

L'officina di Gordon Craig

Federica Mazzocchi

Fra gli studiosi di discipline teatrali, oggi in Italia, capaci di coniugare ampiezza di visione, spessore culturale e acume analitico, Lorenzo Mango occupa un posto particolare, perché vi aggiunge la dote di una scrittura limpida e priva di esibizionismi. Per queste, e per altre ragioni che dirò, il suo recente *L'officina teorica di Edward Gordon Craig* è un libro importante e destinato a durare, anche come modello metodologico per chi desideri intraprendere la strada della ricerca. Il libro è il risultato evidente di anni di riflessione e di impegno sul campo (cioè in archivio), e soprattutto di un certo modo di lavorare che, se forse un tempo era considerato necessario e, per così dire, normale, oggi non sempre lo è.

Il libro è utile agli studiosi quanto ai neofiti. Si potrebbe affidarlo agli studenti senza timore che si perdano o che non capiscano, perché sa comunicare con tutte le teste, di tutte le formazioni. Agli studiosi offre nuovi approfondimenti e nuovi stimoli, e a chi sa poco o nulla di Craig fa comprendere perché sia stato, fra gli artisti/teorici del teatro moderno, davvero decisivo per la fondazione del Novecento teatrale. Mango affronta la complessità del suo oggetto d'indagine a viso aperto, punta sempre al cuore dei problemi ed enuncia con assoluta chiarezza i propri obiettivi. È un libro, lo avrete capito, che si esprime con quello stile netto e sobrio tipico della cultura anglosassone. Nomina i problemi, dopodiché li discute. Questo modo di scrivere piano, calmo, senza fronzoli, senza ammiccamenti, si rivela particolarmente efficace anche sul piano narrativo, permettendo al lettore di seguire con costante attenzione, e con sincero piacere, i passi dell'autore mentre dipana, in fluide quanto serrate argomentazioni, il filo del discorso craighiano.

Gli unici appunti da fare sono di natura editoriale e riguardano il rapporto dell'oggetto-libro con il suo lettore. Non c'è l'indice dei nomi, un'assenza che, in uno studio di 300 pagine, pesa e impone qualche fatica di troppo nella caccia al nome che si cerca. Ugualmente, un elenco bibliografico finale con la lista dei numerosi documenti archivistici sarebbe stata una bussola utile per poter avere a colpo d'occhio, oltre che nelle note a piè di pagina, il quadro della situazione.

Ma di che cosa parla questo libro? E com'è fatto?

Il libro, strutturato in sei capitoli e basato su materiali archivistici, non è una panoramica generale su Craig. Si pone l'obiettivo più mirato (e dunque più stimolante) di ricostruire, e in molti passaggi di illuminare per la prima volta, gli eventi biografici e artistici e la maturazione dei problemi teorici che hanno portato Craig a scrivere *The Art of the Theatre*, piccolo saggio in forma di dialogo che provocò, com'è

noto, grandi conseguenze e modellò il teatro del secolo scorso. Da qui, due precisi assunti posti a premessa. Il primo è quello di individuare nel 1905 – anno di pubblicazione di *The Art of the Theatre*, appunto – la simbolica data di nascita del ‘900 teatrale, perché Craig è stato il più esplicito nel porre la questione, cruciale per il teatro a venire, «dell’identità autonoma e specifica del linguaggio teatrale» e della regia come arte (p. 11). Data simbolica, precisa Mango, dal momento che «non c’è alcuna pretesa di stabilire in modo assertivo l’inizio del secolo» (p. 10), quanto di indicare dei punti fermi, individuati dallo studioso in due altri eventi di quell’anno: il *Sogno di una notte di mezza estate* diretto da Reinhardt, cioè l’idea della regia come invenzione creativa sul testo, e la fondazione dello Studio di Stanislavskij-Mejerchol’d, ovvero l’altra anima, quella pedagogica laboratoriale e di ricerca, della regia novecentesca (pp. 10-11). Il secondo assunto posto a premessa riguarda, invece, il senso del titolo *L’officina teorica* che, per il suo valore programmatico, richiede una citazione ampia.

Obiiettivo di questo studio è entrare nelle pieghe delle pagine di *The Art of the Theatre* per esaminarne in dettaglio le dinamiche e le enunciazioni teoriche e, al tempo stesso, approfondire tutto il lavoro di genesi che condusse a quel risultato. Ho voluto definire questo processo “officina teorica”, perché è un termine che rende ragione, o almeno a me così pare, di tutto il lavoro intellettuale di Craig. Con officina teorica non si intende parlare della formazione di Craig, che è argomento totalmente diverso, ma proprio, tecnicamente, del processo creativo che condusse a *The Art of the Theatre*. Il luogo mentale in cui si produsse tale processo è veramente un’officina, espressione in cui parla la dimensione fabbrile, il costruire, assemblare, sperimentare e rifinire. L’officina è, per antonomasia, l’ambiente delle produzioni meccaniche e artigianali. [...] l’officina del teorico del teatro [...] ha le stesse qualità di attenzione al dato concreto, materiale, tattile ed al sapere, all’idea di ciò che si produce. È l’officina di Craig, un’officina teorica in cui, proprio nel 1905 (e immediati dintorni) viene messa a punto (come si fa con una macchina) un’idea di teatro. *The Art of the Theatre* è il risultato di tutto questo processo di elaborazione e costruzione, un processo che possiamo seguire passo passo grazie agli scritti di preparazione del libro ed entrando dentro il contesto culturale ed artistico che servì a Craig per scoprire quello che aveva in mente e tradurlo in uno straordinario prodotto teorico. Senza l’officina teorica in cui Craig lavora tra il 1903 e il 1905 non ci sarebbe *The Art of the Theatre* e senza *The Art of the Theatre* non ci sarebbe il teatro moderno. Perché ciò che è fondamentale di quel libro è che l’idea di teatro che vi è esposta non si limita ad essere l’idea teatrale di Craig ma è il vero e proprio fondamento dell’idea novecentesca di teatro (pp. 11-12).

Dunque, come intitola il secondo capitolo, *The Art of the Theatre* è una vera e propria «porta sul moderno» (p. 17). È Craig, infatti, a far nascere la regia in quanto «pensiero della regia» (p. 20), ovvero in quanto teoria di un linguaggio artistico autonomo (*self-reliant*) con sue specificità espressive e i suoi propri materiali (Azione, Scena, Voce). Tenendo presenti gli studi di Marotti e, pur talvolta

chiosandolo, di Bablet, Mango ripercorre i punti nodali di quest'opera decisiva per il passaggio della regia da mestiere ad arte, punti che basterà qui semplicemente elencare: l'autonomia dello spettacolo in quanto arte visiva (Mango la descrive quale vera e propria rivoluzione antiaristotelica); la fine della dipendenza dal testo drammatico e la messa in chiaro della nozione di testo spettacolare, cioè di una scrittura che sia solo e soltanto scenica (una delle nozioni-chiave del teatro contemporaneo, nota giustamente lo studioso); l'affermazione, coerente quanto radicale, che il vero padre di questo teatro come arte della visione sia il danzatore, non il poeta drammatico, e l'accentuazione dei valori di azione/movimento/danza da cui «transita tutta la concezione moderna del teatro» (p. 33); la celeberrima definizione postwagneriana dell'arte del teatro come sintesi non delle arti, ma dei linguaggi/ materiali, con un forte legame tra dimensione artistica e pratica artigianale, che consentirà ad un unico artista di «dar corpo, forma e vita a quel teatro di visioni», scrive, «che è la forma autentica del teatro, quella che ne rispecchia meglio l'archetipo rituale delle origini» (p. 37). Se il Novecento è stato definito «il secolo Artaud», «io mi sentirei di affermare», conclude Mango, «che è, ancor prima, il “secolo Craig”, perché quel suo breve libro in forma di dialogo mi sembra la condizione necessaria e indispensabile perché tutto il resto accadesse» (p. 43). La nascita di *The Art of the Theatre* non è il risultato di un'illuminazione repentina, come la velocità di scrittura dell'opera in una sola settimana ha spinto a credere, né è il “riassunto teorico” delle regie inglesi di Craig, come dice un'altra vulgata, bensì l'esito del processo complesso e graduale degli anni tra il 1903 e il 1905, che è appunto il preciso perimetro cronologico scelto da Mango per la sua indagine.

Dal capitolo terzo comincia la parte più personale e innovativa dello libro, che è quantitativamente la più corposa (circa 250 pagine) e che offre anche precise quanto vivaci analisi dei numerosissimi disegni e schizzi scenici craighiani. Da questo momento Mango entra progressivamente sempre più all'interno dell'officina teorica di Craig. Parte dall'analisi della fondamentale regia per *The Vikings* (1903) che, se da un lato, permise a Craig di stringere rapporti internazionali, soprattutto con la Germania attraverso il conte Harry Kessler, fu ragione di delusione sul piano produttivo e nel rapporto con gli attori, ben poco disponibili a riconoscere l'autorità registica (pp. 51-53). Se il teatro reale lo delude, trasferisce il suo teatro su carta. Non è un caso che siano i pittori a capirlo davvero in questa fase (p. 55). «L'idea che comincia a delinearsi tra il 1902 e il 1903 è qualcosa che potremmo definire un pensare teatro per immagini» (p. 56), attraverso veri e propri progetti visivi (celeberrimo quello più tardo di *The Steps*, 1905), che intensificano quell'interesse per il disegno e l'incisione che lo accompagnerà tutta la vita.

Il «teatro di carta» di Craig, come lo definisce Ines Aliverti, è rappresentato tanto da questi progetti visivi (limitativo chiamarli bozzetti scenografici) quanto dalla riflessione teorica sulle leggi e l'ontologia del teatro. Disegnare e scrivere, nota Mango, diventano «un'altra forma di teatro», un teatro «fatto di libri e disegni» con

cui, negli anni venire, «Craig sostituirà quello fatto della carne degli attori e del legno della scena», e di cui «*The Art of the Theatre* rappresenta senz'altro il primo atto compiuto» (p. 62).

Il primo atto compiuto, dunque, ma che tuttavia, non è «il primo “vero” scritto teorico di Craig» come si è soliti ritenere (p. 93), dal momento che è preceduto da rilevanti «prove di teoria» come le chiama Mango. Si tratta di cinque articoli, usciti su «*The Morning Post*» tutti nel 1903, ed analizzati con grande attenzione dallo studioso. Qui Craig propone le sue osservazioni sullo stato della scena inglese, entrata «profondamente in crisi, secondo lui, con la fine del “regno” di Irving» (p. 62), grande attore e maestro dello stesso Craig, e presenta i cambiamenti da fare sul piano artistico e produttivo. Ben poco valorizzati dagli studi su Craig, gli articoli ruotano intorno a questioni che avranno, invece, un peso decisivo, benché diversamente declinate, nel più maturo discorso craighiano. In particolare l'idea di teatro come arte della visione che è «il volano del ragionamento» di Craig (p. 97) e che emerge già chiaramente in questo gruppo di articoli. Craig lascerà perdere l'idea di pubblicarli in volume (anche se i materiali archivistici della Biblioteca Nazionale di Parigi dimostrano che era arrivato alle soglie della pubblicazione) perché finirà per distogliere lo sguardo dal «teatro che si fa» (p. 98), argomento di questi articoli, cioè smetterà di cercare esempi utili nel teatro del suo tempo per compiere, con *The Art of the Theatre*, il salto concettuale verso «cosa è» il teatro (p. 97). Dunque, è qui lo scarto tra gli articoli del «*Morning Post*» e il saggio del 1905: se nei primi Craig ragiona ancora in termini di armonia e unitarietà dello spettacolo (alla Antoine per intenderci), nel saggio «l'unità non riguarda più l'armonizzazione d'insieme ma una nuova definizione di linguaggio» (pp. 98-99). All'origine di tale passaggio concettuale, cioè nel lasso di tempo tra il 1903 e il 1905, c'è il fondamentale soggiorno in Germania, segnato dall'amicizia con Kessler e dal sodalizio anche sentimentale con la danzatrice americana Isadora Duncan (argomenti del grande capitolo quinto, pp. 157-254). Questi eventi rappresentano il contesto culturale ed esistenziale in cui avviene la definitiva maturazione di *The Art of the Theatre*. Tuttavia, gli articoli offrono tutta una serie di passaggi di grande interesse che per Mango meritano di essere ripensati: l'attacco alla degenerazione commerciale del teatro («uno degli slogan programmatici del movimento moderno» attraverso le tante proposte di teatri d'arte, p. 94); la necessità di una «riforma profonda e radicale del linguaggio» che assegni centralità alla figura registica; o ancora – e sarà «un vero e proprio ossimoro che accompagnerà Craig per tutta la vita» (p. 95) – la tensione tra futuro e fondamento, cioè l'immagine di una nuova arte del teatro che è, al contempo, il ritorno «alla perdita identità originaria del teatro» (p. 95).

Dunque ci sono le *prove di teoria*, ma non di meno, e soprattutto, *The Art of the Theatre* è preceduto da «prove di scrittura» – che Mango data tra il 1904 e il 1905 – cioè da due testi identificati come *Manoscritto A* e *Manoscritto B*, a loro volta custoditi dalla Nazionale di Parigi. Mango è molto chiaro nel precisare che questi

testi, pur portando già il titolo *The Art of the Theatre*, non sono i manoscritti “di” *The Art of the Theatre*, il cui manoscritto originale è per altro consultabile sempre presso la biblioteca parigina. «Più opportunamente», chiarisce, dobbiamo pensarli come «delle ipotesi di libro che vanno verso *The Art of the Theatre*», stando «letteralmente a metà strada tra il tentativo di trarre un libro dagli articoli del «Morning Post» e la stesura finale di *The Art of the Theatre*» (p. 101). Presentano, dunque, «un discorso teorico che non è ancora quello di *The Art of the Theatre*, anche se lungo quella via si era già avviato» (p. 101).

La differenza rispetto agli articoli del «Morning Post» comunque è lampante. Mentre là si trattava ancora di interventi slegati e d'occasione, i Manoscritti A e B esprimono, viceversa, un sistema di pensiero unitario, cioè stanno cominciando «decisamente a produrre teoria» (p. 104). L'esame di questi manoscritti è senz'altro fra le parti più dense del libro ed anche fra le più suggestive nel mostrarci Craig mentre pensa, scava, cerca. Impossibile, comunque, riassumere nello spazio di una recensione tutta la densità della ricostruzione di Mango. Consideriamo solo alcuni passaggi dell'analisi partendo dal Manoscritto A. L'utilità di questo testo, al di là del valore storico in sé, riguarda la capacità di illuminare alcuni passaggi controversi di *The Art of the Theatre*. Il fraintendimento più celebre è quello che vuole che Craig avesse in mente un teatro senza testo, dunque senza parola. La questione non sta affatto così. Quello cui Craig aspira è un teatro libero dall'ingombrante presenza di un testo drammatico a monte, che fagocita l'intera forma drammatica e che comprime la regia nel ruolo di puro atto interpretativo. Nell'arte scenica che immagina la parola è, orizzontalmente, equivalente agli altri strumenti linguistici, né più né meno. Dunque, il punto è la «differenza capitale tra il testo di parole di matrice occidentale e la presenza della parola dentro un contesto scenico», ovvero la differenza tra letteratura e teatro, tra parole per essere lette e parole per essere dette (p. 124), e il Manoscritto A, chiarendo la questione, è di notevole aiuto «per comprendere quanto nel testo edito risulta di difficile decodificazione» (p. 125).

Un altro esempio interessante del lavoro dell'officina teorica, questa volta in negativo, riguarda «il movimento come elemento cardine del linguaggio teatrale e il danzatore come padre del drammaturgo» (p. 129). Tra il Manoscritto A e *The Art of the Theatre* c'è, infatti, una notevole distanza teorica. Nel primo, Craig guarda al balletto e alla pantomima cercando esempi nelle pratiche correnti per come in quel momento le conosce. Nel saggio del 1905, invece, «ipotizza una forma d'arte diversa», una pantomima poetica (che a Mango ricorda la «pantomima non perversita» di Artaud, p. 129), perché nel frattempo – nel 1904 – Craig ha visto questa idea di poesia in movimento nel corpo danzante di Isadora Duncan. Insomma il Manoscritto A non diventa *The Art of the Theatre* perché Craig non supera, qui, «l'idea di cercare appigli nel presente». Poi smetterà di guardare intorno a sé e alzerà lo sguardo verso il futuro, ma ci vorrà tempo, così che anche il Manoscritto B verrà lasciato per lo stesso motivo, perché a sua volta troppo impastato di presente.

Tuttavia, i riferimenti concreti racchiusi nel Manoscritto B sono davvero preziosi, a partire dall'appunto di Craig in apertura: «riscrivere come un dialogo», in cui si affaccia la forma comunicativa che userà per *The Art of the Theatre* (p.131). Fra gli elementi di novità del Manoscritto B si trova il parallelo tra teatro e architettura, perché «rappresentano, nel Novecento, i due poli del discorso teso all'unificazione delle arti» (p. 145), come dimostrerà il grande esempio estetico-filosofico della Bauhaus di Gropius a partire dal 1919 (pp. 145-146). C'è poi il riferimento al Music Hall, riferimento importantissimo di cui Craig fu autentico pioniere dal momento che, mentre scrive il Manoscritto B, ancora il Music Hall non è diventato quella metafora della scena moderna consacrata dalle avanguardie storiche. Il Music Hall è per Craig un emblema – in verità sentito ancora come parziale e imperfetto – dell'arte teatrale autentica, cioè «autonoma, creata direttamente sulla scena e dagli artisti della scena», un'arte lontana dalla «centralità drammaturgico-letteraria della tradizione occidentale» (p. 149). Non avendo ancora incontrato la Commedia dell'Arte, commenta Mango, che sarà poi il suo riferimento primario, il Music Hall, e in particolare le *performance* di Yvette Guilbert al Moulin Rouge, gli appaiono come la possibilità reale di un teatro libero dal giogo letterario e dunque più vicino al suo sforzo teorico. Tuttavia, il Manoscritto B si interrompe, Craig cancella l'ultima pagina e vi appunta a matita: «L'arte non esiste [...] di fatto non esiste» (p. 153). Che cosa è successo?

Mi sembra di poter dire – è l'articolata risposta di Mango – che il tentativo di annettere il Music Hall al discorso, un tentativo faticoso e, alla fine dei conti, insoddisfacente, rappresenta una sorta di frontiera ultima della ricerca nel presente di un qualche esempio possibile dell'arte del teatro. È inutile cercare di scorgere nel teatro «come lo si fa» una qualche forma di artisticità, perché quel teatro, avendo tradito in modo irrimediabile e generalizzato il «cosa è» della sua arte, non può fornire alcuno spunto utile. Il passo successivo è distinguere i due piani: il teatro di oggi, coi suoi limiti antiartistici, ed il teatro di domani. Craig non lo scrive nel Manoscritto B ma siamo autorizzati a pensare che, avendo usurato ogni riferimento possibile, è quella la porta teorica che si appresta a varcare (p. 153).

Con il Manoscritto B siamo prossimi alla soglia concettuale di *The Art of the Theatre*, quello spazio utopico di una definizione ideale di teatro che «non è attribuita ad altro che a se stessa» (p. 153). Così, dopo essersi a lungo guardato attorno, in *The Art of the Theatre*, Craig fa quello che in fondo ci saremmo attesi fin da subito, commenta Mango, cioè «parla di sé e del suo modo di fare e scrivere il teatro» (p. 155), ma intendendo la sua stessa ricerca anch'essa soltanto come un ponte verso l'arte teatrale di domani, cioè verso «una pratica artistica del tutto autonoma e autoreferenziale, poggiata saldamente sulla scrittura della scena e libera da ogni vincolo letterario» (p. 155). Qualcosa che ancora non c'è, ma che Craig tuttavia sa immaginare sul piano teorico, e che «gli spettatori, con l'avanzare del secolo,

cominceranno a vedere sulle scena teatrali» (p. 156). Quelle conquiste di autonomia e di specificità del teatro che oggi paiono normali, puri dati di fatto, sono, in realtà, il frutto di un elaborato e affatto facile percorso di consapevolezza del teatro. «Per molti versi», conclude Mango, «può valere per Craig quanto scrisse Aragon in una immaginaria lettera postuma a Breton dopo la visione di *The Deafman Glance* di Robert Wilson: finalmente ho visto realizzato quello che un tempo noi eravamo stati in grado solo di immaginare» (p. 156).

Come già detto, *The Art of the Theatre* non esisterebbe senza la Germania e senza il soggiorno tedesco di Craig (1904-1905), a cui è dedicato tutto il quinto capitolo (una delle parti più belle del libro anche per il piglio narrativo). Sono gli incontri fatti in terra tedesca a dare un decisivo nutrimento all'officina teorica di *The Art of the Theatre*. Si tratta dei rapporti, pur deludenti e conflittuali, con Otto Brahm e con Max Reinhardt; dell'amicizia importantissima con Harry Kessler, direttore del Museo delle arti e dei mestieri di Weimar, figura di intellettuale-politico cosmopolita e modernista di solito poco valorizzata dalla storiografia craighiana (cui Mango dedica, invece, un ampio approfondimento, in particolare alle pp. 209-222); dell'architetto e maestro dell'Arts and Crafts Henry Van de Velde.

Proprio all'influenza di Kessler e del suo cenacolo, in cui la riflessione sui rapporti arte, società e rito era centrale e segnata dal legame diretto con le tesi estetico-filosofiche di Wagner e soprattutto di Nietzsche, sono dovuti, secondo Mango, «i richiami di Craig, nell'*Introduzione a The Art of the Theatre*, al rapporto col rito e ad una elitaria comunità di dilettanti come pubblico ideale del teatro». Richiami che, già presenti nel Manoscritto A, «farebbero pensare a Wagner e che in Wagner trovano un riscontro preciso», ma che «vanno invece, molto probabilmente, ricondotti alle posizioni teoriche di Kessler e soprattutto al dialogo diretto ed umano che si era instaurato tra lui e Craig, fungendo da tramite per risalire a Wagner che a quel tempo Craig già conosceva ma con cui non si era ancora direttamente confrontato» (p. 214). In accordo con gli studi di Lindsay Mary Newman, per Mango la Germania è davvero il luogo della maturazione dell'officina teorica, nonostante nessuno dei progetti teatrali proposti a Craig vada in porto. Non l'ideazione dello spazio per *Venezia salvata* diretto da Brahm, non il progetto *Antonio e Cleopatra* di Shaw per Reinhardt, non *Elektra* di Hoffmannsthal, fortemente voluto da Kessler con protagonista la Duse. Craig si scontra con il sistema "industriale" del teatro tedesco che prevede una frammentazione delle competenze che non può che apparirgli insopportabile. Questi fallimenti, tuttavia, alla fine risultano preziosi anche perché, grazie ad essi, Craig giunge alla chiarezza necessaria per vedere il teatro ideale di *The Art of Theatre*. I progetti, tutti analizzati con ricchezza di dettagli (rimando alle belle pagine sui movimenti studiati per la Duse-Elektra e sulla simbologia dello spazio scenico per il dramma di Hoffmannsthal, pp. 198-204), sono affiancati dal resoconto delle mostre di disegni e drammi visivi craighiani, queste sì coronate da successi e riconoscimenti.

E poi c'è la Duncan, che rappresenta, insieme a Kessler, l'altro polo dell'officina teorica (p. 239). Craig la vede in scena a Berlino nel dicembre del 1904 rimanendo profondamente influenzato dal suo modo di pensare e di praticare la danza. La «visione di Isadora danzante», chiarisce Mango, fu per Craig la definitiva messa a fuoco di un concetto, cioè «la possibilità di trattare il movimento come una scrittura, non di inserire la danza in quanto tale (perché forma artistica del movimento) all'interno di un suo spettacolo» (p. 248). Un movimento puro, non illustrativo della musica e non codificato nelle regole del balletto, un'Azione che, con la Scena e la Voce, costituisce lo strumento linguistico del teatro come arte. La ragione del perché Craig e la Duncan non lavorarono insieme sta per Mango probabilmente qui, nel fatto cioè che la Duncan gli servì in particolare sul piano teorico per giungere alla definizione di questa «nuova testualità del teatro», di cui il movimento è appunto uno dei fondamenti (pp. 246-248). È un movimento fortemente spiritualizzato, in cui il linguaggio del corpo «diventa un linguaggio segreto, che dice cose che vanno al di là dell'orizzonte delle parole» (p. 246), che si collega a «quell'idea sacrale dell'origine del teatro» che sarà posta in apertura di *The Art of the Theatre* (p. 253). Il movimento però non è necessariamente legato alla figura umana. Craig sta pensando senz'altro agli *screens*, scrive Mango, ma «potrebbe esserci anche un riferimento alla Übermarionette» (p. 254), che è appunto l'argomento dell'ultimo capitolo.

Immagine fra le più seducenti ed enigmatiche del pensiero craighiano, la Übermarionette appare nell'officina teorica di *The Art of the Theatre* per poi trasformarsi essa stessa in «una sorta di laboratorio permanente» (p. 265), cioè nell'officina teorica del Craig futuro, oltre che nella sua più celebre metafora teatrale. Il percorso di Mango, a questo punto, assume un andamento più spezzato ma non meno lucido e non meno disponibile ad accogliere la frammentarietà delle note craighiane e il peculiare lavoro intellettuale dell'artista inglese. Il punto è capire che cosa ci dicano i documenti relativi all'orizzonte cronologico dell'officina teorica su questa «creatura», come la definisce Craig in una lettera del 1905, che non è un attore ma che non è neppure una marionetta (p. 264). A partire da materiali archivistici francesi e americani (che lo studioso esamina con una particolare attenzione ai disegni) Mango ricomponne in un quadro coerente una miriade di piste, diverse a seconda che prevalga la dimensione concreta della Übermarionette, oppure che se ne presentisca già la dimensione simbolica. Alcune piste, dunque, sono più legate a possibilità tecniche e fattuali. Così per esempio l'idea di Craig di fondare a Dresda l'Übermarionette International Theatre per gli spettacoli della nuova «creatura», la quale doveva, pertanto, avere una forma (il tema è oggetto dello scontro storiografico tra la Eynat-Confino e Le Boeuf nel paragrafo *Due ipotesi a confronto*). Altre piste coeve, invece, sono più legate alla temperie culturale che ha influenzato Craig e che servirà ad alimentare la dimensione metaforica della Übermarionette: la marionetta quale tema caro ai Simbolisti; lo studio di

Symons *Apology for Puppets* e le ricostruzioni dell'orientalista Pischel sul teatro di marionette indiano; le scoperte dell'egittologo Albert Gayet sul mito di Iside e «l'uso, durante i riti iniziatici, di marionette» (p. 279); la probabile influenza di Nietzsche (via Kessler e Van de Velde) in quel prefisso *über-* che, come per l'*Übermensch* nietzschiano, esprime il senso di un superamento che è ritorno all'origine e al fondamento, andare oltre i limiti contingenti della vita (pp. 282-283).

Dunque in queste carte craighiane vediamo già apparire “il germe” delle visioni teoriche future, per esempio l'idea, poi al centro di *The Actor and the Übermarionette*, in cui la *Übermarionette* è, non solo «un sostituto dell'attore», ma anche «la figurazione simbolica del corpo adamitico, perfetto e integro, libero dalle passioni non solo sulla scena ma nella sua sostanza ontologica» e nel suo fondamento spirituale (p. 299). Il flusso argomentativo di Mango non mira ad arrivare a risposte certe che, e non solo in questa fase aurorale, sarebbe vano pretendere, bensì a mostrare il funzionamento dell'officina teorica, vista come un crogiuolo in cui il pensiero si fa fluido e metamorfico: «Pensa [Craig] ad una “creatura” ideale che non sia una marionetta ma pensa anche al valore della marionetta, e pensa di costruirne (cosa che non farà mai); ipotizza la realizzazione di un teatro della *Übermarionette* con tanto di compagnia e repertorio, ma considera la *Übermarionette* anche, fin dall'inizio, come un'istanza metafisica. Elementi diversi che si alternano, si sovrappongono, si intrecciano» (p. 301). Proprio nel paziente lavoro di messa in chiaro di questi intrecci si trova la specificità del libro di Mango, che pone l'accento sull'importanza di conoscere le logiche ideative e le esperienze culturali da cui gli scritti teorici editi scaturiscono. Perché, soprattutto nel caso di artisti complessi e proteiformi come Craig, illuminare i processi speculativi e l'intero cantiere permette una più incisiva comprensione di quegli stessi scritti teorici.

Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2015, pp. 304.