



**HAL**  
open science

## La velocità del cavallo e quella della lumaca

Didier Plassard

► **To cite this version:**

Didier Plassard. La velocità del cavallo e quella della lumaca: Teorie e pratiche della Übermarionette in Gordon Craig. *Acting Archives Review*, 2018, 15, pp.1-30. hal-03185371

**HAL Id: hal-03185371**

**<https://hal.science/hal-03185371>**

Submitted on 30 Jun 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Didier Plassard, *La velocità del cavallo e quella della lumaca: teorie e pratiche della Übermarionette in Gordon Craig*, *Acting Archives Review* 15, 2018, 30p.

## La velocità del cavallo e quella della lumaca: teorie e pratiche della Übermarionette in Gordon Craig<sup>1</sup>

*Every one that sleeps is beautiful, everything in the dim light is beautiful.*  
Walt Whitman,  
«Sleepers» *Leaves of Grass*.<sup>2</sup>

«Dopo la pratica, la teoria» («After the practice, the theory»): se l'adagio che Edward Gordon Craig iscrisse nell'intestazione della sua rivista «The Mask» si verifica a grandi linee nel percorso della sua vita, dall'esperienza diretta del palcoscenico fino allo studio dello scrittore, è pure vero che questo principio viene smentito da alcuni aspetti della sua opera. Questo, paradossalmente, si può dire del tema più commentato tra quelli che la sua eredità intellettuale e artistica ci ha lasciato: l'idea di Übermarionette. Come notato da Irene Eynat-Confino<sup>3</sup> e, più recentemente, da Lorenzo Mango,<sup>4</sup> l'invenzione di questa parola nel 1905 precede la fase di sperimentazione che ha inizio solo due anni più tardi, quando il regista si stabilisce a Firenze; ed è soltanto dopo aver redatto il suo manifesto *L'attore e la Supermarionetta*, datato marzo 1907, che egli è in grado di avviare degli esperimenti che si prolungheranno fino all'inizio degli anni Dieci.

Sarebbe perfino più esatto dire che, 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», come riflette tra sé in queste righe scritte nel 1905:

Parli della tua idea di «Übermarionette»  
non trovi la risposta che cercavi.  
Eppure non scappi e taci su tutta la faccenda.  
E quando sei via continui a lavorare come una lumaca all'idea – e a progettarla  
come un cavallo –  
Inizia presto o sarà troppo tardi –<sup>5</sup>

L'intento di questo articolo è, in primo luogo, l'analisi delle tensioni generate dal conflitto fra queste differenti velocità – quella dell'idea, quella del progetto, quella più tardiva della sperimentazione – nell'elaborazione della

---

<sup>1</sup> Traduzione a cura di Paolo Sommaio.

<sup>2</sup> Citazione posta da Craig in epigrafe al quaderno manoscritto *Über-Marions B*, Bibliothèque nationale de France, Fonds Edward Gordon Craig, EGC-MS-A 23 (2), f. 1.

Ringrazio vivamente Tony Taylor e l'Edward Gordon Craig Estate per le autorizzazioni di riproduzione e di citazione degli archivi del Fondo E. G. Craig della Bibliothèque nationale de France, come anche ringrazio Patrick Le Bœuf per i preziosi consigli e per l'aiuto che mi ha fornito.

<sup>3</sup> «L'inventore non è stato in grado di fornire alcuna invenzione»/«Inventor could not provide invention at all» (Irene Eynat-Confino, *Gordon Craig, the Über-marionette, and the Dresden Theatre*, «*Theatre Research International*», vol. V, n° 3, settembre, 1980, p. 193).

<sup>4</sup> Lorenzo Mango, *L'Officina teorica di Edward Gordon Craig*, Corazzano, Trivillus, 2015, p. 294.

<sup>5</sup> You speak of your idea of the «over-marionette»

you don't find the response you expected.

And yet you do not go away & remain silent on the whole matter

And when you are away you still continue to work like a snail at the idea – to plan like a horse –

Begin soon or you will be too late –

(E. G. Craig, *Über-Marions A*, 1905-1906, Bibliothèque nationale de France, Fonds Edward Gordon Craig, EGC-MS-A 23 (1), f. 8v.)

Übermarionette, così come la consultazione degli archivi lasciatici da Craig permette di ricostruirle. Confrontando le fonti, quelle note e quelle meno conosciute, ora accessibili ai ricercatori, appare chiaro che queste tensioni, mai superate dal regista, non hanno mai smesso di accompagnare il suo pensiero su questo tema. Come dice lui stesso nel suo saggio su Henry Irving apparso nel 1930: «una Übermarionette è tutto ciò di cui ho accennato nei libri e nei disegni che ho realizzato dal 1907».<sup>6</sup> È quindi inutile cercare di scoprire, come fa generalmente la critica, quale potrebbe essere la vera «natura» della Übermarionette,<sup>7</sup> al massimo si può identificare, passo dopo passo, quel «ogni genere di cosa» («*all sorts of things*»), cioè quelle ipotesi attraverso le quali Craig è successivamente passato nel corso della sua elaborazione. Tale, almeno, è il metodo che mi propongo di seguire.

Un secondo obiettivo di questa riflessione è quello di chiarire, nel modo più preciso possibile, le motivazioni di Craig nella sua ricerca teorica e pratica della Übermarionette: a quali domande ha cercato di rispondere con questa invenzione? quali prospettive vi ha scoperto? Ma anche: cosa possiamo riconoscervi degli interrogativi che ci poniamo noi oggi? Attraverso la storia dell'elaborazione della Supermarionetta, infatti, si legge non solo la genesi di un mito che è stato in grado di nutrire tutta una parte della creazione teatrale nel XX e XXI secolo,<sup>8</sup> ma anche l'invenzione di un dispositivo scenico e drammaturgico che prefigura, per molti aspetti, quelli delle nostre scene contemporanee.

### Un luogo geometrico

La Übermarionette è, nello spirito del suo inventore, una figura artificiale di dimensioni umane, o ancor più grande? È soltanto un «actor plus fire, minus egoism» («attore più fuoco, meno egoismo»)?<sup>9</sup> È un attore doppiamente mascherato, una volta per nascondere la sua faccia, un'altra per mostrare le caratteristiche del personaggio? È un manipolatore che porta sulle spalle un manichino di vimini, di cartapesta o di legno scavato? Un po' di tutto questo, e niente di tutto questo. L'enigma che pone Craig non può essere sciolto e non potrà mai esserlo definitivamente, perché egli stesso non l'ha risolto: se fosse riuscito a dare una forma definitiva alla sua idea, non c'è dubbio che ne avrebbe depositato il brevetto come ha fatto per gli *screens* nel 1910;<sup>10</sup> e se fosse davvero solo per

---

<sup>6</sup> «an Übermarionette is all sort of things at which I have hinted in books and drawings I have made since 1907» (E. G. Craig, *Henry Irving*, Londres, J. M. Dent & Sons, 1930, p. 32).

<sup>7</sup> Per esempio Irene Eynat-Confino (*Beyond the Mask – Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1987), Patrick Le Bœuf (*On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, «New Theatre Quarterly», 26<sup>e</sup> année, n° 2, Cambridge University Press, mai, 2010, p. 102-114), o Paola Degli Esposti (*The Fire of Demons and the Steam of Mortality: Edward Gordon Craig and the Ideal Performer*, «Theatre Survey», 56<sup>e</sup> année, n° 1, Cambridge University Press/American Society for Theatre Research, janvier, 2015, p. 4-27), per indicare tre direzioni interpretative radicalmente differenti: la marionetta, l'attore racchiuso in un manichino di vimini, l'attore giunto a un nuovo stadio di padronanza della sua arte.

<sup>8</sup> Vedi *Surmarionnettes et mannequins: Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Carole Guidicelli (dir.), Montpellier, L'Entretemps, 2013.

<sup>9</sup> E. G. Craig, «Preface», *On the Art of the Theatre*, Londres, William Heinemann, s. d., p. viiviii. Datata «Rapallo, 1924», questa prefazione è aggiunta a partire dalla quinta edizione del volume inizialmente apparso nel 1911.

<sup>10</sup> È l'intenzione che esprime all'inizio del quaderno *Über-Marions B*: «Quando Dresda o la prima città è fissata per le Übermarionette, la prima cosa è vedere l'avvocato e registrare e brevettare il nome etc.»/«When Dresden or 1<sup>st</sup> town is fixed for Übermarionettes 1<sup>st</sup> thing see lawyer & register & patent the name etc.» (E. G. Craig, *Über-Marions B*, cit., f. 2v). Cfr. E. G. Craig, *Perfectionnements aux décors de théâtre*, brevet d'invention n° 414.871, *Office national de la propriété industrielle*, richiesto il 16 aprile 1910, approvato il 29 giugno 1910, pubblicato il 13 settembre 1910. Ringrazio Luiz Fernando Ramos di aver attirato la mia attenzione su questo documento. Una richiesta equivalente è stata depositata per l'Inghilterra il 24 gennaio 1910 (vedi Christopher Innes, *Edward Gordon Craig, A Vision*

spingere l'attore ad una certa qualità di recitazione, come talvolta si afferma,<sup>11</sup> come spiegare che egli definisce costantemente la Übermarionette, financo nelle sue note personali e nelle lettere ai suoi, come una «invenzione»<sup>12</sup> o anche come una «creatura»<sup>13</sup> immaginata da lui?

Prima di essere declinata in diverse approssimazioni, sia teoriche che pratiche, la Übermarionette è solo un dato astratto, una linea di fuga del pensiero. È meno un'idea che un luogo, nel senso geometrico del termine: l'insieme di punti che soddisfano una proprietà. In questo luogo, le varie soluzioni immaginate da Craig si incontrano per risolvere il problema sul quale continuamente si arrovella: come assicurarsi che l'arte del teatro trovi il suo completamento nella rappresentazione scenica, e che questo resti comunque il lavoro di un creatore unico?

Erede in questo del romanticismo, Craig non può immaginare l'artista che nelle vesti del demiurgo, maestro assoluto della sua creazione come lo scultore di fronte al blocco di argilla che modella, o il poeta in rapporto alle parole che assembla. Una tale definizione entra ovviamente in conflitto con la realtà materiale del dispositivo teatrale, che si basa su una doppia pluralità: quella dei personaggi che si confrontano nel dramma e quella delle professioni (autore, attore, scenografo, musicista, regista...) coinvolte nella sua realizzazione scenica. Se Craig riesce, a livello teorico, a ridurre questa dimensione plurale basando l'arte del teatro sul movimento, non sul conflitto di personaggi,<sup>14</sup> e respingendo questi «intrusi» («*intruders*»)<sup>15</sup> che sono lo scrittore, lo scenografo e il musicista, restano comunque due aspiranti per il titolo di artista del teatro: il regista e l'attore.

Due sono le possibili configurazioni che gli si profilano: o l'artista teatrale, da solo sul palcoscenico, assume nello stesso tempo le funzioni di autore, regista ed interprete della sua creazione; o, deità invisibile, manipola le figure inermi che le permettono di esistere. Che siano proiettati in un futuro lontano, quasi utopico, o che siano orientati verso la loro realizzazione immediata, tutte le riflessioni e tutti gli esperimenti sviluppati da Craig attorno alla Übermarionette, dal 1905 fino alla vigilia della Prima guerra mondiale, oscillano tra queste due possibilità senza mai arrestarsi definitivamente su una di esse.

Perché queste esitazioni? Gli psicoanalisti potrebbero essere tentati di vedere, in questa difficoltà a scegliere, la traccia di un conflitto tra due immagini fondanti dell'arte, l'una incarnata dalla madre, la grande attrice Ellen Terry, l'altra

---

*of Theatre*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998, pp. 143-146); altre seguiranno per l'Italia (vedi Alessandro Sardelli, 'When a Dream Vanishes': Edward Gordon Craig in Florence, «New Theatre Quarterly», 5<sup>e</sup> anné, n° 18, 1989, p. 140-151), la Germania e gli Stati Uniti.

<sup>11</sup> Tesi sviluppata da Denis Bablet in *Edward Gordon Craig* (Paris, L'Arche, 1962), e recentemente ripresa da Paola Degli Esposti (vedi sopra, nota 6).

<sup>12</sup> «Le ragioni per cui ho inventato la Übermarionette»/«Reasons why I have invented the Übermarionette» (E. G. Craig, *Über-Marions B*, cit., f. 17).

<sup>13</sup> «Aspettati di ricevere notizie meravigliose entro tre mesi. Allora potrei avere il mio teatro e la mia compagnia. NON ATTORI ma una CREATURA di mia invenzione - una meraviglia benedetta RAGAZZO mio!»/«Expect to receive wonderful news within three months. I may then have my own theatre and my own company. NOT ACTORS but a CREATURE of my own invention - a blessed marvel my BOY!» E. G. Craig, lettera a Martin Shaw, agosto 1905, citata in Edward Craig, *Gordon Craig*, New York, Alfred A. Knopf, 1968, p. 198).

<sup>14</sup> Vedi la lunga analisi che egli dedica alla critica del conflitto nella sua introduzione al *Drama for Fools: The Quarrel: the Basis of the Ancient and the Modern Drama* (1918), in E. G. Craig, *Le Théâtre des fous/The Drama for Fools*, edizione bilingue a cura di Didier Plassard, Marion Chénétier e Marc Duveillier, Montpellier, L'Entretemps, 2012, pp. 32-40.

<sup>15</sup> E. G. Craig, *Testo e autori drammatici, dipinti e pittori del teatro*, in *L'arte del teatro. Il mio teatro*, prefazione e cura di F. Marotti, Imola, Cue Press, 2016, p. 89.

portata dal padre, l'architetto William Edward Godwin: da una parte la presenza viva sul palco, dall'altra il progetto concepito da un unico «spirito» poi eseguito da «mille mani»<sup>16</sup>. Attribuire il progetto della Übermarionette a una o l'altra di queste definizioni dell'attività artistica sarebbe, in un certo senso, come scegliere tra la madre o il padre, e quindi ripetere lo strappo avvenuto nel marzo 1875 nel momento della loro separazione.<sup>17</sup> Ma senza che sia necessario cercarvi motivazioni inconscie, l'incapacità nella quale si trova il regista di dare una forma definitiva alla Übermarionette si basa prima di tutto su un motivo molto più semplice, anche se spesso dimenticato dalla critica: il fascino che le marionette esercitano su Craig, tanto forte quanto quello che lui prova per gli attori in carne ed ossa.

### La marionetta prima della Übermarionette

Questo fascino, come sappiamo, è in linea con quello professato da artisti e scrittori alla fine del secolo precedente, in particolare da Maurice Maeterlinck, il cui nome ritorna insistentemente negli scritti di Craig. Il poeta e critico Arthur Symons, autore di articoli e libri che hanno fatto conoscere il Simbolismo francese e belga al pubblico di lingua inglese,<sup>18</sup> è egli stesso l'autore di una *Apology for Puppets*, pubblicata in «The Saturday Review» nel 1897,<sup>19</sup> dove si avverte agevolmente l'influenza dei *Menus propos* di Maeterlinck<sup>20</sup> e forse anche quella di *Puppets and Actors*, una lettera di Oscar Wilde pubblicata su «The Daily Telegraph» il 20 dicembre 1892.<sup>21</sup> Sulla pagina di frontespizio della sua copia personale di *Plays, Acting and Music*, un volume del 1903 nel quale Symons aveva ripubblicato la sua apologia, Craig ha riassunto in poche frasi manoscritte la filiazione Maeterlinck - Symons che si prolungherà, alcuni anni più tardi, nell'*Attore e la Supermarionetta*:

E l'arte è il potere di infondere la vita in ciò che è morto. Dare la vita. Fare sembrare che abbia vita. Ma l'arte non è infondere la vita in ciò che già la possiede. L'argilla è morta - un artista è colui che la fa sembrare viva.<sup>22</sup>

Ma è in occasione di un progetto concreto di spettacoli che inizia a formarsi il nucleo di riflessioni da cui germinerà l'idea della Übermarionette. 21 marzo 1905: Craig è a Berlino e nota in uno dei suoi quaderni «Qualcuno vuole che io faccia qualche spettacolo di marionette».<sup>23</sup> Il regista Emil Geyer, futuro collaboratore di

---

<sup>16</sup> «Richiede una sola mente e mille mani. [...] Il mezzo dell'arte dell'architettura è vasto quanto quello del teatro. Sono le due arti sorelle che si rassomigliano soprattutto nella loro fonte»/«It demands one mind, if a thousand hands. [...] The medium of the art of architecture is as vast as is that of the theatre. They are the two sister arts which resemble each other the most at their source», nota Craig in un taccuino (E. G. Craig, *1904 Germany Berlin Weimar 1905 Weimar*, BnF, Fonds Craig, EGC-MS-C 436, f. 40v-42).

<sup>17</sup> Vedi E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, a cura di M. M. Siniscalchi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996, pp. 57-58.

<sup>18</sup> Vedi in particolare Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, Londra, Heynemann, 1899.

<sup>19</sup> Craig ripubblicherà alcuni estratti di questo testo nella sua rivista «The Mask» nell'ottobre del 1912.

<sup>20</sup> Maurice Maeterlinck, *Menus propos – Le théâtre*, «La Jeune Belgique», settembre, 1890.

<sup>21</sup> L'ipotesi è evocata da Uta Grund, *Zwischen den Künsten, Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900*, Berlino, Akademie Verlag, 2002, p. 119.

<sup>22</sup> «And art is the power to put life into that which is dead. To make to live. To make to seem to have life. But art is not to put life into what already possesses life. Clay is dead – an artist is he who can make it seem to live» (E. G. Craig, nota manoscritta sul suo esemplare del volume di Arthur Symons, *Plays, Acting and Music, A Book of Theory* (Londres, Jonathan Cape, 1903), citata da Uta Grund, *Zwischen den Künsten*, cit., p. 110, che data questa annotazione al 1904.)

<sup>23</sup> «Somebody wants me to do some puppet plays» (E. G. Craig, *1904 Germany Berlin Weimar 1905 Weimar*, cit., f. 32).

Max Reinhardt, cerca di creare un teatro delle marionette le cui esibizioni sarebbero date alla Kroll-Oper; secondo Lindsay M. Newmann, Craig discute con lui la possibilità di mettere in scena tre opere di Maurice Maeterlinck, *Alladine et Palomides*, *La Mort de Tintagiles* e *Les Sept Princesses*.<sup>24</sup> Nella stessa pagina del suo taccuino, egli esprime tutta la sua ammirazione per quest'arte, non esitando ad affermare: «Le marionette sono cose straordinarie».<sup>25</sup> Quindi, dopo aver elogiato in termini piuttosto scontati la loro insensibilità alle reazioni del pubblico (dimenticando, come tanti altri, l'esistenza del marionettista che, lui, può esservi sensibile ...), cerca di chiarire il suo pensiero. Le nove pagine scritte allora, come annoterà in seguito quasi quarant'anni più tardi, sono la prima bozza da cui scaturirà, nel 1907, *L'attore e la Supermarionetta*.

C'è qualcosa che è più di un lampo di genio nelle marionette - È come se il genio fosse stato catturato e imprigionato e come se, attraverso la pelle della marionetta, come attraverso le sbarre della sua prigione, gli fosse permesso di annunciarsi con voce e gesti accattivanti, purché resti immobile e silenzioso - Oh restate immobili e silenziose, voi stupende e bellissime marionette - amiamo tutti il potere che possedete - è questo il potere che non possediamo.<sup>26</sup>

Affermando poi che sono tutte «figlie della grande Sfinge che giace sulla sabbia in Egitto pensando a tutti voi», Craig spinge oltre la sua dichiarazione di fedeltà alle marionette: «Non può esserci ombra di dubbio su di voi nella mia mente o nel mio cuore e nel mio corpo»<sup>27</sup>. Ha già avuto modo di conoscere, anche solo superficialmente, le idee espresse da Heinrich von Kleist nel 1810? A lungo rimasto inosservato, il saggio *Sul teatro di marionette* iniziò ad attirare l'attenzione dei circoli letterari e artistici di lingua tedesca: Hermann Bahr, nel 1895, nel suo lungo commento al saggio di Kleist affermava che non solo i ballerini, ma anche gli attori e persino tutti gli artisti e i filosofi hanno qualcosa da imparare dallo spettacolo delle marionette.<sup>28</sup> Negli stessi anni anche Hugo von Hofmannsthal mostra ammirazione per questo testo, che presenterà nel suo *Deutsches Lesebuch*, nel 1922, come «un pezzo di filosofia scintillante di ragione e grazia» («ein so nettes von Verstand und Anmut glänzendes Stück Philosophie»). È quindi molto probabile che, direttamente nei suoi rapporti con questi scrittori,<sup>29</sup> o indirettamente attraverso il Conte Harry Kessler, che si presta a fargli da intermediario con Hofmannsthal, Craig abbia sentito parlare del saggio di Kleist;<sup>30</sup> la posizione che adotta, in ogni caso, corrisponde a quella di Kleist e Bahr quando scrive: «Voi venite

---

<sup>24</sup> *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Count Kessler, 1903-1937*, Lindsay M. Newman (dir.), Leeds, W. S. Maney & Son Ltd, 1995, p. 50.

<sup>25</sup> «puppets are extraordinary things» (E. G. Craig, *1904 Germany Berlin Weimar 1905 Weimar*, cit., f. 32).

<sup>26</sup> «There is something more than a flash of genius in the marionettes –

It is as though genius had been captured & imprisoned & through the skin of the marionette as through bars of its prison, it were to be permitted to announce itself by appealing voice & appealing gestures, provided it remained still & silent –

Ho remain still & silent you wonderful & beautiful marionettes – we all love the power you possess – it is the power we do not possess» (Ivi, f. 32v.)

<sup>27</sup> «children of the great Sphinx which lies on the and in Egypt thinking of you all»/«Not a shadow of doubt can exist in my mind or my heart & my body about you» (Ivi, f. 32v – 33).

<sup>28</sup> Hermann Bahr, *Marionetten*, «Die Zeit», Vienna, 17.8.1895, pp. 108-109. Bahr menziona il nome di Craig nel suo giornale a partire dal dicembre 1904 (*Dekorationen*, «Die neue Rundschau», 16<sup>e</sup> année, n° 2, février, 1905, p. 157-162); il 16 ottobre 1905, tiene una conferenza alla galleria d'arte Miethke di Vienna per presentare un'esposizione di incisioni e disegni di Craig.

<sup>29</sup> Craig, in compagnia del conte Kessler, rende visita a Hofmannsthal alla fine del mese di novembre del 1904.

<sup>30</sup> Ne pubblicherà d'altronde la traduzione inglese nella sua rivista «The Marionette» nel 1918.

al mondo maestri della danza, dell'espressione, della recitazione, della tragedia commedia farsa e fantasia; sapete tutto sull'amore e sulla vita»<sup>31</sup>. Un disegno a matita su una doppia pagina all'inizio del taccuino *ÜberMarions A* e datato 1905, illustra il progetto per la Kroll-Oper:<sup>32</sup> vediamo un teatro di marionette in sezione, una donna spettatrice, la scena di un castello medievale e un manipolatore che tira i fili di una marionetta. Su due cose si concentra l'attenzione del regista, le proporzioni della scena e delle figure («dimensione delle marionette: 80 centimetri, meglio 60»/«size of the puppets: 80 centimetres best 60 cent.», egli annota nella pagina seguente), e la posizione delle fonti luminose che indica accuratamente.

D'altra parte, siamo colpiti dall'ingenuità del dispositivo di manipolazione: il marionettista viene disegnato accovacciato, in una posizione molto scomoda, e tenendo con le mani, senza il bastoncino a croce di controllo, troppi fili. Se il regista è affascinato dalle marionette, non ha ancora osservato da vicino come funzionano i teatri in cui vengono impiegate. Alcune note e schizzi su un altro taccuino dello stesso periodo confermano questa mancanza di familiarità con le caratteristiche tecniche dei teatri di marionette: riflettendo sulla manipolazione dal basso, Craig immagina un sistema complesso e difficilmente praticabile di piattaforme mobili che si chiudono dietro la figura, e di specchi inclinati che permetterebbero al marionettista di seguire i suoi movimenti senza guardarla. Per le marionette a fili, sostiene «I fili o le stringhe devono essere dello stesso colore dello sfondo qualunque esso sia»; e, per le ombre, si chiede: «Se è possibile produrre ombre grigie di tutte le sfumature dietro le sagome nere, allora vale la pena farlo. A questi neri e grigi aggiungere colori se possibile».<sup>33</sup>

A disagio con le convenzioni sceniche di questi spettacoli, Craig è riluttante a farsi pienamente coinvolgere nel progetto destinato alla Kroll-Oper. La cosa lo affascina certamente (Isadora Duncan lo stuzzica in merito),<sup>34</sup> al punto che riconosce di cominciare a capire perché i bambini sono attaccati alle loro bambole, e che si diverte a riscrivere alcuni versi del *Canto di me stesso* di Walt Whitman sostituendo la parola «animali» con «marionette»:

Penso che potrei andarmene a vivere con le marionette  
Così placide sono e dignitose.  
Mi soffermo e le guardo a lungo  
Non sudano né lamentano la loro condizione  
Non giacciono sveglie nell'oscurità a piangere i loro peccati, ecc.

---

<sup>31</sup> «You come into the world masters of dancing, of expression, of acting, of tragedy comedy farce & fantasy ; you know all about love & all about life» (E. G. Craig, *1904 Germany Berlin Weimar 1905 Weimar Berlin*, cit., f. 33).

<sup>32</sup> Si legge, sulla pagina seguente, l'indicazione cancellata «sizes of the place at Krolls» (E. G. Craig, *Über-Marion A*, cit., f. 2v.).

<sup>33</sup> «wires or strings to be the same colour as the background whatever it may be»/«If one can produce grey shadows of all shades besides the black silhouettes then it is worth doing. To these blacks and greys add colours if possible» (E. G. Craig, [*Marionettes Shows and Pantomimes*], [1905 ?], BnF, Fonds Craig, Ms-B-626, n. p. Il disegno è riprodotto in Patrick Le Bœuf (dir.), *Craig et la marionnette*, Arles/Paris, Actes Sud/Bibliothèque nationale de France, 2009, p. 29).

<sup>34</sup> «Posso solo attribuire la mia sconfitta all'influenza Rovinosa e Potente della Chief Lady Marionette, la Jebezel [sic] pitturata -! che ti tiene incollato al suo fianco! Così hai deciso che le preferisci di legno !!!! E lei ti sta ipnotizzando contro il mio sortilegio, vero? – Wow – !»/«I can only ascribe my defeat to the Baneful and Powerful influence of the Chief Lady Marionette, the Painted Jebezel [sic] - ! who keeps you glued to her side ! So you've decided you prefer 'em made of Wood !!!! – and she's Hypnotizing you against my Hexerizing is she ? – Whew – !» (Isadora Duncan, lettera a E.G. Craig, 27 o 28 marzo 1905, in Francis Steegmuller, *Your Isadora, The Love Story of Isadora Duncan & Gordon Craig*, New York, Macmillan, 1974, p. 93).

Nessuna è insoddisfatta, nessuna impazzisce per la mania di possedere le cose...<sup>35</sup>

Tuttavia, la complessità delle tecniche da utilizzare lo inquieta. «Non mi rivolgerò né mi tormenterò il cervello per progettarvi», scrive come per cautelarsi, e non a caso aggiunge un «not» per frenare l'impulso che lo ha indotto a pensare di maneggiare lui stesso queste figure: «Io [agg.: non] prenderò in mano i vostri fili perché so quanto poco vi preoccupate per il manovratore meccanico che vi tiene dondolanti».<sup>36</sup> Alla stregua di Kleist, che considerava anche lui il marionettista come un «meccanico» (*Mechanikus*) che una macchina avrebbe potuto rimpiazzare, Craig non si è ancora reso conto, all'epoca, che solo un artista può dare vita a una marionetta. Così come non è che un'idea vaga, dai contorni imprecisi, il suo modo di considerare lo strumento teatrale, senza sapere esattamente come metterlo in scena.

Anche se non sono ancora realizzate, le vedo tutte appese davanti a me con gli occhi della mente Silenziosamente si sospendono nell'aria in attesa di essere scelte  
- miriadi di marionette - una schiera di uomini e donne onorevoli. Tutte mi chiamano Non oso dir loro di no. Se lo facessi direbbero la cosa più terribile di tutte  
- rimarrebbero in silenzio<sup>37</sup>

All'inizio della primavera del 1905, Craig è molto impegnato nella realizzazione di scenografie e costumi per la regia dell'*Elektra* di Hofmannsthal con Eleonora Duse, per un teatro di Firenze, come anche nelle trattative con Max Reinhardt. Ha scritto, nell'ultima settimana di aprile, il suo primo libro teorico, *L'Arte del Teatro*, che uscirà prima in tedesco poi in inglese durante l'estate. Nondimeno, scrive al suo amico Martin Shaw «questi spettacoli per marionette mi assorbono completamente»<sup>38</sup> e, come è abituato a fare per le opere di cui sta preparando la messa in scena, fa rilegare una copia di *Marionnettes et Guignols* di Ernest Maindron<sup>39</sup> facendo inserire, tra ciascun capitolo, dei fogli interposti sui quali aggiunge le sue annotazioni, disegna o incolla vari documenti. I tre volumi così rilegati, copiosamente commentati e arricchiti, testimoniano la sua crescente passione per l'arte delle marionette<sup>40</sup> e la quantità di informazioni che inizia ad

---

<sup>35</sup> «I think I could turn & live with the marionettes  
They are so placid & self-contained. I stand & look at them long  
They do not sweat & whine about their condition  
They do not lie awake in the dark & weep for their sins, etc.  
Not one is dissatisfied, not one is demented with the mania of owning things...»  
(E. G. Craig, *1904 Germany Berlin Weimar 1905 Weimar Berlin*, cit., f. 34).

<sup>36</sup> «I shall not turn & twist my brains to conceive you»/«I will [agg. : not] take your strings in hand myself for I know how little you trouble about the mechanical manipulator who holds you dangling» (Ivi, f. 33v.)

<sup>37</sup> «Although they are not yet made I see them all hanging before me in my mind's eye Silently they suspend themselves in the air waiting to be chosen – myriads of puppets – a host of honorable men & women.  
All beckon to me I dare not refuse them.  
If I did they would say the most terrible of all things to me – they would remain silent» (Ivi, f. 34v.)

<sup>38</sup> «these puppet shows engross my attention» (E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, cit., p. 220).

<sup>39</sup> Ernest Maindron, *Marionnettes et Guignols, les poupées agissantes et parlantes à travers les âges*, Paris, F. Juven, 1900. Fonds Craig, BnF: E. G. Craig, *Marionnettes – Maindron – Gordon Craig*, EGC-MS-B-587 (1-3).

<sup>40</sup> Le annotazioni in seconda di copertina portano la data delle principali aggiunte e dei commenti al libro di Maindron: 1905, 1908 (questa indicazione in grassetto è seguita dalle iniziali EGC), 1912, 1916, 1918. Ma vi figurano anche dei documenti ben più recenti (per esempio programmi di sala degli anni Quaranta). L'attenzione riservata ad alcuni inserti iconografici e alcuni commenti a margine fanno



accumulare su di loro: annotazioni marginali, fotografie, ritagli di giornale, biglietti degli spettacoli, programmi di sala, cartoline, ecc. Inseriti all'inizio del primo volume, due disegni di scenografie per un teatro di marionette, senza data, potrebbero essere direttamente collegati al progetto dello spettacolo alla Kroll-Oper, ma di questa cosa non si può essere certi. D'altro canto, altri schizzi inseriti successivamente confermano l'importanza delle fonti antiche nell'immaginario craighiano della marionetta.<sup>41</sup> Rappresentano una statua egizia senza testa al cui riguardo Craig, nel frammento di una lettera indirizzata probabilmente a Gertude Hildesheim,<sup>42</sup> chiede:

le cose nere sulle spalle e nella cavità sono piccoli fori. Pensi che corde o altro li abbiano attraversati e che le marionette egiziane siano rimaste ferme (i loro bei piedini quadrati e fermi) e facciano semplicemente movimenti solenni con la testa, o cosa?<sup>43</sup>

Nel quaderno *Über-Marions B*, egli annota alla stessa maniera, a riguardo della Übermarionette, che ha bisogno di trovare dei libri sulle statuette greche in terracotta e sull'antico Egitto.

### **L'entrata in scena della Übermarionette**

Nonostante l'abbondanza di note e documenti conservati da Craig a riguardo del tema della Übermarionette, oggi è difficile seguire passo passo lo sviluppo del suo pensiero su questo argomento. Si può notare, tuttavia, che i due quaderni manoscritti, intitolati *Über-Marions A* e *Über-Marions B* sulle loro copertine, hanno in un primo tempo avuto rispettivamente per titolo, riferendoci alla loro prima pagina, *Puppets* e *Berlin 1905 -1906*, il che conferma che l'idea della Übermarionette è stata generata da un primo nucleo di riflessione, rapidamente abbandonato, sulle marionette a fili. La scrittura di entrambi i quaderni inizia nella primavera del 1905: il primo, di sicuro immediatamente dopo il 21 marzo, a giudicare dal suo legame diretto con il progetto dello spettacolo alla Kroll-Oper; il secondo un po' più tardi, essendo la data più antica che vi figura quella dell'aprile 1905 riferita a un ritratto del biologo Ernst Haeckel. Ma l'ordine delle pagine non permette di determinare con certezza la cronologia degli interventi, perché Craig ritorna regolarmente sui suoi appunti per completarli, correggerli o commentarli, e soprattutto compila non sempre cronologicamente i taccuini di cui si serve.

Per il quaderno *Über-Marions B*, in particolare, il ritratto di Haeckel si inserisce in una breve sequenza di disegni a inchiostro di china, eseguiti sulle pagine di destra e non correlati alle iscrizioni delle pagine di sinistra, queste esplicitamente dedicate alla Übermarionette, ma necessariamente più tarde perché si riferiscono al progetto per Dresda nato durante l'estate. È quindi probabile che Craig abbia iniziato a scrivere in autunno su questo quaderno che conteneva già alcuni disegni realizzati in aprile; l'elevato numero di riferimenti ad Amsterdam permette di

---

pensare al progetto di un'edizione in inglese del libro di Maindron, per la quale è stata realizzata la traduzione (Fonds Craig, BnF, EGC-Ms-B-588 (1-3) e EGC-Ms-606).

<sup>41</sup> Vedi Didier Plassard, 'En entrant dans la Maison des Visions': *la Surmarionnette de Craig et ses modèles antiques*, «L'Annuaire théâtral», n° 37, Université d'Ottawa, CRCCF/SQET, maggio 2005, pp. 30-44.

<sup>42</sup> Il nome di Gertrude Hildesheim compare sotto uno degli schizzi, mentre il frammento della lettera è inserito tra queste pagine. La scultrice è con il fratello Paul un'amica di lunga data di Craig. E. G. Craig, *Marionnettes – Maindron – Gordon Craig*, cit., vol. I, n. p.

<sup>43</sup> «the black things on the shoulders & in the hollow are little holes. Do you think strings or viva wires or what went through these & did Egyptian marionettes stand quite still (on her beautiful firm square little feet) & just make stately solemn movements with their head, or what?»

datate con precisione la maggior parte delle riflessioni che egli vi annota, poiché è dal 10 al 18 ottobre 1905 che egli raggiunge Isadora Duncan durante la sua lunga tournée olandese. A quella data, la Superrmarionetta è un'idea sufficientemente delineata nella sua mente al punto da poterla indicare con le iniziali «U. M.», e di dedicare la maggior parte dei suoi schizzi e dei suoi appunti sia ad alcuni aspetti della messa in scena (costumi, scenografie, illuminazione), sia al teatro che spera di vedere costruito per accogliere il suo progetto. A più riprese in una serie di note, *Reasons why I have invented the Übermarionette*, sembra che stia elaborando un'argomentazione destinata a convincere gli organizzatori della Terza Esposizione Tedesca delle Arti Industriali (*Dritte Deutsche Kunstgewerbe Ausstellung*) di Dresda, dove, si augura, il Teatro Internazionale della Übermarionette si dovrebbe inaugurare nel maggio del 1906.

Il quaderno *Über-Marions A*, d'altra parte, ci consente di seguire su un arco temporale più lungo (dal marzo 1905 al marzo 1906) i tentennamenti del pensiero di Craig. Il termine stesso, «Übermarionette», non è ancora del tutto definitivo, poiché vi si trovano anche «over-marionette», «beyond-puppet», «marionette», «puppet» e persino «doll». In quale momento compare? Secondo Irene Eynat-Confino, sarebbe molto presto, già nell'aprile del 1905, poiché secondo lei sarebbe da far risalire al mese di maggio una lettera del regista al suo amico Martin Shaw in cui scrive: «Non impiegherò attori né esecutori di pantomime, ma ciò che chiamerò Figure (Übermarionette è troppo complicato)».<sup>44</sup> Ma la lettera non è datata, e il solo fatto che Craig la invii da Dresda permette alla studiosa di concludere che sia stata redatta nel mese di maggio, al momento della sua prima mostra in quella città; io penso piuttosto che sia stata scritta in occasione della sua seconda mostra a Dresda, nel novembre del 1905, perché Craig non sente il bisogno di chiarire cosa intenda per «Übermarionettes» e prende le distanze da quella parola come se fosse già dietro di lui.

È quindi più probabile che Craig abbia coniato il neologismo «Übermarionettes» nell'estate del 1905: probabilmente anche a metà luglio, l'unica data precisa registrata nei due quaderni, facendo seguito a una nota nella quale esibisce la nascita della sua idea:

Ci saranno molti che chiederanno «Ma quale Vita sarai in grado di ottenere nei tuoi spettacoli teatrali? Che Vita c'è in una marionetta? Per qualche momento potrebbe essere interessante guardare delle bambole con le loro goffe azioni, ma sarebbe intollerabile per un'ora». [...] Nel mio teatro mostrerò l'intolleranza di queste combriccole a quella combricola speciale che trova delizioso non faticoso guardare le mie marionette.

Il giorno dell'attore sta per finire e tutta la notte la terra sarà in subbuglio, e all'alba del giorno dopo arriva la Übermarionette.

15 luglio Weimar.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> «I shall not employ actors nor pantomimists but what I shall call Figures (Übermarionettes is too complicated)» (Citato da I. Eynat-Confino, *Beyond the Mask*, cit., p. 60, e nota 19, p. 209. Una datazione riferita al mese di maggio sembrerebbe meno credibile per questa lettera dal momento che Craig, ad agosto, presenta ancora in via generale, e senza indicarne la denominazione, la Übermarionette allo stesso Martin Shaw [vedi sopra, nota 13]).

<sup>45</sup> There will be many of these who will ask «But what Life will you be able to get in your stage shows – what Life is there in a puppet – For a few moments it may be interesting to watch dolls with their awkward actions but for an hour it would be intolerable.» [...] On my theatre I will show the intolerance of these cliques to the special clique who finds it delightful not wearisome to watch my puppets.

The day of the actor is about to close & all night will the earth travail, & at the break of the next day comes the Über-marionette.

July 15 Weimar.

(E. G. Craig, *Über-Marion A*, cit., f. 12-12 v.)

La stessa sera, commenta Craig sotto questa data, il «*Dresden affair*» è stato avviato con suo grande entusiasmo. Invitato a Weimar a casa del conte Harry Kessler dal 14 al 16 luglio,<sup>46</sup> apprende dal padrone di casa, fondatore della Lega Tedesca degli Artisti (*Deutscher Künstlerbund*), che da maggio a ottobre 1906, si terrà a Dresda la Terza Esposizione Tedesca delle Arti Industriali, e concorda con lui di presentare, in questo contesto, il progetto di un teatro della Übermarionette. La coincidenza tra la data riportata sul quaderno *Über-Marions A* e il soggiorno da Kessler permette di giungere alla conclusione che è la prospettiva di ottenere finalmente la creazione di un teatro di cui sarebbe stato il direttore che spinge Craig a coniare la parola «Übermarionette» e anche, in un certo senso, a dare al suo progetto la portata di un'innovazione tecnica: questo, al fine di rispondere alle finalità dell'esposizione il cui intento è mettere in evidenza la collaborazione tra artisti e imprese industriali per mostrare prodotti «la cui fabbricazione, sulla base del progetto di un artista, viene eseguita non a mano, ma con la macchina».<sup>47</sup>

### Un inventore senza invenzione

È lì, tuttavia, che le diverse velocità di lavoro del regista cominciano a scontrarsi. Se Craig riempie le pagine dei suoi quaderni compilando la lista dello staff necessario per quello che a volte chiama il Gordon Craig Theatre, altre volte l'International Übermarionettes Theatre, pensando all'organigramma, al repertorio, all'architettura dell'edificio, alle tournées, alla promozione pubblicitaria, al libro-souvenir e persino al colore delle pareti del suo ufficio, da nessuna parte sembra esaminare con precisione le caratteristiche tecniche della Supermarionetta - nemmeno per il comitato convocato grazie alla mediazione del conte Kessler, dal quale spera di ottenere finanziamenti per la sua attività. Chiede perfino a Kessler di non dare alcuna indicazione concreta ai membri di questo comitato:

Per favore, si ricordi una cosa a proposito di questa operazione di Dresda: queste «marionette» non sono marionette - Sono più che marionette e più che attori - Avendo le virtù di entrambi e i vizi di nessuno dei due. Voglio assolutamente che la parola marionette non sia pronunciata. Fa subito pensare alla Bambola. Tutto deve rimanere un mistero - vi dirò di più quando sarete lì a vedere lo spettacolo - mi spiego molto male a parole.

EGC

Nessuna spiegazione dovrebbe essere data al comitato riguardo alla natura del mio spettacolo ma solo quale sia l'Effetto e gli utili netti. Ugh!<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Vedi *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Count Kessler, 1903-1937*, L. M. Newman (dir.), cit., p. 48-49.

<sup>47</sup> «deren Herstellung nach künstlerischem Entwurf, nicht durch die Hand, sondern durch die Maschine erfolgt» (William Lossow, discorso di inaugurazione della Terza Esposizione Tedesca delle Arti Industriali, citato in *Utta Petzold-Herrmann, Die 3. Deutsche Kunstgewerbe Ausstellung Dresden 1906 - Ein herausragendes kulturelles Ereignis*, «Dresdner Hefte», 11<sup>e</sup> année, n° 36, avril, 1993, p. 25).

<sup>48</sup> Please remember one thing about this Dresden thing : these «marionettes» are not marionettes - Are more than marionettes and more than actors - Having the virtues of both & the vices of neither. I particularly want the word marionettes not to come out. It suggests the Doll at once. All must remain a mystery - I can tell you more when you can be there to see - I speak very ill in words.

EGC

No explanation should be given to the committee as to what my performance IS - but only what is the Effect & what the net profits. Ugh!

(E. G. Craig, lettera al conte Harry Kessler, 13 août 1905, in *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Count Kessler, 1903-1937*, L. M. Newman (dir.), cit., pp. 50-51).

Il desiderio di segretezza nasconde un malessere di cui gli appunti scritti a mano conservano discretamente traccia, attraverso le raccomandazioni che il regista rivolge a se stesso. Ciò che Craig sta cercando è, prima di tutto, la direzione di un teatro: per questo, è pronto a tutte le concessioni necessarie, soprattutto in termini di repertorio,<sup>49</sup> ma prova difficoltà a immaginare soluzioni tecniche per la sua «invenzione» e si limita a ripetere ai suoi interlocutori che non sarà né un teatro di attori, né un teatro di marionette. Nel dattiloscritto di un discorso pronunciato probabilmente da Maurice Magnus, agente di Craig, davanti al comitato ristretto che, dopo un primo incontro il 18 dicembre 1905, si è costituito a Dresda per finanziare il progetto, una nota manoscritta del regista continua a dare quest'unica precisazione sulla natura dello spettacolo: «Non un teatro di marionette» («*Not a marionette theatre*»)<sup>50</sup>. Sembra, però, che si tratti di una riunione cruciale intesa a dare a Craig un'ultima possibilità: il 10 gennaio 1906 Kessler invia a Craig una lettera di un membro del comitato<sup>51</sup> nella quale costui annuncia che non sarà concesso il finanziamento, salvo in caso di esito positivo della collaborazione con Max Reinhardt per la produzione di *Cesare e Cleopatra* di George Bernard Shaw - un contratto che Craig, pochi giorni prima, ha appena respinto. Se Irene Eynat-Confino data nel marzo 1906 la decisione formale di abbandonare la costruzione del teatro che avrebbe dovuto aprire le sue porte due mesi dopo, l'abbandono del progetto era già annunciato dall'inizio dell'anno.

Sognando il suo teatro alla velocità del «cavallo», ma riflettendovi a quella della «lumaca» per dare una forma tangibile alla sua idea,<sup>52</sup> Craig si ritrova intrappolato dal neologismo che ha forgiato e che, al momento della sua invenzione, non designa ancora nulla di preciso. Due ipotesi poi si susseguono, spazzando via le prime riflessioni tratteggiate a marzo, di cui i diari manoscritti conservano in parte la traccia.

Se proviamo a ricostruire la cronologia delle note e degli schizzi registrati nel quaderno *Über-Marions A*, ci accorgiamo che subito dopo il progetto per la Kroll-Oper, quindi nella primavera del 1905, il regista realizza diversi disegni di un attore con una doppia maschera: una maschera che nasconde i suoi tratti, un'altra che gli dà quelli del personaggio. In un primo tentativo, certamente dopo le discussioni con Kessler a metà luglio, Craig riprende nuovamente questi disegni e usa la parola «*Übermarionette*» per dare questo nome alla linea di ricerca che illustrano.

Su uno, intitolato «*An Actor*», si vede un interprete con la faccia nascosta da una mezza maschera neutra, che tiene nella mano destra la maschera di una figura barbata e ne porta altre tre appese alla cintura. Sul suo braccio sinistro è posto un grande pezzo di stoffa blu mentre alza l'estremità di un altro tessuto, questa volta rosso. Un secondo disegno, messo subito dopo, presenta lo stesso attore visto di profilo, vestito di stoffa blu e con una delle maschere all'altezza del

---

<sup>49</sup> Così, accetta il suggerimento di Kessler di allestire in questo teatro l'adattamento di *Fitzebutze*, il libro per bambini di Richard Dehmel. Lo stesso Kessler osserva nel suo diario che quando il comitato gli chiede il 18 dicembre 1905 se Craig pensa di proporre anche delle pantomime, Craig risponde positivamente, aggiungendo che «farà recitare davanti ai membri lo stesso pezzo con e senza parole così successivamente saranno loro stessi a scegliere» («*er wolle ihnen dasselbe Stück mit und ohne Worte vorspielen, und sie könnten dann selber wählen*», Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch 1880-1937*, vol. III, Stuttgart, Cotta, 2004, p. 824).

<sup>50</sup> E. G. Craig, *Dresden CK MM etc.*, BnF, Fonds Craig, EGC-Ms-B-741, f. 4.

<sup>51</sup> *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Count Kessler, 1903-1937*, L. M. Newman (dir.), cit., p. 61.

<sup>52</sup> «E quando sei via continui a lavorare come una lumaca all'idea – e a progettare come un cavallo»/«*And when you are away you still continue to work like a snail at the idea – to plan like a horse* » (vedi sopra, nota 4).

viso mentre un'ombra, dietro di lui, tradisce la presenza di un servo di scena che sta per consegnargli la seconda stoffa. La mezza maschera neutra qui diventa un cappuccio calato stretto sulla testa dell'interprete. A questo disegno, Craig aggiunge una didascalia esplicativa: «Il passaggio da una maschera all'altra - La figura si gira, si piega, nasconde la faccia con il mantello, ecc.». Poi, riprendendo il suo taccuino dopo il 15 luglio 1907 (o, almeno, dopo la data in cui la parola «*Übermarionette*» è apparsa), apre una parentesi e aggiunge un nuovo commento: «E in questo girare l'UberM. mostra la sua [di lui o di lei] destrezza».<sup>53</sup>

«*An Actor*», «*the figure*», «*the Uberm.*»: queste tre appellativi successivi, ai quali possiamo aggiungere una didascalia a margine del 1921, «*The idea – vilely suggested*», mostrano bene il procedimento con cui Craig cerca di cancellare la personalità dell'attore per trasformarla in una silhouette impersonale, quasi astratta, in grado di dare forma all'idea di *Übermarionette*. Da solo sul palco per creare, uno dopo l'altro, tutti i personaggi del dramma, questo attore (o questa attrice, perché dobbiamo tener conto della scelta lasciata aperta tra «*his*» e «*her*») sembra un ritratto dell'artista del teatro dell'avvenire, autore, regista e interprete unico della sua creazione, così come lo ritroviamo schizzato nei suoi tratti essenziali nel dialogo su *L'Arte del Teatro* in questa primavera del 1905. Ma, al di là del particolare che indossare un cappuccio ha gli stessi svantaggi che Craig vuole evitare nella maschera,<sup>54</sup> questa prima versione della *Übermarionette* non risponde alle aspettative della mostra di Dresda. Infine, risulta irrealizzabile a breve termine in quanto si tratta effettivamente di un «attore»,<sup>55</sup> il che implica che si formi un nuovo tipo di interprete e persino di artista: quello del teatro di «dopodomani»,<sup>56</sup> come segnalerà Craig in una nota che accompagna la ripubblicazione dell'*Arte del Teatro*. Ciò richiederebbe innanzitutto la costruzione di una scuola in cui gli attori imparassero a diventare creativi, qualcosa di impossibile nel giro di pochi mesi.

### Non più una, ma più *Übermarionettes*

Così il regista abbandona rapidamente questo primo percorso per esplorarne un secondo, non più centrato su un singolo artista, maestro della scena grazie alle sue diverse maschere, ma su una troupe di interpreti artificiali che

---

<sup>53</sup> «The changing from one mask to another – The figure revolves, ducks, hids his face with mantle etc.»/«(& in this revolving the UberM. shows his or her dexterity)» (E. G. Craig, *Über-Marion A*, cit., f. 4v à 6. L'ipotesi che queste due espressioni siano state introdotte in due momenti diversi si basa sulla messa tra parentesi della seconda (una pratica abituale nell'aggiunta successiva di commenti da parte Craig) e sul cambio di calligrafia).

<sup>54</sup> «L'attore o performer può quindi vedere mentre fa il suo lavoro e non è tormentato da una faccia accaldata e accecata»/«The actor or performer can then see to do his work and is not tormented by a hot and blinded face», egli annota in merito ad alcuni progetti di maschere su un foglio incollato nel quaderno *Über-Marion A*, poco prima dei due disegni qui menzionati.

<sup>55</sup> P. Le Bœuf, è vero, considera questi due disegni che rappresentano un attore rinchiuso in una specie di manichino, il secondo modello della *Übermarionette* come vedremo in seguito. Ma, come osserva Lorenzo Mango, a cosa servirebbe in tal caso il doppio gioco delle maschere? Aggiungiamo che Craig parla esplicitamente di un attore, per interpretare da solo ruoli diversi, e non di semplici tecnici («*movers*») che manovrano 25 figure, come nel caso del secondo modello. Vedi P. Le Bœuf, *On the Nature of Edward Gordon Craig's ÜberMarionette*, loc. cit., p. 107-108, e L. Mango, *L'Officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., p. 292.

<sup>56</sup> «Il giorno che seguirà al "domani" si può senz'altro chiamare "Avvenire". Occorrerà allora un teatro più nuovo, migliore di quello qui indicato, poiché allora avrete la *Übermarionette* e il Drama senza parole»/«The day after to-morrow can safely be called the Future – a newer, better theatre will then be needed than is here indicated ; for then the *Über-Marionette* and the unspoken Drama will be with you ».

(E. G. Craig, *L'arte del teatro. Primo dialogo: fra un uomo del mestiere, il regista, e un frequentatore di teatro, lo spettatore*, in *L'arte del teatro. Il mio teatro*, cit., nota 26, p. 152).

obbediscono agli ordini di un regista: tra le 10 e le 25 marionette di grandi dimensioni che richiederebbero l'intervento di manovratori («*movers*») per spostarle, mentre i testi sarebbero pronunciati da lettori («*readers*») a diverse tonalità (basso, baritono, tenore, alto), o da cantanti nel caso di spettacoli d'opera. Questa dissociazione tra voce e gesto è l'elemento chiave di tutte le osservazioni accumulate a partire dall'estate del 1905, la qual cosa permetterà a Craig di affermare che così potrà risparmiare, nel suo progetto, 25 attori o attrici e altrettante comparse,<sup>57</sup> e che la sede delle emozioni nella rappresentazione sarà trasformata:

Invece di un attore che parla, si muove e prova emozioni di ogni sorta ho qualcosa che rappresenta un uomo o una donna che si muove e qualcos'altro che parla e le uniche emozioni provate sono quelle provate dal pubblico<sup>58</sup>

La natura esatta del primo «*something*» («qualcosa»), tuttavia, non viene mai specificata. Per lo più conosciamo le dimensioni - da 4,5 piedi (1,37 m) a 6,5 piedi (1,98 m) o più, a seconda dello status dei personaggi -, e la loro natura artificiale è fuori di dubbio, dal momento che queste *Übermarionettes* devono essere manipolate, a differenza della precedente che mostrava la sua «destrezza» quando cambiava le maschere. Inoltre, se Craig cerca di evitare che le si riconosca pubblicamente come marionette, nel senso tradizionale del termine, e se nelle sue note preferisce usare il termine «*figure*», come spiega a Martin Shaw,<sup>59</sup> tuttavia le chiama scherzosamente, il suo «piccolo esercito di bambole» («*small army of dolls*») in una lettera indirizzata al conte Kessler<sup>60</sup>.

Per il resto, solo poche indicazioni tecniche lasciano trapelare ciò che Craig, negli ultimi mesi dell'anno 1905, nasconde dietro la parola «*Übermarionette*». La scelta dei materiali, in primo luogo: per realizzare «*figures & masks*» («figure e maschere»), avrà bisogno di «cartapesta - tessuti e altri materiali - oggetti in vimini - legno - stampi - colori - attrezzi»;<sup>61</sup> altra ipotesi: «per fare maschere - forse CERA - impiegare qualcuno che lavora la cera - scoprire quanto costa una figura».<sup>62</sup> Anche alcuni consigli tecnici: «Per adattare i costumi alle figure di uber-marions ricorrere alle lavoranti di una sartoria per signore [...] - per riparazioni e applicazioni o imbottire le stesse».<sup>63</sup> Corpi imbottiti, maschere di cera, tessuti, vimini, legno: queste «*figure*», come ha mostrato Patrick Le Bœuf<sup>64</sup>, sono una specie di marionette abitabili, busti, tronchi o mezzi manichini che avvolgono chi li indossa. e Craig è ispirato qui dal «grande manichino di vimini» invocato da Denis Diderot

---

<sup>57</sup> E. G. Craig, *Über-Marion A*, cit., f. 14v.

<sup>58</sup> «Instead of an actor who speaks moves & feels all sorts of emotions I have something which stands for a man or a woman which moves & something else which speaks & the only emotions felt are those felt by the audience» (E. G. Craig, *Über-Marion B*, cit., f. 18.)

<sup>59</sup> Vedi sopra, nota 12

<sup>60</sup> «Everyman È PROPRIO LA PIÈCE PER ME E PER IL MIO PICCOLO ESERCITO DI BAMBOLE E FALEGNAMI»/«Everyman IS JUST THE PLAY FOR ME AND FOR MY SMALL ARMY OF DOLLS AND CARPENTERS» (E. G. Craig, lettera al conte Harry Kessler, 30 ottobre 1905, in *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Count Kessler, 1903-1937*, L. M. Newman (dir.), cit., p. 54).

<sup>61</sup> «papier masche [sic] - cloth & other materials - basketwork - wood - moulds - hair for hips - paints - tools» (E. G. Craig, *Über-Marion A*, cit., f. 16.)

<sup>62</sup> «for making masks - perhaps WAX - employ wax work maker - find out what a figure costs» (E. G. Craig, *Über-Marion B*, cit., f. 7.)

<sup>63</sup> «For fitting the costumes to the figures of the uber-marions employ the people from a ladys tailor [...] - for refitting & applying or padding the figures themselves» (Ivi, f. 6.)

<sup>64</sup> P. Le Bœuf, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, cit.

nel *Paradosso sull'attore*,<sup>65</sup> c'è però una grande differenza che va tenuta in considerazione: non sono attori quelli che si infileranno in questi manichini, ma semplici tecnici di palcoscenico (i «*movers*»), ciò lo conferma il loro basso livello di remunerazione nel calcolo delle retribuzioni dell'International Übermarionettes Theatre.<sup>66</sup> Inoltre, questa non è l'unica modalità di presenza scenica che Craig prefigura per queste rappresentazioni, perché diverse annotazioni insistono sulla varietà del materiale da utilizzare. Ad esempio, per le folle:

Folla a una finestra - o vista in lontananza - eserciti, ecc. - flotte - in prospettiva - prodotte da ombre - marionette - figure piatte mobili fatte di cartone - ecc. E cose dipinte trasparenti<sup>67</sup>

O meglio ancora, per una rappresentazione con l'attrice Eleonora Duse, che includerebbe tre quadri scenici (*Life & the Woman, Love & the Woman, Death & the Woman*):

Nessuno tranne la Duse parlerà -  
Tutto il resto si muoverà intorno a lei come in un sogno  
Maschere e übermarionette  
Esse tutte tagliate e secche  
Lei tutta crescita e umidità<sup>68</sup>

La cosa più sorprendente, però, è che Craig non usa mai termini inerenti la fabbricazione o la costruzione quando parla delle sue Übermarionettes: al massimo si tratta di «trovarle» («*find*») o di «riunirle» («*collect*») come se, in merito alla loro realizzazione tecnica, rimanesse nello stesso atteggiamento di attesa che professava riguardo alle marionette all'epoca del progetto per la Kroll-Oper. «Contrariamente alle usanze dei mortali - voi gli Immortali - verrete al mondo senza il dolore di nessuno»,<sup>69</sup> scriveva allora, e si ricorderà che nelle righe entusiastiche scritte la sera del 15 luglio 1905, sarà compito della Terra di lavorare tutta la notte per dare alla luce la Übermarionette...

---

<sup>65</sup> Denis Diderot, *The Paradox of Acting*, Londres, Chatto & Windus, 1886. Sulla sua copia, Craig ha scritto «*Ü. M.*» accanto alla dicitura a pagina 101 della «*great basket-work figure*». Vedi P. Le Bœuf, articolo citato, p. 105.

<sup>66</sup> 160 marchi, contro i 320 per un cantante e i 400 per un musicista o per un lettore. Un tecnico di palcoscenico, responsabile degli spostamenti delle scenografie, riceverebbe nel suo caso una paga di 120 marchi. Vedi *Dresden CK MM etc.*, cit., f. 7. Sebbene Craig pianifichi un periodo di addestramento di due mesi per imparare a manipolare le Supermarionette, è chiaro che non considera i «*movers*» come interpreti di livello artistico.

La difficoltà, sottolineata da P. Le Bœuf (articolo citato, p.106), di conciliare la scelta dei portatori umani con le indicazioni delle diverse dimensioni per quanto riguarda le Supermarionette (da 1,37 a circa 2 m) può essere facilmente risolta se prendiamo in considerazione il fatto che il pensiero di Craig è in continua evoluzione: potrebbe aver immaginato queste diverse dimensioni ancor prima di porsi questioni tecniche sulla manipolazione delle figure.

<sup>67</sup> «Crowds at a window - or seen in the distance - armies etc. - fleets - in perspective - to be produced by shadows - puppets - flat sliding paste board figures - etc. & transparent painted things» (E. G. Craig, *Über-Marion B*, cit., f. 6.)

<sup>68</sup> «No one but Duse to speak -

All the rest to move around her as a dream

Masks & übermarionettes

They all cut and dried

She all growing & moist»

(Ivi, f. 21.)

<sup>69</sup> «Contrary to the customs of the mortals - you the Immortals - shall be born without pain of anyone» (Edward Gordon Craig, *1904 Germany Berlin Weimar 1905 Weimar*, cit., f. 32v.)

Due ragioni probabilmente spingono Craig ad esprimere questa riserva: la sua conoscenza ancora molto superficiale dei processi tecnici coinvolti nella creazione di maschere e di marionette, e la sua mancanza di disponibilità a svolgere, con l'aiuto di alcuni assistenti, gli esperimenti preliminari di cui avrebbe avuto bisogno. Negli anni 1905 e 1906 moltiplica i suoi progetti percorrendo la Germania, e spesso l'Europa, in occasione delle sue mostre personali o per seguire le tournées di Isadora Duncan di cui era diventato l'impresario. Il suo trasferimento a Firenze nel febbraio 1907 pone fine a questo stato di instabilità, aprendo finalmente la strada della sperimentazione pratica sulla Übermarionette.

### **Il tempo del laboratorio**

Però è solo nel giugno del 1907, quando si trasferisce nella villa Il Santuccio, in via San Leonardo, che Craig inizia concretamente a lavorare sull'idea di un teatro di figure animate. Nel frattempo, ha preso contatti con i circoli artistici e intellettuali di Firenze, ha iniziato a pensare al progetto di una scena completamente mobile e alla sua futura rivista «The Mask»; ha anche appreso la tecnica dell'acquaforte<sup>70</sup>, ha organizzato una tournée di Isadora Duncan nei Paesi Bassi e riletto le sue note del 1905 per scrivere, a marzo, *L'attore e la Supermarionetta*. A maggio, ha lasciato l'Italia per accompagnare Isadora a Stoccolma ed è lì - o al loro rientro, durante uno scalo a Heidelberg - che prendono accordi per la preparazione di uno spettacolo da creare insieme:

L'unica cosa che pensavo potesse essere messa prima o dopo la danza di Isadora erano le Marionette: perché la Marionetta non compete con nessuno ed è l'antitesi dell'attore, del cantante e del ballerino.

Così nel 1907, quando avevo pensato attentamente alle cose e dopo 100 assicurazioni di I. D., le dissi che sarei andato a Firenze e lì avrei preparato le marionette che avevo in mente (vedi le mie Black Figures) e lei avrebbe sostenuto quel lavoro preparatorio con una tournée di Abends [serate] in Germania - «Sì sì sì - sì sì sì»<sup>71</sup>

Con l'aiuto di alcuni assistenti, in particolare del pittore californiano Michael Carmichael Carr, che lavora sotto la sua direzione dal giugno 1907 all'aprile 1908, Craig fa costruire il modello in scala ridotta di un palcoscenico teatrale (3,50 m di altezza, 3,50 m di larghezza, 2,50 m di profondità, secondo la testimonianza di Edward Craig<sup>72</sup>), sul quale sperimenta delle scenografie fatte di pannelli mobili (gli «*screens*» che ha iniziato ad elaborare) e complessi giochi di luce. Lì, colloca alcune figure piatte in legno (le «*White Figures*» che, inchiostrate, daranno vita alla serie di incisioni chiamate «*Black Figures*»), come farebbe un bambino in un teatrino di carta. In una delle fotografie che documentano questa esperienza, vediamo due persone, di cui una forse è il regista, che muovono le figure da sotto il palco, usando

---

<sup>70</sup> Vedi E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, cit., pp. 255-259.

<sup>71</sup> «The only thing I thought which could be put before or after Isadora's dancing was the Marionettes: for the Marionette competes with no one & is the antithesis of the actor, singer & dancer. So in 1907 when I had thought about things carefully & after 100 assurances from I. D. I said to her that I would go to Florence & there prepare the marionettes I had in mind (see my Black Figures) and would she really support that preparatory work by a tour of Abends [evenings] in Germany – Yes yes yes – yes yes yes»

(E. G. Craig, *Book Topsy*, cité in F. Steegmuller, *Your Isadora*, cit., p. 229. Vedi anche Paola Degli Esposti, *La Über-marionette e le sue ombre, L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 107-111.

<sup>72</sup> E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, cit., p. 258.



bastoncini di legno<sup>73</sup>: questa modalità di maneggiamento testimonia l'ammirazione di Craig per le figure indonesiane, in particolare quelle del *wayang klitik*, da cui copia il leggero rilievo scavando le sagome di legno<sup>74</sup>. Alcune di queste figure, articolate, possono eseguire pochi semplici gesti, come descriverà molti anni dopo:

La prima figura era quella di una monaca che tiene un libro vicino al viso chinato mentre cammina: non appena si ferma, abbassa lentamente il libro e alza la testa; a quel punto la sua testa cade lentamente indietro in modo che possa guardare in alto - e questa è la fine del suo movimento. La mia seconda figura doveva essere meno statica. Doveva essere una delle sorelle di Psiche: aveva una sorta di mano ad artiglio, e avanzando piuttosto rapidamente - o comunque in modo agitato - doveva sollevare una delle sue braccia e artigliare sua sorella - aprendo la bocca non appena avesse fatto il gesto.<sup>75</sup>

Il suo assistente Michael Carmichael Carr, da parte sua, ricorda uno spettacolo più elaborato:

Fu messa in scena un'opera teatrale - un dramma solo con marionette silenziose, con fasci di luce mobili e screens dorati. Non aveva trama, per ciò che intendiamo per trama - nessun eroe, cattivo, eroina o schemi - solo una lunga processione che si snodava tra gli screens. C'erano, forse, un centinaio di marionette. Alcune erano marionette di giovanotti, con tratti eleganti; alcune erano di giovani donne, scolpite con un profilo grazioso; alcuni erano di vecchi, maestosi guerrieri barbuti; e alcune di streghe magre, avvizzite, ferme. Tutte si muovevano tra gli screens, eseguendo le loro parti. [...] Una figura china e aggraziata camminava a lungo e tutta sola dentro luci scarlatte crudeli e sprezzanti, fino a che un repentino e redentore raggio bianco la avvolse, lei sollevò la testa e alzò le mani e si unì agli altri. Il quadro finale mostrava l'intera processione raggruppata attorno ad un unico screen dorato a forma di altare; le loro [quelle delle figure] mani tutte sollevate in segno ringraziamento, mentre su di loro cadevano luci basse e accarezzanti.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> [Helene Lohmann ?], fotografia senza titolo, [1907 ?], BnF, Fonds Craig, EGC-Ms-B-633 (3). Reproduite in *Craig et la marionnette*, P. Le Bœuf (dir.), cit., p. 45.

<sup>74</sup> Vedi Matthew Isaac Cohen, *Performing Otherness: Java and Bali on International Stages, 1905-1952*, New-York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 41. L'interesse di Craig per le marionette indonesiane, che già la collezione da lui raccolta sta a testimoniare, è attestato da un'annotazione manoscritta sul libro di Maindron *Marionnettes et Guignols*, nel capitolo « Marionnettes javanaises» (p. 90): «A mio parere queste sono, senza eccezione, le migliori marionette che si possano immaginare. Se si guarda un Guignol (francese), o una figura tedesca, o anche una giapponese o una cinese, sembrano tutte volgari e senza valore dopo aver visto queste» («I find these are, without exception, the finest marionettes yet imagined. Look at a Guignol (French), or a German figure, or even a Japanese or Chinese, they all seem vulgar and worthless after having seen these») Lo spinge anche ad ordinare alla moglie olandese di Carr, Betsy C. Carr, la traduzione del libro di Lindor Serrurier, *De Wayang Poerwa: eene ethnologische studie* (Leiden, E. J. Brill, 1896), mentre suo marito lavora con lui.

<sup>75</sup> «The first figure was that of a nun who is holding a book close to her bent face as she walks along : as she comes to a stop she slowly lowers her book and raises her head ; her head then falls slowly back so that she is looking up – and this is the end of her movement. My second figure was to be less static. She was to be one of the sisters of Psyche : she had a sort of claw of a hand, and coming on somewhat rapidly – or at any rate agitatedly – was to lift one of her arms and claw at her sister – her mouth opening as she made the gesture» (E. G. Craig, «Black Figures» (1945), in *Edward Gordon Craig – Black Figures*, Lindsay M. Newman (dir.), Wellingborough, Christopher Skelton, 1989, p. 31. Una fotografia scattata da Helen Craig di queste due figure è riprodotta in Hana Ribí, *Edward Gordon Craig – Figur und Abstraktion*, Zurich, Editions Theaterkultur Verlag, 2000, p. 112).

<sup>76</sup> A play was staged – a play with only silent marionettes, and moving shafts of light, and golden screens. It had no plots, as plots are known – no hero, villain, heroine, or schemes – only a long procession winding in and out among the screens. In it there were, perhaps, a hundred marionettes. Some were young men, with nobly chiseled features ; some young women, carved in profiled grace ; some old, stately, bearded warriors ; and some thin, shriveled, halting hags. All move among the screens, playing their parts. [...] One bowed and graceful figure walked long and all alone in cruel, contemptuous lights of scarlet, until a swift, redeeming ray of white enwrapped her, and she raised

Su questo palcoscenico ridotto, il primo di una serie di costruzioni di cui Craig si servirà per preparare la sua messa in scena dell'*Amleto* per il Teatro d'Arte di Mosca, o per fantasticare lungamente sulla *Passione secondo San Matteo*, la Übermarionette diventa, momentaneamente, marionetta: una forma semplice da maneggiare, i cui movimenti possono essere scomposti in sequenze ritmiche come notato da Hana Ribí<sup>77</sup>, ma le cui apparizioni e sparizioni si armonizzano anche con il gioco di forme e luci, questo nuovo linguaggio scenico che Craig sta elaborando. È quindi come un modello del suo progetto di spettacolo per Übermarionettes che dobbiamo considerare la rappresentazione delle «*White Figures*» sul piccolo palco costruito nell'estate del 1907, ciò che d'altronde egli confermerà più avanti:

Che cosa, secondo voi, mi ha tenuto con gli occhi così fissi su queste creature spettrali? Credo che fosse perché per quanto piccole fossero, le vedevo come le Übermarionettes delle quali avevo provato tante difficoltà a scrivere nel 1907-1908 - quando erano mezzo morte, sebbene tanto vive [...] Ho sempre avuto una strana sensazione di riguardo a queste figure bianche e alle Übermarionettes, ed è stato questo a farmi conservare le piccole figure e non rinnegare mai la grande figura stessa - perché ovviamente sono solo piccole immagini di un grande compagno.<sup>78</sup>

Se la variazione di scala, considerata come un passo preparatorio al progetto comune di spettacolo tra Isadora Duncan e Craig, non induce secondo quest'ultimo ad alcuna rinuncia estetica nella ricerca di un interprete artificiale, il repertorio previsto cambia invece radicalmente: i testi contemporanei (Maeterlinck, Hofmannsthal) privilegiati pochi mesi prima lasciano il posto a un'ispirazione greca come dimostrano i costumi all'antica delle prime figurine realizzate.<sup>79</sup> Avvicinarsi all'ellenismo delle danze di Isadora Duncan è ovviamente, per Craig, il modo di condividere un immaginario comune, condizione essenziale per la realizzazione del loro progetto. Entrambi leggono le tragedie greche e discutono: «Sto leggendo le Troiane di Euripide. Non trovi sia meraviglioso per marionette?», chiede Isadora in una lettera del giugno 1907.<sup>80</sup>

Ma ciò che colpisce l'attenzione del regista è, all'origine della tragedia, la presenza di un singolo attore che interagisce con il coro. Il testo destinato al programma di sala dello spettacolo di marionette che dovrebbe accompagnare la danza di Isadora Duncan sottolinea questo punto. Dopo aver citato lo storico

---

her head and lifted up her hands and joined the others... The final tableau showed the whole procession grouped about a single golden screen shaped like an altar ; their [the figures'] hands all raised in thanksgiving, while over them fell low, caressing lights.

Michael Carmichael Carr, *The Perfect Drama, without any Actor and without Scenery*, «The Kansas City Star», 13 mars 1910, p. 3. Citato in Min Tian, *Edward Gordon Craig's Two Collaborators: Michael Carmichael Carr and his Dutch Wife Catharina Elisabeth Voûte*, «Theatre Notebook», vol. 70, n° 2, 2016, p. 128.

<sup>77</sup> Vedi Hana Ribí, *Edward Gordon Craig – Figur und Abstraktion*, cit, p. 110.

<sup>78</sup> «What is it, you think, that held me with my eyes so fixedly upon these ghostly creatures ? I believe it was that, small as they were, I saw them as the übermarionettes of which I had been at such pains to write in 1907-1908 – when really half dead, though so much alive. [...] I have always had a queer feeling about these white figures and about the übermarionette, and it was this that made me preserve the little figures and never deny the great figure itself – for of course they are only little images of a big fellow».

(E. G. Craig, *Black Figures*, cit., p. 33).

<sup>79</sup> «Molte di esse indossavano vestiti drappeggiati come quelli dei greci antichi: in quel momento infatti Craig s'interessava molto alla tragedia classica»/«Most of them were draped like ancient Greeks, for at that time the Greek tragedies interested him deeply» (E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, cit., p. 263).

<sup>80</sup> «I am reading the Trojan Women of Euripides. Would it not be a wonderful one for Marionettes» (Isadora Duncan, lettera a E. G. Craig, juin, 1907, in F. Steegmuller, *Your Isadora*, cit., p. 235).

danese Karl Mantzius che, nella sua *Storia dell'arte teatrale*, descrive l'attore greco mettendo l'una dopo l'altra le maschere di personaggi diversi,<sup>81</sup> Craig aggiunge:

Non si può affermare che Eschilo non abbia mai avuto il pensiero di riempire il suo palcoscenico di esseri umani; ma sostengo che temesse con la più giusta delle paure l'incursione dell'umano in un'opera d'arte. [...] copriva quegli attori in modo che fossero irriconoscibili come greci. Copriva i loro volti con maschere, imbottiva i loro corpi; copriva le mani con una sorta di guanto; e il più delle volte i loro arti inferiori erano così coperti da non vedere l'azione delle gambe in movimento; ... le figure, per così dire, camminavano ondeggiando lungo il palco, veleggiavano tutto intorno, fuggivano, ma non si sarebbe mai potuto dire che stessero camminando.<sup>82</sup>

Mentre la recitazione con maschere multiple di un interprete solista rinvia ai disegni della primavera del 1905, l'evocazione del corpo nascosto e imbottito, con i suoi movimenti irreali, è più vicina alle Übermarionettes immaginate durante l'estate e l'autunno dello stesso anno.<sup>83</sup> È questo modello ad avere, in questo momento, ancora la sua preferenza, e verso il quale dichiara di volersi orientare per tornare a quello che considera il dispositivo originario da cui sarebbe nata - in Grecia o in India, non lo specifica<sup>84</sup> - l'arte teatrale:

400 a. C: un poeta, e nelle sue mani un recitante, un coro; e nelle loro mani maschere, costumi e alcune scene; e abbiamo il teatro di un periodo molto assai sviluppato, - se mai un po' troppo facile.

800 a. C. Un sacerdote, un gruppo di danzatori di sesso maschile e femminile, e abbiamo il teatro che possiamo definire di un periodo ancora migliore.

1000 a. C. Un artista-sacerdote e la marionetta e abbiamo il teatro nel suo miglior periodo.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> Karl Mantzius, *A History of Theatrical Art in Ancient and Modern Times*, Londres, Duchworth & Co, 1903, vol. 1.

<sup>82</sup> «It cannot be asserted that Æschylus never had the thought of filling his stage with human beings ; but I do assert that he feared with a most proper fear the inroad of the human into a work of art. [...] he covered those actors so that they should be unrecognisable as Greeks. He covered their faces with masks, he padded their bodies ; he covered their hands with a kind of glove ; and more often than not their lower limbs were so covered that you did not see the action of the leg in moving ; ... the figures, as it were, swung onto the stage, sailed round, fled across, but never could it be said that they were walking».

(E. G. Craig, *Introduction for «Programme» for Craig Marionette-Theatre, June 1907*, dattiloscritto di Dorothy Neville Lees, BnF, Fonds Craig, EGC-Ms-B-860, f. 4.)

<sup>83</sup> Sulla sua copia del libro di Mantzius, a pagina 187, Craig aggiunge queste note manoscritte a margine della descrizione dei corpi imbottiti degli attori greci: «Quindi gli uomini vivi erano nascosti ... Aye! ... La Übermarionette» («Therefore the live men were hidden... Aye!... The übermarionette»). L'uso di matite di tre colori diversi (nero, rosso e blu) per contrassegnare e commentare questo passaggio dimostra quanto esso sia importante per il regista. Ringrazio Patrick Le Boeuf per avermi segnalato l'esistenza di questa nota.

<sup>84</sup> È proprio in India che Craig, influenzato dalla lettura della conferenza di Richard Pischel (*The Home of the Puppet-Play*, Londres, Luzac & Co, 1902), colloca in *L'Attore e la Supermarionetta* il luogo di nascita della marionetta e di tutta l'arte teatrale. Vedi E. G. Craig, *De l'art du théâtre*, Belval, Circe, 1999, p. 103.

<sup>85</sup> «400 B. C. : A poet, and in his hands a reciter, a chorus ; and in their hands masks, costume, and some scenery ; and we have the stage at what may be called a fine period in its existence – a very developed period – if anything a trifle too glib.

800 B. C. A priest, a group of male and female dancers, and we have the stage at what we may call an even better period.

1000 B.C. An artist-priest and the marionette and we have the stage at its best period». (E. G. Craig, *Introduction for «Programme» for Craig Marionette-Theatre, June 1907*, cit., «Preface»).

Craig sta pensando dunque a uno spettacolo in cui, come aveva immaginato per la Duse, la danzatrice apparirebbe da sola circondata da marionette? Se questo è il caso, questa idea si è spenta rapidamente: il suo crescente risentimento verso Isadora Duncan, che non può fornirgli il finanziamento che si aspettava, quindi la rottura dei due amanti nel settembre 1907, vi porgono fine.

### La ricerca di altre soluzioni tecniche

Mentre costruisce il suo teatro in miniatura e sperimenta scenografie mobili, luci e movimenti di figurine, Craig continua a documentarsi sui diversi tipi di figure, europee o asiatiche, e le loro modalità di maneggiamento. È così che scopre, nel capitolo che dedica Maindron al Petit Théâtre de marionnettes della Galerie Vivienne, la descrizione di marionette a leve utilizzate da Henri Signoret e Maurice Bouchor nei loro spettacoli. «Eccellente», osserva a margine dell'illustrazione che mostra il meccanismo di una delle figure, imitato da quello utilizzato per i presepi meccanici in Provenza. Questa soluzione tecnica lo interessa talmente che fa tradurre questo capitolo alla sua segretaria Dorothy Neville Lees e cerca di metterla in pratica negli ultimi mesi del 1907. Fa dunque costruire una grande marionetta articolata, ancora bidimensionale per il momento, ma doppia: come vediamo in una fotografia<sup>86</sup>, i fili corrono nell'intercapedine tra le due metà (fronte e retro) della figura per scendere fino alla sua base entro la quale, presumibilmente, delle leve consentono di azionarla. Un giornalista americano venuto a visitare Craig la presenta come segue:

C'era per esempio una creatura molto impressionante evidentemente ispirata a un bassorilievo egiziano. Era quasi la metà delle dimensioni reali e sembrava avanzare formidabilmente lungo la sua piattaforma.

Tirando una serie di corde si sono prodotti molti risultati: un braccio magro è stato allungato come per afferrare una vittoria e alla fine la mano sinistra cercava a tastoni l'anca come per far oscillare il fodero per sistemarlo a portata di mano prima dello scontro dell'attacco. E questi erano bei gesti ritmici come quelli che difficilmente riesce a compiere un attore dei nostri giorni.

Il signor Craig ha spiegato che il busto si muoveva e anche la testa mancante, ma che l'intera faccenda era troppo complicata e aveva smesso di interessarlo. In generale i nuovi pupazzi non avranno gesti individuali sebbene, naturalmente, possano essere mossi prontamente sul palco.

Sarà fatta un'eccezione per eroi ed eroine che avranno un gesto cruciale o due come assi nella manica. Ma in generale l'azione sarà subordinata alla scena.

L'immagine complessiva sarà più importante di qualsiasi singolo atto di una marionetta.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Helen Lohmann, *Model Figure for Large Figure Stage*, 1907, BnF, Fonds Craig, EGC- Ms-B633 (2). Riprodotta in *Craig et la marionnette*, P. Le Bœuf (dir.), cit., p. 46. Vedi anche E. G. Craig, *Black Figures*, loc. cit., p. 31, che descrive un modo di costruzione simile per le *White Figures* articolate.

<sup>87</sup> «There was for example a very impressive creature evidently inspired by an Egyptian basrelief. It was quite half the size of life and appeared to be striding formidably along its platform. On pulling a series of strings many accomplishments declared themselves – a skinny arm was extended as if to grasp a victory and finally the left hand felt for the hip as if to swing the scabbard within reach before the clash of the charges. And these were beautiful rythmical gestures such as hardly an actor of our day commands.

Mr. Craig explained that the torso moved and also the missing head but that the whole thing was too complicated and had ceased to interest him. In the main the new puppets will have no individual gestures though of course they may be moved readily about the stage. An exception will be made for heroes and heroines who will have a crucial gesture or two as it were up their sleeve. But in general action will be subordinated to scene. The whole picture will be more important than any single act of one puppet».

(Francis Cotton, *Gordon Craig's Scheme to Abolish both Actors and Playwrights*, «The Washington Post», 1<sup>er</sup> décembre, 1907).

Se Craig abbandona, a causa della sua enorme complessità tecnica, il principio della marionetta a leve, ha l'opportunità pochi anni dopo, nell'aprile 1912, di parlarne con Aristide Maillol che aveva dipinto le teste delle marionette per *La Tempesta* al Petit Théâtre, dove aveva assistito a diversi spettacoli. Il conte Kessler, che organizza l'incontro tra i due artisti, descrive il loro entusiasmo per questo strumento teatrale dando anche conferma che Craig stava pensando a marionette "abitabili" per il progetto di Dresda:

Craig era così felice che ha anche spiegato per la prima volta in mia presenza la sua grande invenzione, la «Supermarionetta», dopo che Maillol aveva raccontato come lui e i suoi amici avessero rappresentato *La Tempesta* di Shakespeare nel teatro delle marionette di Bouchor, e come avessero avuto un effetto molto più incisivo con le marionette piuttosto che ricorrendo ad attori in carne ed ossa. Craig disse che la sua idea era di creare delle marionette che fossero un po' più grandi delle dimensioni umane (e non piccole come le bambole realizzate fino ad allora); che il problema era solo come muoverle: sembra che stia pensando di mettere un uomo in carne ed ossa o un attore all'interno della marionetta, di incapsularlo in essa per così dire.<sup>88</sup>

Poi, riflettendo nel 1916 su diverse modalità simultanee di animazione per il suo grande ciclo di spettacoli per marionette, il *Drama for Fools*<sup>89</sup>, Craig si riferisce ancora una volta al «*Signoret-type*» precisando che vi ha apportato alcuni miglioramenti<sup>90</sup>, ma non porterà avanti i suoi esperimenti in questa direzione.

Il sistema della marionetta 'abitabile', nel frattempo, non sembra aver dato luogo a nessuna sperimentazione pratica nel laboratorio della villa Il Santuccio. Quando nel 1910 Michael Carmichael Carr ne svela il meccanismo su un giornale americano, suscitando la rabbia di Craig contro il suo ex assistente,<sup>91</sup> la ricorda solo come una visione lontana:

Craig vedeva infinitamente più lontano di questo primo esperimento. Dieci mesi furono impiegati nel prepararlo, sebbene fosse solo una parte del piano che aveva concepito nella sua colossale immaginazione. Successivamente, avrebbe costruito un altro teatro di marionette, anche con screens, su rotelle. E, ancora dopo, un altro palcoscenico, costruito su una scala immensamente grande, e dotato di screens mobili e pilastri fissi. Anche su questo, avrebbe collocato, non marionette, ma un'altra visione della mente: la Übermarionette; un attore racchiuso in una sorta di armatura, così da non poter fare altro che gesti aggraziati, lenti e ampi. Le dimensioni del palco sarebbero aumentate in proporzione all'aumento delle sue otto marionette da più di 10 pollici. Nella sua immensità, sola, la cosa era sconvolgente.<sup>92</sup>

---

<sup>88</sup> «Craig war so erfreut, dass er sogar seine Haupterfindung, die « Übermarionette », zum ersten Mal in meiner Gegenwart, erklärte, nachdem Maillol erzählt hatte, wie er und seine Freunde auf dem Bouchorschen Marionettentheater Shakespeares Sturm gegeben und durch die Marionetten einen viel grösseren Eindruck als durch lebendige Schauspieler erzielt hätten. Craig sagte, seine Idee sei, Marionetten zu machen, die etwas überlebensgross seien (statt wie bisher puppenhaft klein) ; das Problem sei nur, wie sie in Bewegung setzen: er scheint daran zu denken, einen wirklichen Menschen oder Schauspieler in die Marionette hineinzustecken, in ihr sozusagen zu verkapseln» (Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch*, Rohtranskription, 30 avril 1912 (CD-rom incluso in Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch 1880-1937*, cit., vol III).

<sup>89</sup> Vedi E. G. Craig, *Le Théâtre des fous/The Drama for Fools*, cit.

<sup>90</sup> E. G. Craig, *Note Book 20*, 1916, BnF, Fonds Craig, EGC-Ms-C-11, f. 23v.

<sup>91</sup> Vedi P. Le Boëuf, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, cit., p. 103-104.

<sup>92</sup> «For Craig saw infinitely farther than this first experiment. Ten months were consumed in preparing it, yet it was only a fraction of the plan which had shaped in his colossal imagination. Next, he would build another marionette theater, with screens too, on casters. And, after that, another stage, built on an immensely large scale, and equipped with the movables screens and fixed pillars. On this, too, he would place, not marionettes, but yet another vision of his brain – the über-marionette ; an actor encased in a sort of armor, so he could make none but graceful, slow, sweeping gestures. The size of

Craig, tuttavia, vi ritorna nel 1913, in due schizzi nei quali disegna le sagome di Socrate e di un Redentore «più grandi del normale» («*larger than life*»): in legno cavo e dorato, coperto da una tunica di seta, il busto di queste grandi figure sembra essere plasmato sul corpo di chi dovrà indossarlo.<sup>93</sup> Qui non si tratta più della ricerca di un interprete ideale, capace di dare forma e movimento a qualsiasi tipo di personaggio, ma della ricerca di incarnazioni monumentali come Craig generalmente sognava per l'esecuzione teatrale di potenze sovrumane<sup>94</sup>: nella primavera del 1905, aveva già immaginato di raddoppiare le dimensioni delle marionette degli dei negli spettacoli per la Kroll-Oper.<sup>95</sup>

Questo gusto per le dimensioni monumentali si riflette in quella che probabilmente è l'ultima linea di sperimentazione relativa al progetto della Übermarionette impulsata da Craig: la costruzione di un'enorme marionetta a fili all'Arena Goldoni. Il figlio del regista, Edward Craig, ce la descrive in questi termini:

Gli intagliatori avevano creato una marionetta sperimentale alta circa due metri e mezzo, e si cercò anche di manovrarla. Il giorno in cui la figura fu completa, con un gesto tipico dell'artigianato italiano, gli operai la montarono in gran fretta e l'appesero a una piattaforma: quando Craig arrivò, la gigantesca marionetta s'inclinò e, gesticolando lentamente lo salutò in italiano augurandogli buona fortuna per le sue iniziative.<sup>96</sup>

Si tratta probabilmente della stessa figura di cui il regista si dice «molto soddisfatto» in una lettera a sua madre:

Abbiamo realizzato una marionetta qui a Firenze, forse la migliore d'Europa. È grande - è commovente - ci appassiona - teniamo i fili. Non è sorprendente, ma è tenera e orgogliosa nel suo portamento. Di questo sono molto soddisfatto.<sup>97</sup>

Tuttavia, questa marionetta viene rapidamente abbandonata e Craig la distrugge: un giorno, in inverno, finisce in una stufa o un camino come legna da ardere... Solo il suo braccio sinistro, forse, è oggi conservato.<sup>98</sup>

---

the stage would be increased in proportion to the increase of his eight over the 10-inch marionettes. In its immensity, alone, the thing was soul-stirring».

(Michael Carmichael Carr, *The Perfect Drama, without any Actor and without Scenery*, cit., p. 3.)

<sup>93</sup> E. G. Craig, *Note Book General 6B*, settembre, 1913, BnF, Fonds Craig, EGC-MS-B-54, f. 22 ete 23. I disegni sono riprodotti in H. Ribì, *Edward Gordon Craig – Figur und Abstraktion*, cit., p. 66-67.

<sup>94</sup> La menzione del nome di Walt Whitman, a margine di questi disegni, fa pensare che essi siano collegati al poema *La base di ogni metafisica* in cui il poeta dichiara Socrate più grande di Platone e il Cristo più grande di Socrate. Craig pensava nel 1905 a mettere in scena alcune poesie di Whitman: vedi E. G. Craig, [*Marionettes Shows and Pantomimes*], cit., n. p.

<sup>95</sup> Ivi.

<sup>96</sup> «An experimental marionette, eight feet high, was made by the carvers, and attempts were made at manipulating it. Typical of the Italian craftsmen, on the day it was finished they hurriedly rigged it, suspending from a platform twenty feet up and, as Craig arrived, the giant figure bowed, and with slow gestures, addressed him in Italian, wishing him good luck in all his enterprises».

(E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, cit., p. 322. 8 piedi = 2,40 m circa ; 20 piedi = 6 m.)

<sup>97</sup> «We have made a marionette here in Florence which is perhaps the best in Europe. It is large – it is touching – it moves us – we hold the strings. It is not surprising but it is tender and proud in its whole bearing. I am very contented with it».

(E. G. Craig, lettera a Ellen Terry, citata in I. Eynat-Confino (che la data tuttavia nel 1911), *Beyond the Mask*, cit., p. 159).

<sup>98</sup> Braccio di marionetta a grandezza naturale, BnF, Fonds Craig, EGC-OBJ-12bis. Come mi fa osservare Patrick Le Boeuf, questo braccio sembra un po' troppo corto per la figura di 2,43 m di altezza descritta da Edward Craig. È quindi possibile che siano stati effettuati vari prototipi, di dimensioni diverse.

### La marionetta dopo la Übermarionette

Se l'abbandono del progetto dell'International Übermarionettes Theatre non ha significato, per Craig, quello della Übermarionette, egli ha gradualmente trasformato un'idea volta a una realizzazione immediata in una visione sempre più lontana. È su scala ridotta, in quanto bozzetti di spettacoli da realizzare in seguito, nella loro dimensione finale e grandiosa, che egli manovra le «*White Figures*» nel suo teatro della villa Il Santuccio. Né la marionetta a leve imitata da quella del Petit Théâtre, né la grande marionetta a fili costruita nell'Arena Goldoni vanno oltre la fase del prototipo rapidamente abbandonato. Arrivata troppo tardi, rivelandosi in definitiva troppo complessa o richiedendo un impegno che Craig non ha né le risorse tecniche e finanziarie, né forse la pazienza di dedicare ad essa, la sperimentazione pratica sposta la Übermarionette nelle terre brumose della speculazione teorica: non più come idea in attesa di realizzazione, ma come visione utopica. Definita a volte come un superamento dell'attore<sup>99</sup>, a volte come un superamento della marionetta,<sup>100</sup> la Übermarionette si smaterializza ogni giorno di più, anche agli occhi del suo inventore, e passa dallo stato di progetto a quello di orizzonte.

Allo stesso tempo, tuttavia, una trasformazione radicale avviene nell'attenzione rivolta da Craig alla marionetta: partito da un'attrazione ancora molto astratta, impregnata dall'immaginario simbolista e modernista di questo genere di spettacolo, scopre gradualmente le sue tecniche, le sue tradizioni e il suo potenziale espressivo. Colui che nel 1905 sembra ancora ignorare l'esistenza dei bastoncini a croce per il controllo delle marionette e si chiede se si possono proiettare delle ombre grigie o colorate, non si limita a riempire i suoi quaderni e i suoi libri con schemi dettagliati di tutti i processi di maneggiamento che scopre o immagina, ma si lancia in ricerche sistematiche che lo rendono, in pochi anni, uno dei migliori conoscitori di quest'arte.

Soprattutto, attraverso gli oggetti e i documenti che colleziona, ma anche attraverso gli spettacoli ai quali assiste, Craig scopre che il marionettista, lungi dall'essere solo il «manovratore meccanico» («*mechanical manipulator*») che evocava nelle sue note per la Kroll-Oper, o il semplice «macchinista» («*mover*») della Übermarionette, esercita anche lui un'arte. Se è poco probabile che abbia incontrato Richard Teschner fin dal 1905 o 1906,<sup>101</sup> è invece accertato che sia

---

<sup>99</sup> «La Übermarionette è l'attore con più fuoco, meno ego: il fuoco degli dei e dei demoni, senza il fumo e il vapore della mortalità»/«*The Über-marionette is the actor plus fire, minus egoism: the fire of the gods and demons, without the smoke and steam of mortality*» (Vedi sopra, nota 8).

<sup>100</sup> «Il Futuro – Oggi - queste parole che definirebbero il tempo sono imprecise e inadeguate. Per futuro potreste pensare che intendo tra cinque o dieci anni ... mentre intendo tutto il tempo che viene dopo la vittoria della marionetta. E per oggi potreste pensare che intendo quest'anno ... mentre non intendo dire nulla di simile. Intendo tutto il tempo fino a quando la vittoria della marionetta non si sarà affermata. E poi arriva la Übermarionette»/«*The Future – Today – these words which would define time are awkward and fail in their purpose. For by the Future you may think I mean in five or ten years... whereas I mean all time which comes after the victory of the Marionette. And by Today you may think I mean this year... whereas I mean no such thing. I mean all time until the victory of the Marionette is established. And then comes the Über-Marionette*» (E. G. Craig, *The Marionette Drama – Some Notes for an Introduction to the Drama for Fools*, in *Le Théâtre des fous/The Drama for Fools*, cit., p. 26).

<sup>101</sup> Vedi E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, cit., p. 223, e I. Eynat-Confino (*Beyond the Mask*, cit., p. 87), che corregge l'errore del figlio di Craig sul nome del marionettista. Contrariamente a quanto afferma Edward Craig, è improbabile che il lavoro di Teschner abbia avuto un ruolo nella genesi della Übermarionette: al massimo Craig avrà potuto sentire Hofmannsthal parlargli delle marionette a filo destinate al suo lavoro teatrale-*Der Tor und der Tod (Il Folle e la Morte)*. Il disegno con lo stesso titolo nel taccuino *Über-Marion A* (f. 3), non ha alcuna somiglianza con le marionette realizzate da Teschner per la sua messa in scena (cfr. Jean Clair (dir.), *Vienne 1880-1938 – L'Apocalypse*

andato a vedere il Marionetten Theater Münchner Künstler di Paul Brann durante le sue esibizioni a Zurigo nel 1914,<sup>102</sup> o il Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca a Roma, e che di solito si tenga informato riguardo a tutti i promotori di un teatro d'arte nel mondo della marionetta.

Eppure, molto critico nei loro confronti, riserva la sua ammirazione e anche il suo affetto per i marionettisti della tradizione popolare: come nel caso di Clunn Lewis, «*the Ohle Puppet Man*», ultimo rappresentante dei marionettisti nella campagna inglese, con il quale allaccia una corrispondenza particolarmente calorosa a partire dal 1912, e al quale regolarmente invia le sue pubblicazioni. Ed è abbastanza in confidenza con Enrico Ponti, un burattinaio di Bologna, tant'è vero che alla morte di costui, l'ufficiale di polizia incaricato di accertare il decesso gli scriverà per informarlo della sua scomparsa.<sup>103</sup> All'epoca in cui compone il *Drama for Fools*, durante la prima guerra mondiale, Craig immagina addirittura di diventare direttore di un teatrino ambulante di marionette con il quale, insieme a due dei suoi figli che lo avevano da poco raggiunto, avrebbe attraversato i paesi italiani per mostrare le 365 rappresentazioni del suo ciclo drammatico per marionette.

Cessando di opporre l'attore alla marionetta per riconoscere che il marionettista è anche lui un attore,<sup>104</sup> Craig apre la strada a un pensiero moderno di quest'arte, che vede nella marionetta uno strumento al servizio dell'atto teatrale e non più un sostituto o un concorrente dell'interprete in carne ed ossa. Questa evoluzione sarà rinforzata negli ultimi decenni del XX secolo, quando la marionetta lascerà lo spazio dei teatrini in miniatura per approdare alle grandi scene, e il marionettista, ora visibile, sarà parte integrante dell'azione teatrale: dapprima come semplice strumentista impegnato nell'animazione delle figure, come nel teatro giapponese Bunraku, poi come personaggio a pieno titolo, parte di una drammaturgia che sposta i confini tra l'umano e il non umano, l'animato e l'inanimato. Ma nel 1905, nelle note raccolte intorno al tema della Übermarionette, Craig già schizzava i primi abbozzi di questo «teatro con marionette» dell'avvenire e oggi realizzato, immaginando l'azione simultanea di diverse modalità in cui può concretizzarsi l'azione scenica, ombre, marionette, figure piatte e trasparenti, e persino la Duse circondata da maschere e da

Übermarionettes. Così tanto come nell'idea stessa della Übermarionette, ma seguendo percorsi diversi, è anche in queste visioni dove corpi viventi, oggetti, forme animate e immagini proiettate si combinano in un'orchestrazione del visibile, che può misurarsi la fecondità dei progetti lasciati incompiuti da Edward Gordon Craig.

---

*joyeuse*, Paris, Centre G. Pompidou, 1986, p. 355), e soprattutto mostra che Craig non ha letto l'opera di Hofmannsthal, ma fantastica soltanto sul suo titolo.

<sup>102</sup> Craig ha incollato i suoi biglietti d'ingresso allo spettacolo e il programma di sala de *La Serva padrona* in *Marionettes – Maindron – Gordon Craig*, cit., vol. 1, p. 56A.

<sup>103</sup> Lettere conservate nel Fonds Craig, BnF.

<sup>104</sup> «Ora nessuno se non un attore nato può davvero capire correttamente una marionetta: così mentre altri possono provarsi in quest'arte, solo quelli che sono nati attori ne saranno maestri»/«Now it is no one but a born actor who can really properly understand a Puppet : so that while others may test their hand at the craft, only those of them who are born actors will be masters of this craft» (E. G. Craig, *Puppets and Poets, The Chapbook*, n° 20, Londres, février, 1921, p. 15).