta cercando una motivazione teorica a una pratica scenica, è partito da un problema di natura estetica per approdare a uno di natura filosofica ed esoterica. Alla maniera sua, però, senza cercare una metodica netta e definita, ma affidandosi alle metafore e alle suggestioni che discendono dalla scrittura,

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 77.

*The Actor and the Übermarionette* ci appare, così, un piccolo trattato letterario di filosofia del corpo.

Indicazioni di come la Übermarionette stia a delineare un orizzonte simbolico relativo all'uomo sono rintracciabili in uno scritto di poco posteriore, *Gentlemen, the marionette* pubblicato sul numero 2 del 1912 di «The Mask». Introducendo al lettore la marionetta, Craig non si affida a ragionamenti di natura tecnica o storica ma parla dell'umiltà e della dedizione al poeta che fanno della marionetta lo strumento più perfetto della creazione. Ma tale strumento oggi è perduto e la marionetta è ridotta ad aspettare la sua rinascita nascosta in una scatola e in uno scantinato. È diventata, in questo modo, invisibile e il lettore, quindi, è difficile che l'abbia vista. È evidente, già in questo incipit, come Craig non stia parlando di marionette reali ma della marionetta, indicata al singolare come un essere dotato di virtù spirituali particolari, di cui umiltà e dedizione sono l'aspetto più puro. Ma, si corregge nel suo ragionamento (che in questo articolo ha un'intonazione particolarmente letteraria), dicendo che forse il lettore la marionetta l'ha già incontrata ma non se ne è reso conto. E qui il discorso improvvisamente sterza, non lasciando adito a dubbi sul fatto che stia parlando di qualcosa di assolutamente diverso dall'oggetto materiale. L'avete vista in una cattedrale, dice, «sospesa a una croce. E molti cristiani l'amano; essa interpreta il dramma del Poeta uomo dio».<sup>26</sup> La marionetta, dunque, è identificata con Cristo, col Dio che si fa uomo. Craig, come di consueto, lancia le sue folgorazioni metaforiche ma non le sviluppa. Le ragioni di un'assimilazione tanto ardita non vengono, così, espresse ma è più che plausibile ritenere che la suggestione giunta a Craig dall'immagine del crocifisso sia legata sempre al discorso del corpo. Dio si fa carne e sangue in Cristo ma il corpo umano non risolve la sua natura. Oltre al corpo di carne c'è in Cristo, un corpo di spirito. Con la resurrezione, è la carne stessa a risorgere ma si tratta di una carne trasfigurata. Il corpo di Cristo asceso al cielo è un corpo in cui vive la natura umana ma va oltre se stessa.

Subito dopo questa affermazione Craig ne fa un'altra, che rilancia il discorso direzionandolo su un territorio contiguo. C'è un altro luogo in cui è stato possibile l'incontro con la marionetta,

in un tempio dell'Estremo Oriente mentre recitava un dramma più sereno ...  
seduta di fronte all'incenso ... la mani congiunte ... calmissima.<sup>27</sup>

La casa della marionetta è nuovamente un tempio e la sua presenza riprende il tema del corpo e dell'umano. Stavolta, però, in una prospettiva e con riferimenti diversi. Se prima c'era la tragedia del doppio corpo di

---

<sup>26</sup> E. Gordon Craig, *Gentlemen, the marionette*, in «The Mask», n. 2, 1912, p. 96.

<sup>27</sup> Ivi.

Cristo, adesso è presentato un momento di meditazione, su cui domina la calma. L'uomo in meditazione, incarnazione della marionetta, è un uomo che mette in contatto la sua dimensione terrena con una ulteriore, oltreterrena, in cui il corpo è come dimentico di se stesso, dei propri bisogni, della propria fisiologia. La calma serafica è la condizione di questo stato. È un concetto che troviamo più volte in Craig a significare l'eliminazione dell'impulso soggettivo emozionale dall'atto della creazione e rintracciamo, in tutta la sua compiutezza, nell'annotazione di un discorso agli attori del Teatro d'Arte di Mosca durante la preparazione della messa in scena di *Amleto*. L'appunto è datato 30 novembre 1909 e ha come oggetto centrale il rapporto tra attore e passione, la Passione con la maiuscola, ci tiene a specificare, non le passioni. L'assoluto del sentire, dunque, cui non si giunge per accelerazioni emotive ma, all'inverso, attraverso un livello di calma che consente di superare l'instabilità del piano emozionale. Lavorare sulla Passione significa andare oltre le passioni, negarle. A sostegno di questa sua tesi Craig cita Chuang-tzu (Zhuang-zi), il libro del IV secolo avanti Cristo considerato uno dei classici del Taoismo. Un uomo senza passioni, vi si legge, è un uomo che non permette al bene e al male di disturbare il suo equilibrio interiore.<sup>28</sup> L'uomo in meditazione che raffigura la marionetta è un essere che ha raggiunto tale condizione.<sup>29</sup>

### **I fili della Übermarionette**

La marionetta, dunque, nell'articolo del 1912 ha una evidente e marcata natura metafisica. Rappresenta lo stato del corpo che esce da se stesso e resta in uno stato di sospensione, proprio come in quella catalessi che aveva indicato già nel 1907 come suo parametro distintivo. Un secondo passaggio, in quello stesso testo, ribadisce la qualità metaforica della marionetta che, oramai decaduta, ha generato, grazie a lui, dei figli, le Übermarionette, i cui caratteri vanno a recuperare quelli della loro genitrice. Scrive Craig, e riportiamo anche in questo caso il suo passo per esteso perché ci sembra altamente significativo

---

<sup>28</sup> Il passo citato da Craig è il seguente: «Hui-zi disse a Zhuang-zi: "L'uomo dunque non ha sentimento?" "Certo" rispose Zhuang-zi. "Se l'uomo è privo di sentimento, come può essere considerato un uomo?" "Se il Tao gli dà il suo aspetto e il cielo il suo corpo" rispose Zhuang-zi "non si può forse considerarlo un uomo?" "Ma se è un uomo" continuò Huang-zi "come può essere privo di sentimento?" "Il sentimento dell'uomo consiste nelle nozioni di bene e male" rispose Zhuang-zi. "Per uomo senza sentimento, intendo colui che non consuma il proprio corpo con i suoi amori e i suoi odii, che ubbidisce alla sua natura e non forza la vita"», *Zhuang-zi (Chuang-tzu)*, Milano, Adelphi, 1982, p. 56. È significativo che Craig non usi la parola sentimento ma Passion, contrariamente a quanto accade nelle traduzioni inglesi dove è presente feeling. Evidentemente gli interessa rimarcare il tema della Passione che è più forte, concettualmente, di quello del Sentimento.

<sup>29</sup> Il testo di Craig, che non ha titolo, è pubblicato da Laurence Senelick nel suo *Gordon Craig's Moscow Hamlet. A reconstruction*, London, Greenwood Press, Westport, 1982 alle pp. 194-196.

Quali saranno i fili della Übermarionette, chi la guiderà? Chi lo può dire? Io non credo nella meccanica ... né in ciò che è materiale ... i fili che tendono dalla Divinità fino all'anima del Poeta sono quelli che potrebbero comandarla; ... Dio non ha più qualche filo di riserva ... neppure per un'altra sola figura? Non ho dubbi. Non crederò mai più a nessun'altra cosa. E pensavate davvero, quando scrissi cinque anni fa di questa nuova figura che si sarebbe posta come simbolo dell'uomo ... e quando la battezzai Übermarionette ... pensavate di vedere dei fili di vero metallo o seta? Spero vi basteranno altri cinque anni di tempo perché possiate togliervi dalla mente quei tangibili grovigli di fili.<sup>30</sup>

La marionetta, anzi la Übermarionette che emerge dalle parole con cui Craig conclude il suo articolo è una chiara affermazione della sua natura di simbolo dell'uomo in quanto uomo purificato, in diretto contatto con Dio. Di certo non va intesa come un congegno meccanico, ma neanche come una metafora dell'attore, non è a questo che allude Craig quando introduce l'assenza di fili. È dell'uomo e del suo corpo che sta parlando, esprimendo l'esigenza di un risalimento all'origine, oltre il limite marcato dal peccato originale. Un corpo opposto al corpo di carne e non a caso le virtù somme della marionetta sono individuate nell'obbedienza e nel silenzio, vera e propria grammatica di base del misticismo.

Sullo stesso numero di «The Mask» vi è uno scritto dal titolo *Until today the artist. A lost incident in the book called Genesis*. È firmato Ivan Ivanovitch, uno degli infiniti pseudonimi di Craig, e appare veramente singolare nei contenuti tanto quanto estremamente letterario nella veste. Si tratta di un piccolo apologo che parte dalla tristezza e dalla rabbia di Dio nei confronti degli uomini che hanno tradito lo spirito della creazione facendolo piangere.

E una delle lacrime di Dio - scrive Craig - era piena di sapienza, di amarezza e gioia e, come cadde sulla terra, diventò viva e prese forma umana. Assomigliava a un uomo benché la sua essenza fosse quella di Dio.<sup>31</sup>

Quella che Craig racconta è una sorta di seconda creazione che scaturisce dal dolore di Dio e va a relazionarsi con la prima, che si è rivelata fallimentare. Sempre di un uomo si tratta ma di un uomo privo dei vizi della carnalità. Assomiglia a un uomo ma è fatto di spirito. Questa creatura crea le arti e comincia a bisbigliare mano a mano, nelle orecchie dei pochi eletti che sono in grado di ascoltarla, la verità. Nascono così gli artisti. L'arte, nella metafora craighiana, è la via della salvezza del mondo, ciò che consente di recuperare la divinità perduta. Ed ecco che l'artista si mette al

---

<sup>30</sup> E. Gordon Craig, *Gentlemen, the marionette*, cit., p. 97.

<sup>31</sup> E. Gordon Craig, *Until today the artist. A lost incident in the book called Genesis*, in «The Mask», n. 2 1912, p. 159.

lavoro e, sulla scia di quanto quella creatura misteriosa e fantastica gli ha rivelato, crea un'immagine in cui immette tutto ciò che ricorda di suo padre. Dio in quella immagine si riflette e sorride, spezzando il suo velo di amarezza e la frattura col mondo viene ricomposta. Craig non dice in cosa consista quella immagine ma non è azzardato, considerato il contesto al cui interno il breve scritto è contenuto oltre che la sua argomentazione, che essa sia la Übermarionette, un corpo memore della trasparenza della creatura che ha bisbigliato nell'orecchio al suo creatore. L'arte appare, così, lo strumento per ricomporre l'unità infranta, per risalire all'uno dell'origine in cui alloggiavano tutte le cose e tutti gli esseri prima che la Caduta producesse la nascita dell'io e dell'individualità, immagine che è resa, nel testo biblico, dal momento in cui Adamo ed Eva si vedono nudi, si riconoscono, cioè, come corpo di carne e si distinguono come individualità separate.

### **Il movimento**

La questione dell'esperienza artistica come elemento di trascendenza e ricomposizione dell'unità infranta torna anche in *The Artist of the Theatre of the Future*. Nel paragrafo conclusivo di quello scritto, intitolato «L'avvenire una speranza» Craig pone al centro del discorso come prospettiva del compimento artistico del teatro il movimento. Non è una novità. Già in *The Art of the Theatre*, quando elenca gli elementi che costituiscono la grammatica del linguaggio teatrale, pur sostenendo che essi vadano considerati su di uno stesso piano, dice che quello a cui si può attribuire la priorità è l'azione, il cui tramite è il movimento, tanto da arrivare alla famosa formulazione che il padre del drammaturgo sia il danzatore. C'è dunque un'attenzione per il movimento che è nella radice del suo pensiero. Non stupisce, dunque, trovarla in *The Artist of the Theatre of the Future*, che del dialogo del 1905 sembra una vera e propria chiosa. Solo che il modo in cui il movimento è presente e l'accezione che il termine ha paiono diversi da quanto scritto in precedenza. Se lì stavano a indicare la peculiarità tutta scenica della scrittura teatrale in cui l'azione da figurazione metaforica del racconto si trasforma in atto materiale compiuto sulla scena, nello scritto del 1907 essi risentono del clima simbolico dentro cui Craig sta avvolgendo i suoi discorsi.

Dopo aver costruito, per l'allievo che si è scelto quale interlocutore privilegiato, un percorso formativo che parte dalla recitazione e attraversa gli altri mestieri del teatro, dalle scene ai costumi alla luce alla direzione di scena, nel finale torna a porsi la questione di quale sia il livello autenticamente artistico del teatro e di come esso vada raggiunto. In altri termini, Craig affronta il discorso dell'avvenire del teatro in cui leggere la speranza di una sua rigenerazione. In questo processo il ruolo centrale lo

ha il movimento che è eletto quale tramite per leggere il mistero che si cela nella realtà e consente di andare oltre i suoi limiti materiali.

Ora potrai rivelare col movimento - scrive - la cose invisibili, quelle che si vedono dentro - non 'con' gli occhi, per mezzo del potere meraviglioso e divino del Movimento.<sup>32</sup>

Se, per un aspetto, quello della figurazione delle cose oltre il proprio dato fenomenico, Craig è del tutto organico a un'estetica di stampo simbolista, originale è il fatto che la condizione di questa trasfigurazione di stato sia attribuita al Movimento, che è inteso come principio generativo universale:

Mi piace ricordare che ogni cosa scaturisce dal Movimento [...], mi piace pensare che sarà nostro supremo onore essere i ministri della forza suprema - il Movimento.<sup>33</sup>

Il movimento, dunque, è considerato da Craig come forza generatrice, non solo dell'esperienza artistica e, più ancora tecnicamente, di quella teatrale, ma in un senso universale, simbolico: la generazione come creazione che dall'unità dell'indistinto divino ha condotto alla molteplicità delle creature. Poi quell'unità molteplice si è infranta, per colpa dell'uomo e del peccato originale, ed è rimasta la dispersione e la disperazione della diversità. Il primo tramite, la prima figurazione di quel divino movimento è stato, secondo Craig, un danzatore che era anche un sacerdote. Torna, quindi, la paternità del danzatore rispetto al teatro ma caricata, stavolta, di una valenza simbolica. Si tratta, dunque, di una figura originaria che precede la diaspora dei sensi e dell'individualità, il cui corpo non è stato ancora toccato dal peccato. Ma, poi, questo è successo e Craig disegna la parabola della caduta. Dapprima

è degenerato in qualcosa di più simile all'acrobata, e si è giunti infine alla distinzione danzatore-ballerino. Per associazione col menestrello è apparso l'attore.<sup>34</sup>

È la sintesi di un processo degenerativo il cui responsabile è il corpo umano, i cui sensi, il cui apparato sensibile e fisiologico ha determinato la distanza dalla originaria unità. Pur se condotta su un terreno argomentativo diverso, l'affermazione contenuta in *The Artist of the Theatre of the Future* si coniuga perfettamente con quella contenuta in *The Actor and the Übermarionette*, creando un discorso complessivo che risulta omogeneo. Il problema che Craig si pone a questo punto è come risalire a quello stato originario e perfetto del movimento. Il danzatore, per come è diventato

---

<sup>32</sup> E. Gordon Craig, *Gli artisti del teatro dell'avvenire*, cit., p. 57.

<sup>33</sup> Ivi.

<sup>34</sup> Ivi.



oggi, non è più lo strumento adatto. Per quanto ideale esso sia, risulta sempre ammalato della presenza del corpo e aggiunge, a voler specificare la sua posizione: «L'antica, divina unità, il divino quadrato; l'incomparabile circolo della nostra natura è stato crudelmente rotto dai nostri umori».<sup>35</sup> Per spiegare il processo degenerativo della caduta, Craig abbandona i riferimenti che ha sin qui usato, corpo, danza, movimento e fa ricorso, invece, a una enunciazione geometrica che cela un'evidente intenzione simbolica. Cerchio e quadrato stanno infatti a significare, su piani distinti ma contigui, l'idea di unità. Il cerchio in quanto linea chiusa su se stessa, di cui non si può segnalare l'inizio e la fine, il quadrato perché rimanda ai quattro elementi, ai quattro punti cardinali che disegnano i confini del tutto. Il simbolismo geometrico serve a Craig, dunque, per ribadire il suo discorso e attesterebbe della sua intenzione di manifestare vieppiù una matrice simbolica del suo pensiero che trascende la dimensione più strettamente teatrale, pur se di lì parte e in essa si riconosce, un elemento, tra gli altri, che indicherebbe lo spostamento del discorso dal piano visibile del teatro a quello invisibile della metafora filosofica. Ma, in realtà, all'immagine del quadrato e del cerchio viene dato uno spazio e un rilievo maggiori, finendo per rappresentare il fulcro dell'argomentazione conclusiva di Craig, quella che riguarda l'avvenire.

Se all'origine di tutto c'è il movimento – è questa la struttura del discorso di Craig – è il movimento che deve essere in grado di ricomporre l'unità perduta. Ma il movimento non può più essere legato, sulla base di quanto abbiamo detto in precedenza, al corpo umano. Si tratta di quella forza che eccede le sue facoltà e attraversa e motiva le cose, una forza plurale che ha la complessità della natura e, viceversa, presenta aspetti più semplici, più essenziali. Se la complessità della natura è un obiettivo, dice Craig, troppo difficile da raggiungere, esiste, invece, la possibilità e la necessità di accostarsi a un tipo di movimento più minimale ma non meno significativo e questo movimento mette in gioco, singolarmente, nuovamente le figure del quadrato e del cerchio. Scrive:

Penso che si possano individuare due tipi distinti di movimento: il movimento del due e del quattro, che è il quadrato, il movimento dell'uno e del tre, che è il circolo. Nel quadrato c'è qualcosa di eminentemente virile, nel circolo qualcosa di eminentemente femminile. Mi sembra, quindi, che non si scoprirà mai il movimento perfetto prima che lo spirito femminile non rinunci a se stesso per cercare insieme con lo spirito virile questo grande tesoro.<sup>36</sup>

Parlano, in queste espressioni di Craig, tutta una serie di evocazioni simboliche, ricche di ascendenze esoteriche. Il quadrato e il cerchio come simbolo di unità, di cui s'è detto, il maschile e il femminile come aspetti

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 58.

<sup>36</sup> Ivi, p. 59.

complementari di una medesima natura, la loro unione in una figura superiore, i numeri. Craig immette questi elementi nel discorso mescolandoli tutti assieme a significare diversi aspetti di questo principio del movimento che deve essere in grado di ricomporre l'unità perduta e di figurarla. Lo fa, però, in una maniera alquanto libera e indisciplinata, creando una sovrapposizione tra numeri e forme geometriche che non corrisponde esattamente con quanto trasmesso dalla tradizione. L'uno e il tre non li troviamo mai associati al cerchio. Il primo contiene in sé, simbolicamente, la stessa nozione di unità, il tre, viceversa, in quanto somma dell'unità originaria, l'uno, e della sua scissione, il due, indica la ricomposizione e la totalità come emerge, d'altronde, da tanta della nostra simbologia a cominciare dalla natura una e trina del Dio dei cristiani. Non risulta, dunque, un legame col principio femminile come non risulta una relazione tra numero e cerchio, essendo la sua forma geometrica di riferimento il triangolo. Coerente è, invece, la pertinenza del principio femminile con il cerchio, come di quella maschile col quadrato. Non stiamo cercando di verificare quanto Craig sia filologicamente corretto nelle sue indicazioni, cosa che, d'altronde, ha poca importanza perché Craig non ha alcuna intenzione di esserlo e perché il suo discorso simbolico, pur se basato su dei principi coerenti, non intende essere un sistema. Giusto, dunque, accettare quelle piccole (o grandi, a seconda dei punti di vista) incongruenze del discorso senza farsene un problema mentre è rilevante esaminare quale sia l'orizzonte che Craig intende prefigurare in queste due forme simboliche del movimento, e dei loro portati, in relazione tra loro.

### **Una metafora geometrica**

Il rapporto fra quadrato e cerchio è una delle grandi questioni che attraversano il pensiero a partire dal Rinascimento. L'iscrizione del quadrato nel cerchio, o anche, viceversa, l'iscrizione del cerchio nel quadrato oltre a essere un problema geometrico, indicava anche il compimento del tutto, l'equilibrio, la perfezione. Su di un altro fronte, invece, si manifesta la dialettica tra maschile e femminile, espressione della separazione dell'unità, che devono tendere, nella lettura platonica prima e nell'alchimia poi, a una ricomposizione, che riguarda strettamente il corpo, in quanto il suo risultato è l'androgino. C'è, insomma, nelle parole di Craig, l'istituzione di una corrispondenza tra due livelli simbolici diversi che richiamano la totalità, che sono fusi tra loro in un tutt'uno ed è estremamente interessante che, dopo una trattazione molto concreta sulla formazione dell'artista del teatro, Craig proponga che l'esito finale del suo percorso di apprendistato si realizzi in una metafora simbolica e non in un atto pratico. In realtà le cose sono poste in una maniera più sfumata. Nel momento in cui afferma con forza l'inattualità del corpo a farsi tramite del movimento e poco prima di esprimere la sua simbologia metaforica, Craig

ha parlato di uno strumento attraverso cui ha cominciato a sperimentare le potenzialità superiori del movimento. Di questo strumento non dice altro, come non aveva detto nulla della creatura a cui stava dando vita nella lettera a Martin Shaw. Non resta che azzardare delle ipotesi. Una ci porta ai disegni che, proprio nel 1907, stava facendo degli *screens*, i pannelli che avrebbero consentito di avere una scena architettonica, astratta, dinamica ed espressiva come un volto umano, come dirà nel 1923 in *Scene*.<sup>37</sup> Lo strumento del movimento puro sarebbe stata, dunque, una scena plastica e dinamica che, a quella data, era immaginata come prismi a tre dimensioni che salissero dal palcoscenico o scendessero dal soffitto, interagendo con la luce per ottenere l'effetto della trasmissione di un'emozione astratta, universale e impersonale. Nulla ci impedisce, però, di pensare che quello strumento in grado di disincarnare il movimento dal corpo sia la Übermarionette. Le due opzioni sono, evidentemente, diverse ma forse non in contraddizione se pensiamo a un Craig che sta sperimentando, nel concreto del suo studio, ma anche, se non di più, in quello spazio altrettanto concreto che è la sua mente, soluzioni diverse ma orientate, sostanzialmente nella stessa direzione: un teatro oltre il teatro del corpo. Il simbolo della totalità si esprime, dunque, in *The Artist of the Theatre of the Future*, nella forma della combinazione tra dimensione geometrica e dimensione umana. La sintesi tra quadrato e cerchio corrisponde all'unione tra maschile e femminile; al simbolo geometrico corrisponde il simbolo del corpo. È un elemento che, nel primo numero di «The Mask», troviamo presente anche in forma diversa. Il primo articolo della rivista – la prima parte di *The Artist of the Theatre of the Future* è il secondo – si intitola *Geometry* e ha come oggetto la questione della perfezione. L'articolo inizia con queste parole

La Bellezza ... o Dimostrazione divina non conosce confusione. Ha un equilibrio perfetto. Rimane vera una volta e per sempre ... non ha bisogno di prove ... può rivelarsi senza parole o argomentazioni, e quando la vediamo noi vediamo di nuovo il Paradiso.<sup>38</sup>

È un incipit significativo del modo in cui Craig sta orientando il suo pensiero. La questione della bellezza è posta come livello di un'intuizione non dimostrabile, non perché sia soggettiva ma, all'inverso, in quanto è oggettiva. La bellezza è, secondo Craig, al di là di ogni possibile dimostrazione e lo è in quanto perfezione. Il tema, come si vede, rimanda alle questioni poste dal pittore in *The Actor and the Übermarionette* espresse in una maniera che ha forti implicazioni spiritualiste: bellezza e perfezione sono le porte della beatitudine. L'articolo non sviluppa l'argomento in una maniera discorsiva ma pone una serie di elementi che dimostrano, con una

<sup>37</sup> E. Gordon Craig, *Scena*, in Id., *Il mio teatro*, cit., p. 187.

<sup>38</sup> E. Gordon Craig, *Geometry*, in «The Mask», n. 1, marzo 1908, p.1.

struttura assai poco logica e razionale, l'affermazione iniziale. Le parole non sono in grado di dire ciò che l'occhio è in grado di vedere.

A introduzione di questo concetto Craig pone, proprio all'inizio dell'articolo, sotto l'intestazione e l'indice e prima del titolo un'incisione a piena pagina che schiaccia l'articolo in basso (fig. 1). È, di fatto, la prima cosa che vede il lettore della nuova rivista e ha un impatto percettivo molto intenso. Si tratta della riproduzione di una delle immagini che accompagnano la traduzione italiana del *De architectura* di Vitruvio a opera di Cesare Cesariano, pubblicata nel 1521. Nell'indice l'immagine è indicata solo come «A design of the book of Vitruvio». Nel trattato vitruviano l'immagine sta a figurare il perfetto rapporto di proporzione delle diverse parti del corpo, segnalando, in questo modo, l'idea del corpo perfetto. Craig la assume, evidentemente, con questa intenzione ma nell'articolo che segue non esplicita tale concetto. C'è, poi, da dire che l'incisione, per quanto chiaramente riconducibile a quella di Cesariano, non corrisponde perfettamente a essa. In quella cinquecentesca il corpo è impostato a croce, con le gambe unite, le braccia larghe, una serie di linee che partono dalla testa (fig. 2). Il corpo si staglia su di un foglio quadrettato al cui interno è disegnato un quadrato disposto in obliquo, diviso in quattro parti con il centro che coincide con il sesso dell'uomo (si tratta, difatti, di una figura maschile). Il disegno craighiano ha tutta una serie di elementi identici all'originale, a cominciare dai tratti del capo e del viso, delle linee oblique che partono dal capo del personaggio, al quadrato disposto in obliquo sul fondo quadrettato, diviso in quattro parti con il vertice convergente nel sesso. Ci sono, però, delle lievi, ma forse non indifferenti, differenze. Le gambe, anzitutto, non sono unite ma allargate, creando un triangolo isoscele il cui vertice in alto è il sesso e quelli in basso sono i piedi disposti alla metà dei due sottoquadrati. Craig introduce, inoltre, con un'altra variante significativa rispetto all'originale, un quadrato che funge da cornice all'immagine al cui interno è iscritto un cerchio, all'interno del quale è iscritto, a sua volta, il quadrato obliquo. Il risultato è che vengono introdotti degli elementi che sono presenti concettualmente ma non iconograficamente in Cesariano, concentrandosi sulla dimensione simbolica del rapporto tra cerchio e quadrato, posto a cornice della figura umana. Tale rapporto indica la perfezione dello spazio, dove la terra, il quadrato, e il cielo, il cerchio, si incontrano fondendosi in una unità armonica. Il corpo delle perfette proporzioni di Vitruvio è immesso, dunque, all'interno della figurazione di uno spazio ideale, amplificando il concetto di perfezione che viene ripreso, nell'articolo, parlando della bellezza come istanza che supera ogni possibile organizzazione verbale e si esprime nel silenzio. Vale la pena ricordare, al proposito, che quando presenterà, in *Towards a New Theatre*, nel 1913, i quattro disegni di *The Steps* (datati, in quel libro, al 1905) ne parla

come espressione del «Dramma del Silenzio: drammi, cioè, in cui la parola diventa grezza e inadeguata».<sup>39</sup>

In *Geometry*, Craig ragiona su come il concetto di bellezza si presenti nella sua articolazione spaziale e in particolare, come il titolo stesso lascia intendere, nella geometria, soffermandosi sulle figure del quadrato e del cerchio. Per entrambe fa riferimento alla loro definizione che si limita, è questa la sua tesi, a nominarne la figurazione esteriore ma non a coglierne l'essenza. Questa, viceversa, si manifesta nello sguardo intuitivo che sa entrare nella natura intima della forma e, allora, nel cerchio ci parla la perfezione della bellezza, dice, mentre nel quadrato si esprime la forza di tale perfezione. Giunge, così, a sostenere la necessità del recupero del silenzio come qualità distintiva della bellezza, perché la parola è, per sua stessa natura, limitata.

Ancora una volta Craig fa riferimento a un livello simbolico del discorso e, ancora una volta, la sua declinazione del simbolo è soggettiva, solo in parte legata alla tradizione. Se il cerchio, difatti, proprio per la sua natura di linea continua senza un inizio e una fine lo troviamo ricondotto all'idea di perfezione, non altrettanto si può dire per la forza attribuita al quadrato. Ciò che conta, però, è che tanto il quadrato quanto il cerchio siano legati a una dimensione di spazialità ideale e che tale spazialità sia riscontrabile nella rilettura del disegno di Cesariano. Quanto colpisce, però, è che del corpo, che in quel disegno è indiscusso protagonista, non si fa cenno. Bisogna, però, credo considerare le cose in una prospettiva particolare. L'incisione di apertura, infatti, non va considerata come una illustrazione dell'articolo, tanto quanto esso non è una spiegazione di quella. Si tratta, viceversa, di due scritture parallele, quella verbale e quella visiva, che affrontano in modalità linguistiche diverse lo stesso tema. Col suo disegno Craig sta dicendo che alla perfezione dello spazio corrisponde una perfezione del corpo altrettanto pura.

Proviamo a partire dall'ipotesi che gli articoli craighiani presenti nei primi tre numeri di «The Mask» vadano considerati come un discorso coerente articolato per tappe. Se questo ci è apparso evidente nella singolare disposizione editoriale di *The Artist of the Theatre of the Future* e *The Actor and the Übermarionette*, consideriamo adesso anche *Geometry* e soprattutto l'incisione vitruviana come elementi costitutivi di tale scrittura. Ci accorgeremo che c'è un filo rosso che attraverso le pagine pone sul terreno una questione comune, quella dell'unità perduta e delle forme che devono assumere bellezza e perfezione per ricomporla. Il motivo del quadrato e del cerchio, come figurazione della perduta unità originaria e come strumento per risalire nuovamente a essa, lo abbiamo incontrato come momento chiave del ragionamento di *The Artist of the Theatre of the Future*. Il legame che unisce quell'articolo con *Geometry* e l'incisione che l'accompagna è,

---

<sup>39</sup> E. Gordon Craig, *Per un nuovo teatro*, in Id., *Il mio teatro*, cit., p. 165.

dunque, esplicito e palese. Altrettanto lo è quello che lega questi ultimi a *The Actor and the Übermarionette*.

Il corpo vitruviano, proprio perché immagine ideale, istituisce un dialogo a distanza con il corpo che va oltre il corpo e, come tale, è perfetto della Übermarionette. C'è una corrispondenza precisa, allora, tra ragionamento teorico e figurazione visiva. In altri termini quanto stiamo dicendo è che l'incisione tratta da Cesariano, non sta lì a introdurre l'articolo che la segue ma il progetto intero della rivista e, più a monte, il progetto teorico di Craig, rappresentando un perfetto momento di incrocio tra *The Actor and the Übermarionette* e *The Artist of the Theatre of the Future*.

D'altro canto, quanto il discorso della marionetta sia presente già in quel primo numero di «The Mask» è attestato da uno scritto minore di Craig che vi è contenuto, a firma John Balance (altro pseudonimo craighiano): *A note on Masks*. In esso, infatti, è riportata per intero una lunga citazione tratta dall'edizione del 1891 di *La vie litteraire* di Anatole France in cui questi parla del teatro di marionette di Signoret, che ebbe, nella Parigi di fine secolo, una grande eco e attrasse molto il mondo dei simbolisti. France ne parla come di un universo magico in cui la marionetta è paragonata ai geroglifici egizi, per la sua purezza, l'innocenza di cui è portatrice e il senso di mistero che la pervade. Il passo di Anatole France è posto a esemplificare il valore particolare della marionetta che, assieme alla maschera, ha perduto il suo fascino per il mondo moderno, mentre è indispensabile che lo recuperi per la possibile rinascita del teatro. Craig non commenta il passo di Anatole France ma è evidente quanto lo seduca il riferimento all'Egitto – che tanto sta tornando negli scritti di quegli anni, e lo sarà particolarmente in *The Actor and the Übermarionette* lì dove racconta della tomba con la statua animata di una regina egizia – come metafora di una stagione illibata della creazione umana. *A note on Masks* non aggiunge molto a quanto stiamo dicendo ma attesta di come i livelli del discorso, tra simbolismo geometrico e simbolismo del corpo siano da considerarsi intrecciati.

### Un disegno

Un disegno datato 1907 ma pubblicato in *Scene*, nel 1923, fornisce un ulteriore elemento nella direzione del discorso che stiamo affrontando (fig. 3). Irene Eynat Confino lo definisce «una Übermarionette su una scena cinetica», in assenza, però, di una evidenza all'interno del libro.<sup>40</sup> La sua scelta, però, non sembra del tutto arbitraria se consideriamo la Übermarionette nell'accezione di simbolizzazione del corpo di cui stiamo parlando. Il disegno è parte dei tanti che Craig dedica nel 1907 alla sua prima formulazione degli *screens* ma presenta, rispetto a quelli, una sostanziale differenza relativamente alla presenza della figura umana. Abitualmente, infatti, in quei disegni essa è marginale e serve,

---

<sup>40</sup> I. Eynat-Confino, *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement, and the Actor*, cit., p. 114.

sostanzialmente, a segnalare le dimensioni smisurate dei prismi che salgono dal pavimento o discendono dal soffitto, facendo degli *screens* uno spazio idealizzato, una architettura irreali, una spazialità monumentale. Nel caso del nostro disegno, viceversa, la presenza umana non solo è molto grande, ma è proporzionalmente dominante rispetto agli *screens*, non solo per le dimensioni ma anche per la posizione. Si staglia, infatti, in primo piano staccandosi dall'architettura. Gli *screens* sono rappresentati secondo la consueta tipologia formale come prismi e non pannelli con sopra a incidere i raggi di luce che determinano zone chiare e zone d'ombra. Come è tipico di questo tipo di disegni i raggi luminosi sono resi in una maniera grafica come serie di linee oblique che incidono dall'alto sui volumi. La figura umana è, invece, del tutto particolare e unica rispetto agli altri disegni. È un'immagine bianchissima che si stacca dall'atmosfera chiaroscurale e buia dello sfondo. Si tratta di un bianco che sfuma anche al di là dei confini del corpo determinando una vibrazione luminosa attorno alla figura umana. Questa è del suo, d'altronde, particolarissima. È eretta, immobile, le braccia, appena percettibili, distese accanto al tronco. È un corpo privo di qualsiasi definizione anatomica il cui unico elemento chiaramente riconoscibile è il volto, bianchissimo anch'esso e come annullato dalla luce che ne cancella la volumetria dei tratti somatici. Gli unici a emergere sono gli occhi, risolti in due grandi ovali neri, e la bocca sospesa in un sorriso enigmatico. Sul capo una sorta di calotta che contribuisce a comporre l'ovale geometrico del capo. La figura non ha piedi e non sembra poggiare per terra, appare, anzi, come sospesa.

Tutto l'insieme di questi elementi caratterizza in una maniera molto particolare questa figura ed è quanto spinge Eynat-Confino a identificarla come una *Übermarionette*. Se una assimilazione così diretta sia possibile è difficile da dimostrare, per quanto risulti plausibile e sostanzialmente convincente, di certo, invece, ci sono segnali che rivelano una immagine del corpo del tutto particolare. Non solo manca ogni riferimento anatomico, ma è assente anche ogni qualità materica. È un corpo senza carne e sangue quello che disegna Craig, più un'ombra, per restare alle sue parole, che un corpo vero e proprio. Un corpo senza corpo, dunque, che significa anche un corpo oltre il corpo, un corpo serafico, come segnala il sorriso sul volto. Ciò che lo distingue è la luce, espressa dal biancore nettissimo e assoluto, privo di ombre. Non si tratta, però, di una luce che viene dall'esterno, ma di una luce che promana dal corpo stesso e di lì si estende oltre i suoi confini formando come un riverbero. A voler restare nell'ambito del linguaggio simbolico, potremmo parlare di un'aura che promana dalla figura o, ancora più precisamente, di un vero e proprio corpo auratico, fatto di pura luce e privo di materialità.

L'immagine evidenzia, con la capacità di sintesi del disegno, il processo di pensiero che ruota attorno alla *Übermarionette* e al corpo. Istituisce, così,

un singolare dialogo con l'altra che abbiamo incontrato, il corpo vitruviano, che introduce la pubblicazione di «The Mask». Sono immagini evidentemente diverse, come impianto iconografico e come tecnica, se le mettiamo a confronto però, ne esce fuori un discorso visivo del corpo che ha come tema centrale quello della perfezione. Divina, nelle proporzioni e nell'inquadramento nello spazio, quella vitruviana, evanescente e spettrale quella di *Scene*. In entrambe il corpo è visto come un'entità da superare in nome di qualcosa che lo trascenda e lo conduca oltre i suoi limiti fisiologici. Abbiamo una data esatta per il disegno di *Scene*, per l'uomo vitruviano abbiamo, invece, quella di pubblicazione nel marzo del 1908, ma tutto ci fa credere che la preparazione di quel primo numero di «The Mask» abbia preso dei mesi. Entrambe, dunque, sono riconducibili attorno al 1907 e rappresentano, quindi, la cornice ideale al cui interno si dispone la scrittura di *The Actor and the Übermarionette*. Tre momenti in cui si manifesta una riflessione sulla natura del corpo che trascende nettamente un discorso circoscritto alla condizione artistica dell'attore. Una riflessione che non risulta, perché non lo è nei fatti, sistematica ma che presenta una concezione della Übermarionette tutta orientata verso una dimensione simbolica. Sembra quasi che il 1907, se consideriamo anche la parte finale di *The Artist of the Theatre of the Future*, rappresenti non solo un anno cruciale nello sviluppo teorico di Craig, ma una vera e propria fase della sua officina teorica che si orienta verso argomenti di natura spirituale e simbolica che intercettano il teatro al di là dei suoi aspetti linguistici ed artistici, facendone il crogiuolo di un'aspirazione alla perfezione che è vissuta come condizione prima e ineludibile e che trova nel ripensamento del corpo, nel superamento del relativismo insalubre della sua natura terrena, il suo centro.

**Abstract**

The Übermarionette by Edward Gordon Craig is a complex and difficult concept and scenic practice. The studies have much questioned on what was the operational dimension to which Craig alluded with that term, not having remained certain traces of a practical experiment. This essay does not deal with this much-debated topic but focuses on the theoretical dimension that Craig produced, first in *The Actor and the Übermarionette* but also in other related writings such as *The Artist of the Theatre of the Future*. What emerges, to a careful observation of Craig's theoretical production, is that the discourse rather than talking about an actual puppet theatre or providing guidance on the actor's acting puts the question of the body. The Übermarionette should be taken, according to this view, as the metaphor of a body that transcends the limits of the organic and tends to a state of perfection that, to stand in Craig's words, is suspended between life and death, understood the latter as a place of fulfillment and liberation and not as suffering and loss. There would be, therefore, in the theory of Übermarionette, the tension towards a forcing of the limits of the organic that leads Craig to formulate the idea of a body that goes beyond the body. It is a hypothesis that we can verify if we read in parallel a series of writings that Craig produces between 1907 and 1912 and especially if we consider as a theoretical whole the first three issues of «The Mask» in which, with a singular interweaving, a first part of *The Artist of the Theatre of the Future*, *The Actor and the Übermarionette* and the second part of *The Artist of the Theatre of the Future* are published. If to this singular plot we add the introductory text of the first issue of «The Mask», *Geometry* and the engraving of a perfect human body, inscribed in the square and in the circle, taken from the illustration by Cesare Cesariano for Vitruvius' *De Architectura*, it emerges a theoretical effort directed towards the symbolization of the body and its transcendence. Thus highlights, thanks also to another engraving of 1907, that this year represents in Craig's theoretical path the moment of a new and strong attention towards the dimension of the symbol that finds in the Übermarionette its clearest manifestation.



**Autore**

Lorenzo Mango insegna Storia del Teatro moderno e contemporaneo presso l'Università di Napoli 'L'Orientale'. Ha scritto *Edward Gordon Craig* (Carocci 2021), *Il Novecento del teatro. Una storia* (Carocci 2019), *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, (Titivillus, 2015), *La scoperta di nuovi sensi. Il Tattilismo futurista* (CUE Press, 2015), *Il principe costante di Calderón de la Barca/Słowacki per Jerzy Grotowski* (ETS, 2008), *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento* (Bulzoni, 2003), *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi* (Bulzoni, 1994).