

Matteo Casari

PER RISVEGLIARE L'ATTORE: IL GIAPPONE E
L'ASIA TRA LE RIGHE DI «THE MASK»

Il presente intervento prosegue, e se possibile conclude, il saggio «*The Mask*» e il Giappone. Un percorso tra lettere, immagini, libri, riviste e persone¹ col quale si è fornita una prima ricostruzione, su base documentale, dei legami diretti di Craig con il Giappone. L'individuazione del “drappo nipponico” – come lo si era definito – tessuto dal regista inglese ha permesso di ordinare in un intreccio di trama e ordito l'afflusso delle informazioni sul teatro giapponese, e sulla cultura nipponica *tout court*, che Craig ha nel tempo assorbito e interiorizzato riversandole contestualmente sulle pagine di «*The Mask*». A quello studio, quindi, si rinvia per l'inquadramento del modo in cui Craig si è rapportato al Giappone – mai un modello da copiare ma un orizzonte teatrale che ha dimostrato nella storia come le idee più ardite sul Teatro del Futuro potessero trovare una risposta concreta – e all'Asia, «*The Holy East*», dove il legame del teatro col sacro non si era mai spezzato. Un altrove nello spazio e nel tempo che dichiarava la possibilità del qui e ora della riforma agognata. L'importanza del Giappone in Craig è direttamente proporzionale alla costanza con la quale articoli, editoriali, note, immagini, recensioni si sono susseguiti nei vent'anni di vita della rivista² per raccontare la scena nipponica e per argomentare su realismo, essenzialità della scena, uso della maschera, educazione del pubbli-

¹ Matteo Casari, «*The Mask*» e il Giappone. Un percorso tra lettere, immagini, libri, riviste e persone, in «*The Mask*». Strategie, battaglie e tecniche della «migliore rivista di teatro al mondo», Dossier a cura di Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi, Gabriele Sofia, «Teatro e Storia», n.s., n. 40, 2019, pp. 104-147.

² Cinzia Toscano, *The Holy East. Articoli, note, recensioni e immagini sul teatro orientale*, *ivi*, cit., pp. 149-159.

co, formazione dell'attore, rapporto maestro-allievo, contiguità tra teatro d'attori e di figura.

Queste pagine si propongono di superare, tesaurizzandola, la mera individuazione dei contatti giapponesi di Craig per cominciare ad acclarare quanto essi, assieme al più generale interesse per l'Oriente, ne abbiano influenzato il pensiero penetrando fin nelle sue idee più note e dibattute. La cultura giapponese e la conoscenza progressivamente affinata dei generi teatrali del Sol Levante, delle loro tecniche e filosofie di riferimento, vengono via via incorporati da Craig producendo una sorta di mutazione culturale che eleva le affinità innate a una matura comunanza intellettuale. Esempio plausibile di questa convergenza è l'Idea di Übermarionette, un'idea mutevole e contraddittoria alla quale si giungerà nella seconda parte di questo intervento. Non prima di aver consolidato il fondo dell'ipotesi di lavoro attraverso un'ulteriore indagine sui rapporti intessuti da Craig con interlocutori giapponesi arricchendo il quadro delineato nel contributo precedente.

Escludendo Noguchi Yone³, che manterrà nel tempo una corrispondenza assidua con Craig e grazie al quale «The Mask» pubblicherà un cospicuo numero di articoli sul Giappone, i fili che legano il regista inglese e i suoi referenti giapponesi sono spesso esili, se non esilissimi, ma fitti: letti nel loro insieme, nel loro fare massa, permettono di dire qualcosa sul modo di scrivere e pensare di Craig e per questo si ritiene utile partire da tre carteggi inediti sfuggiti al vaglio della prima ricerca e rinvenuti tra la corrispondenza non catalogata conservata alla BnF di Parigi. Scartando il criterio cronologico si inizierà dall'estemporaneo carteggio con Kigawa Shunpei per passare alla lettera inviata da Craig a un gruppo, Toride, raccolto attorno a una compagnia teatrale e a una rivista operanti a Tokyo, fino a giungere allo scambio con Kōri Torahiko, drammaturgo di rango capace di affermarsi nel Vecchio Continente dopo uno straordinario successo giovanile in patria.

³ Sul rapporto tra Noguchi e Craig si veda Matteo Casari, «The Mask» e il Giappone..., cit., pp. 124-131.

Carteggio con Kigawa Shunpei

In data 1 gennaio 1928 Kigawa Shunpei invia una lettera a Craig⁴. La busta, conservata con la missiva che consta di tre fogli, esplicita un secondo mittente, Tanno Kijin: la sua lettera deve essere andata smarrita come pure una xilografia intitolata *A Dragon* realizzata da Kigawa e allegata dallo stesso in omaggio a Craig⁵.

Entrambi i mittenti erano artisti e l'interesse di Kigawa per Craig è mosso dall'apprezzamento di *Woodcuts and some Words*⁶. Ammirato per la capacità compositiva Kigawa evidenzia, giustificandone il motivo con la sua educazione all'immagine giapponese, qualche dubbio sull'uso della linea nelle opere di Craig: «Frankly saying, some of your woodcuts are not refined in "lines". But it may be I who are to blame for that. Because we are too familiar with those of Hiroshige or of Sharaku. And, of course, your powerfulness [sic!] pays for that»⁷. Alla debolezza individuata Kigawa accosta subito un apprezzamento senza riserve: «Your sense about black, white and grey, or in other words, that of the light, is wonderful»: Kigawa ne deriva che Craig e Chaplin dovrebbero collaborare per fare finalmente del cinema un'«Arte». Ben consapevole delle note caratteriali craighiane ridacchia immaginando le dinamiche del duo all'opera: «But, then, you and he are apt to quarrel in working, because you are the last man to compromise, and so may be Mr.

⁴ BnF, ASP, EGC-Mn-Kigawa, (S.).

⁵ Ringrazio il professor Yamamoto Harufumi dell'Università di Yamagata e il Museo d'Arte di Yamagata per l'aiuto nel recuperare notizie biografiche su Tanno Kijin. Tanno (1905-1944) ha iniziato la carriera da pittore in stile occidentale per poi convertirsi al *nihonga* (stile giapponese) seguendo il maestro Bakusen Tsuchida (1887-1936). Ha lavorato come pittore di scenografie teatrali e fu attivo tra Kyoto, Tokyo e Yamagata, sua provincia di origine. Su Kigawa, purtroppo, non sono emerse notizie biografiche.

⁶ Edward Gordon Craig, *Woodcuts and Some Words*, London, Dent & sons, 1924.

⁷ Nessuna opera di questi artisti sarà pubblicata su «The Mask». Noguchi ha regalato a Craig una copia autografa del suo *Hiroshige* edita a New York nel 1921 (BnF, ASP, 4-EGC-737). Nel colophon Craig lascia un appunto che rinvia a pagina 30, dove si trovano per sottolineate alcune righe dedicate al suo amato Hokusai.

Chaplin, ha, ha, ha»⁸. La fama di Chaplin in Giappone è stata vasta. Nel noto *goichigo jiken* (incidente del 15 maggio) del 1932, a Tokyo, Chaplin scampò all'uccisione durante un tentativo di colpo di stato che ha visto l'assassinio dell'allora Primo Ministro giapponese. Gli attentatori ne avevano pianificato l'omicidio per indurre la discesa in guerra degli USA.

All'ilarità sulla coppia Craig-Chaplin segue una sezione più mesta nella quale Kigawa fornisce rarefatti cenni su *nō* e *bunraku* menzionando di sfuggita il *kabuki*. Nulla di nuovo e interessante se non fosse per un riferimento alla condizione di progressivo abbandono dei primi due generi: «Nō and Bunraku are not much cherished by the common people now-a-day. For the American commercialism has utterly taken hold of the people, you see. They perish year after year. They will become unable to exist before long, owing to the economical reasons»⁹. Queste informazioni arrivano troppo tardi a Craig per trovare spazio su «The Mask» dove il pubblico giapponese, in quella tensione essenzialista che in Craig è molto evidente, è elogiato a più riprese per la capacità di apprezzare i generi tradizionali e per l'educazione con la quale fruisce gli spettacoli. Ma se anche fossero arrivate prima è poco probabile che Craig intendesse utilizzarle andando a minare uno degli *exempla* più efficaci nelle sue mani per criticare la scena a lui coeva raffrontandola a quella nipponica. Non ci sono tracce di eventuali risposte da parte di Craig.

⁸ Chaplin appare più volte su «The Mask», nel 1927 è accostato ad attori come Bernhardt, Salvini, Irving, Lemaître – uomini e donne «of genius as great as that possessed by Signora Duse» – in un articolo in cui vari passaggi potrebbero essere ricondotti alla Übermarionette. Gordon Craig, *The Whole is Greater than the Part*, «The Mask», XIIbis, 2, April 1927, pp. 49-53.

⁹ Se il *bunraku* andrà effettivamente incontro a difficoltà economiche importanti il *nō*, dopo la breve fase di incertezza aperta dalla restaurazione imperiale (1868), si assesterà relativamente presto. Kigawa si riferisce forse alla situazione della provincia.

Carteggio con Kishida Tatsuya e la rivista «Toride»

Del 6 luglio 1920 è una lettera a firma Gordon Craig inviata a Mr. Kishida¹⁰, membro di un gruppo di artisti che a Tokyo ha animato tra il 1912 e il 1913 la compagnia teatrale Toride-sha e la collegata rivista «Toride» cui fa esplicito riferimento Craig: «Some years ago you and some young Japanese gentlemen issued a journal of “The Art of the Theatre”. In one of the copies which you sent to me you made a picture of me – you also translate some of my writings I believe». Craig si rivolge a Kishida Tatsuya (1892-1944), tra i fondatori della compagnia Toride-sha, che avrebbe poi avuto un futuro brillante in qualità di produttore in seno alla compagnia di rivista femminile Takarazuka. Craig ha una richiesta: «I should like to publish one or two or more of my foolish book in Japan. No? is it not possible? Is Japan too clever to permit that?». Un tono diretto e ammiccante, adatto a un interlocutore giovane parte di una realtà altrettanto giovane che Craig sente impegnata in un cammino parallelo al suo. Appena prima della domanda diretta scriveva: «Is To-ri-de still existing. Are you discovering new and better things. It is very difficult very easy and very lovely is it not? →». Craig punta sulle traduzioni dei suoi libri ma non lascia sfumare l’opportunità di far arrivare ai suoi interlocutori notizie sulla rivista, la cui pubblicazione in quel momento era sospesa. Sul margine destro del foglio, scritta dal basso in alto, leggiamo questa corsara affermazione: «“The Mask” will begin to fight once more before long →». In realtà il combattimento riprenderà solo nel 1923.

«Toride» e il suo promotore e direttore Minoru Murata (1894-1937) – attore e drammaturgo, diventerà regista cinematografico dopo il 1920 – appaiono nell’elenco abbonati di «The Mask» del 1923 conservato al Gabinetto Vieusseux di Firenze¹¹ ma la lettera, visto il riferimento alla copia di «Toride» inviata a Craig, retrodata potenzialmente di un decennio l’incontro epistolare tra i corrispon-

¹⁰ BnF, ASP, EGC-Mn-Kishida. Craig scrive erratamente Kiskida, e questo nome è riportato sul fascicolo che contiene la lettera.

¹¹ Gabinetto Vieusseux, DNL II.5.2.

denti. Questo gruppo di artisti, quindi, potrebbe aver alimentato il flusso d'informazioni riversatesi poi su «The Mask» già nei primi anni Dieci. Sulla direttrice opposta «Toride»¹² ha pubblicato vari scritti craighiani – *The Actor and the Über-Marionette* ad esempio – e diversi interventi dedicati alla sua opera¹³.

Pur giovanissimi, tutti liceali alla Scuola Normale di Tokyo, i membri della “galassia Toride” erano riusciti a distinguersi per il proprio lavoro, ben allignato nel simbolismo e nella lezione craighiana grazie al materiale fotografico delle scene create da Craig che giungeva alla libreria Maruzen¹⁴. Con Murata, Kishida e gli altri a spulciare tra gli scaffali di Maruzen c'era anche Itō Michio¹⁵ il

¹² <<https://ci.nii.ac.jp/ncid/AA11862930>> (18/05/2020). Le limitazioni di accesso alle biblioteche a causa della pandemia Covid-19 non hanno reso possibile visionare i microfilm della rivista al fine di identificare le traduzioni da e gli articoli su Craig.

¹³ Si sono riscontrati dati precisi solo sul n. 7 (settembre 1913) dove appaiono *Kurēgushi «Makubes» Zatsuron* (Vari discorsi sul *Macbeth* di Craig) e *Kurēgushi dezainkai* (Spiegazioni del design di Craig) entrambi di Shirō Izu, autore su cui non sono emerse informazioni: <<https://jyunku.hatenablog.com/entry/2019/04/05/200048>> (24/05/2020). Ringrazio l'amico e collega Hideyuki Doi per questa segnalazione.

¹⁴ Fondata nel 1869 con lo scopo di introdurre il sapere e la cultura occidentali e creare spazi di riflessione intellettuale. Christine Greiner la indica come luogo nel quale, in quegli anni, le pubblicazioni di Craig, in particolare le foto dei suoi allestimenti scenici, erano fruiti dai giovani innovatori teatrali. *O teatro Nō e o Occidente*, São Paulo, Annablume, 2000, pp. 62-63.

¹⁵ A fine 1912 Itō lascerà il Giappone per l'Europa giungendo prima in Germania e poi in Inghilterra dove andrà a ingrossare le fila di una nutrita e attiva comunità artistica giapponese che nel periodo bellico si inserì nei circuiti culturali d'avanguardia londinesi. La fama di Itō è visceralmente legata alla sua collaborazione con Yeats e all'interpretazione del primo *nō* yeatsiano, *At the Hawk's Well*, andato in scena nel 1916. Per qualche motivo Itō ha monopolizzato l'interesse di chi ha ricostruito i fatti di quel seminale incontro lasciando sullo sfondo – più spesso ignorando totalmente se non in alcuni studi di area anglosassone e giapponese – altre presenze che non furono di minor importanza. Ad esempio Kōri Torahiko e Kumé Tamijirō, parimenti coinvolti nelle sperimentazioni di Yeats, che ben più di Itō erano portatori di conoscenza sul *nō*: entrambi lo avevano praticato fin dall'infanzia e il grande maestro Kanze Sakon tentò di adottare Kōri date le eccellenti qualità vocali dimostrate in anni di pratica. Per una ricostruzione storica più attenta a riconoscere il ruolo di tutti i protagonisti coinvolti, inquadrandola nel più ampio scenario della sperimentazione teatrale coeva, si vedano Chiba Yoko, *Kori Torahiko and Edith Craig: A Japanese Playwright in London and*

quale prenderà parte, nel 1912, allo spettacolo di debutto del gruppo: *Intérieur* di Maeterlinck. Tra il pubblico due spettatori d'eccezione, Tsubouchi Shoyō e Osanai Kaoru, a segnalare la qualità della sperimentazione in corso e l'intimo legame con l'orizzonte craighiano¹⁶.

Carteggio con Kōri Torahiko

«Before Kori Torahiko left for Europe in 1913, he was already well known among the literary circles of Japan as a precocious young talent who had made a sensational debut at the age of twenty»¹⁷. *Enfant prodige* della drammaturgia nipponica Kōri sarà il primo autore teatrale giapponese a essere prodotto all'estero con un cast occidentale. In entrambi i casi, nel 1917 con *Kanawa. The Incantation* e nel 1922 con *The Toils of Yoshitomo: A Tragedy of Ancient Japan*, a dirigere gli allestimenti fu Edith Craig (1869-1947), sorella di Gordon, con i suoi Pioneer Players. Nonostante la strettissima collaborazione avuta con la regista inglese non sarà Edith a introdurre Kōri al fratello Gordon, bensì tale Mrs Beran Williams. I rapporti tra i fratelli risultano più che positivi e i carteggi tra i due, assai intensi fino al 1903, si protraggono almeno fino al 1930¹⁸. Allo

Toronto, «Comparative Drama», vol. 30, n. 4, winter 1996/1997, pp. 431-451; David Ewick, *Notes Toward a Cultural History of Japanese Modernism in Modernist Europe, 1910-1920. With Special Reference to Kōri Torahiko*, «The Hemingway Review of Japan», n. 13, June 2012, pp. 19-36; Grace Brockington, et. al, eds, *Theatres of War: Experimental Performance in London, 1914-1918 and Beyond*, «British Art Studies», n. 11, March 2019, <<https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-11>> (30/05/2020).

¹⁶ Tsubouchi Shoyō (1859-1935), studioso, drammaturgo e traduttore shakespeariano, siederà nell'International Committee della School for the Art of the Theatre di Craig; Osanai Kaoru (1881-1928), considerato il padre dello *shingeki* (nuovo teatro), è stato spettatore a Mosca dell'*Hamlet* di Stanislavskij-Craig e ha firmato vari articoli su Craig traducendone anche degli scritti. Sui due e sui loro rapporti con Craig si veda Matteo Casari, «*The Mask*» e il Giappone..., cit., pp. 114-119 e 131-134.

¹⁷ Chiba Yoko, *Kori Torahiko* ..., cit., p. 431.

¹⁸ Roberta Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 23-38. Sui fondi che conservano i carteggi tra Edith e Gordon si veda *ivi* nota 21, p. 33.

stato attuale non è possibile stabilire se questa mancata condivisione sia la spia di un qualcosa di rilevante ma, almeno tra parentesi, va notato. Poco considerato dagli studi, Kōri fu in realtà un personaggio di spicco del suo tempo la cui affermazione è comprovata dalla diffusione delle sue opere principali: *Kanawa* sarà tradotta in francese e italiano, *The Toils of Yoshitomo* in tedesco, francese, italiano e polacco. Ellen Terry considerava quest'ultima una delle migliori tragedie dai tempi di Shakespeare tanto da offrirsi di recitarne, da fuori scena, alcuni versi nell'allestimento londinese della figlia – al Little Theatre dal 3 al 21 ottobre 1922 – producendo grande attesa per l'evento e favorendo le recensioni positive riservate allo spettacolo¹⁹.

Il 5 aprile 1918, da Londra, il giovane drammaturgo giapponese invia a Craig una lettera ricevendo dallo stesso una risposta già il 13 dello stesso mese²⁰. La lettera è breve e carica di deferenza, e serve a Kōri per accompagnare l'invio di due sue opere: *Kanawa* e, probabilmente, *Saul and David* (1917) oppure *Absalom* la cui scrittura è iniziata proprio nel 1918. La prima, ricorda il mittente, è una breve opera ed è stata messa in scena dai Pioneer Players, la seconda è più ampia ed è entrata nel repertorio del The Plough²¹.

Kōri ammirava Craig da tempo: «I have been one of the admirers of your work once I was in my own country». Parlano in tal senso le sue posizioni più volte espresse attraverso scritti teorici, opere teatrali e conferenze poiché anch'egli è da annoverare tra i traduttori di Craig in Giappone: sfogliando il catalogo online della rivista «Jijishinpō» si individuano *Kindai no gekijō ni okeru aku keikō* uscito nel 1912, ossia *Some Evil Tendencies of the Modern Theatre*²² e *Kindai no geijutsu ni okeru aku shumi* che alla lettera

¹⁹ Chiba Yoko, *Kori Torahiko...*, cit., p. 441.

²⁰ BnF, ASP, EGC-Mn-Khori. Il drammaturgo si firma Khori e con questo nome è indicato nel fascicolo che contiene la lettera. Nel testo si è utilizzata la traslitterazione secondo il sistema Hepburn adottato per tutte le occorrenze dal giapponese.

²¹ Sul The Pluog Club, fondato nel 1917 «for the purpose of stimulating interest in good art of an unconventional kind» si veda Grace Brockington, et. al, eds, *Theatres of War...*, cit.

²² «The Mask», I, 8, October 1908, pp. 149-154.

sarebbe *Il cattivo gusto dell'arte moderna*²³. *Some Evil Tendencies of the Modern Theatre* è un corposo articolo di militanza nel quale Craig batte punto per punto i tasti forti della sua polemica con il teatro coevo salvando, in un inciso, quello orientale. Molti nodi dell'articolo, come l'avversione al realismo, riecheggiano una conferenza londinese tenuta da Kōri, e riportata da Chiba, nella quale il drammaturgo indica i generi scenici tradizionali come basi per un nuovo teatro capace di far sua la lezione del *nō*, del grottesco e artificiale stile recitativo *aragoto* del *kabuki* e delle marionette che potrebbero essere le pioniere di una nuova scena²⁴.

E un'opera per marionette era *Kanawa*, parte di una trilogia non conclusa sulla gelosia femminile basata su riscritture di *nō* classici. *Kanawa* ha il suo antecedente nell'omonimo *nō*, ma l'elaborazione di Kōri è quanto mai libera. Piccole marionette con tiri, e non quelle *bunraku*, erano le esecutrici inorganiche originali ricordate dall'autore nel prologo della versione inglese, nel quale presenta il suo «humble handiwork, which once in his own islands he entrusted his beloved marionettes to show to other audiences»²⁵. Nel 1917 Edith Craig la porterà in scena con attori in carne e ossa, tra questi lo stesso drammaturgo che leggerà il prologo dal palco, in un'operazione teatrale che fu mossa dalla profonda impressione suscitata da *At the Hawk's Well* visto l'anno precedente²⁶.

Nella risposta di Craig a Kōri – tre fogli, di cui il terzo è un *addendum* – il regista inglese apprezza della sanguinolenta *pièce* la qualità della lingua, un inglese che lo stupisce e non credeva pos-

²³ Non è emerso alcuno scritto di Craig che rechi questo titolo. Altre traduzioni potrebbero annidarsi nell'antologia della sua opera omnia, *Kōri Torahiko Zenshū*, purtroppo non consultabile online. Ringrazio la collega Yokota Sayaka per queste informazioni e per l'aiuto nell'individuazione delle traduzioni craighiane di Kōri. Nuovamente la pandemia non ha reso possibile l'accesso alle fonti cartacee per ampliare e precisare la ricerca.

²⁴ Yoko Chiba, *Kōri Torahiko...*, cit., p. 438.

²⁵ *Ivi*, p. 441.

²⁶ Sul teatro per marionette recitato da attori in carne ed ossa, in relazione al modernismo e in parte a Craig, si veda Carrie J. Preston, *Modernism's Dancing Marionettes: Oskar Schlemmer, Michel Fokine, and Ito Michio*, «Modernist Cultures», vol. 9, n. 1, 2014, pp. 115-133. Su Itō è analizzata *Pizzicatti (Marionette Dance)*.

sibile per uno straniero²⁷. Craig non si occupa dell'altro dramma inviato, punta la sua risposta esclusivamente su *Kanawa*:

I fancy I find traces in your drama of your having studied my methods.

- but then I had also studied the noble methods of your country's art
 - and again your country had studied long the methods of its parent land
 - and it in turn had gone somewhere to school.

Is it not as dangerous as futile to study from anything but nature, as it is dangerous (for impossible) to study alone from nature.

Anyhow and anywhere this is certain: it is as possible as it is sweet and gracious to be loyal where we admire.

Craig si pone come un maestro di fronte all'allievo ma, con un'insolita umiltà, dichiara pure i suoi debiti rispetto la tradizione cui l'allievo appartiene. Degno di nota il richiamo finale alla lealtà, concetto che in «The Mask» si associa sovente a obbedienza e disciplina, tutti e tre, nello stesso periodico, ricondotti il più delle volte al Giappone²⁸ e al praticantato quale via ideale per accedere all'Arte lungo un percorso di umiltà e abnegazione. La lettera dimostra quanto Craig avesse assorbito i paradigmi culturali giapponesi applicandoli alla conversazione per stabilire un dialogo consonante, quasi empatico. Richiama ad esempio, in un altro passaggio, la prosa di *The Book of Tea* (1906) di Okakura Kakuzō ritenendola

²⁷ Va detto che alla definizione degli scritti inglesi di Kōri collaborò Hester Sainsbury (1890-1967). Kōri fu, fino alla precoce scomparsa, sentimentalmente legato a Mrs Sainsbury, poetessa, danzatrice, illustratrice e animatrice della Choric School, una sorta di club animato soprattutto da artiste che volevano condurre la danza un passo oltre la sua condizione contingente attraverso performance mosse da profonde ragioni creative e sperimentali. Mrs Sainsbury puntava a ciò che lei stessa definiva «“a purely conventional method of representation both in acting and dancing” in order to express emotion, unadulterated by “impure” realism or “the equally destructive element of the performer himself”», John Rodker, *The Choric School*, «The Drama», August 1916, p. 439. Citato in Grace Brockington, et. al, eds, *Theatres of War ...*, cit.

²⁸ Si veda Matteo Casari, «*The Mask*» e il Giappone..., cit., in particolare pp. 124-131.

migliore rispetto a quella del precedente volume dello stesso autore *The Ideals of the East* (1903). L'interesse focalizzato su *Kanawa* e il professarsi allievo della scuola nipponica potrebbero trovare un nesso forte con i *Drama for Fools*, drammaturgie per marionette, sui quali Craig lavorava da tempo e che esattamente in quel momento stavano per essere in parte pubblicati nella nuova avventura editoriale di «The Marionette»²⁹. Il personaggio Cockatrice (il Basilisco) compare in più opere e può essere ritenuto un emblema del teatro giapponese. Vi allude Craig in *Blue Sky*³⁰ dove, in una nota a una didascalia, chiarisce che Cockatrice impiegherà dai cinque agli otto minuti a entrare in scena come in molti esempi offerti dal teatro giapponese dove l'attore può impiegarne anche dieci³¹.

L'*addendum* serve a Craig per lamentare il deplorabile stato del teatro che Kōri, figlio di una tradizione artistica altissima, è obbligato a vedere in questo momento storico, il peggiore di cui l'Inghilterra abbia memoria. Craig si accommiata, quindi, ritornando al tema della lingua: «The language is no longer rich as once it was – its colour, as you will have noted, is lemon yellow. Once it was golden. And to the ear a rich natural music».

Agli orienti della Übermarionette

La ragnatela nipponica di Craig, fatta anche delle molte letture e dei molti materiali iconografici dei quali è stato avido collezionista, traccia l'orizzonte culturale e filosofico sul quale si proverà ad avvicinare la Übermarionette.

Affrontare gli scritti di Craig sulla Übermarionette significa addentrarsi in una metamorfica riflessione sull'attore che pur nella superficie ineguale del suo evolversi lungo i decenni mantiene

²⁹ I dodici numeri pubblicati usciranno tra il 1918 e il 1919: in quel periodo «The Mask» era poco più di un foglio che usciva in abbinamento a «The Marionette».

³⁰ Tom Fool (pseud. Gordon Craig), *Blue Sky. A Sketch for a Little Farce for Marionettes*, «The English Review», XXXVI, March 1921, p. 204.

³¹ Devo l'individuazione di questo dettaglio a Paola Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, p. 43.

alcuni punti fermi. Tra questi l'inesausta ricerca di una *via* per un «attore non progettato»³², *costruito* attraverso un processo educativo e formativo specifico che, svincolandolo dai *cliché* inveterati e dall'egocentrismo istrionico assoggettato al flusso incontrollato delle passioni, rendesse possibile la reificazione dell'Idea – la Übermarionette stessa è definita in più occasioni da Craig Idea – per riconsegnare al dominio dell'Arte il teatro e i suoi interpreti. È opportuno chiarire fin da subito che non vi è qui alcuna intenzione di aggiungere nuove ipotesi sulla natura, concreta o ideale, della Übermarionette³³. Di più, facendo eco alla tesi già suggerita da Plassard, che guarda alla Übermarionette come a «una linea di fuga del pensiero» o a «un luogo geometrico»³⁴, se ne mette in questione lo statuto stesso di teoria seguendo piuttosto l'ipotesi che essa funzioni, nel castello teorico di Craig, alla stregua di un *kōan* zen, una affermazione paradossale lanciata dal maestro all'allievo per distruggere le sue abitudini di pensiero, per coltivarne le capacità meditative, per liberarlo dal dominio dell'ego che gli impedisce l'accesso alla verità ultima delle cose allontanandolo dal risveglio (*satori*). Il breve e adespoto *To Silence a Cat-call*, volto a zittire chi vedeva nella Übermarionette uno strumento per distruggere l'attore, si conclude con la perentoria affermazione «Craig wants to awaken the actor»³⁵.

Dato il contesto in cui questo scritto si colloca, il perimetro di

³² Fabrizio Cruciani, *Alla ricerca di un attore non progettato*, in *Civiltà teatrale nel XX secolo* a cura di Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 83-97. Il saggio è stato originariamente pubblicato in *Oggi del teatro*, a cura di Fabrizio Cruciani e Paolo Pierazzini, Pisa, Edistudio, 1979.

³³ Sulla questione si vedano: Irene Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and Actor*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987; Patrick Le Bœuf, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, «New Theatre Quarterly», vol. 26, n. 2, May 2010, pp. 102-114; Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Pisa, Titivillus, 2015; Paola Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre*, cit.

³⁴ Didier Plassard, *La velocità del cavallo e quella della lumaca: teorie e pratiche della Übermarionette in Gordon Craig*, «Acting Archives Reviews», n. 15, maggio 2018, pp. 1-30.

³⁵ «The Mask», IX (fascicolo unico), 1923, p. 32..

osservazione privilegiato sarà quello di «The Mask» tra le cui pagine, annunciato già nel primo numero, esce nel 1908 il celeberrimo saggio *The Actor and the Über-Marionette*³⁶. Dopo il suo debutto la Übermarionette affiora in «The Mask» in vari periodi fino al 1929 quando, per l'ultima volta, appare perché il nodo della creazione nel conflitto tra rappresentazione e riproduzione non può essere sciolto «until the living actor himself gives place at least to *masked* actor, if not to the “Über-Marionette”»³⁷.

Se nel 1907, anno di stesura di *The Actor and the Über-Marionette*, le istanze nipponiche e asiatiche hanno nel saggio un carattere generico e poco circostanziato, negli scritti successivi dedicati alla Übermarionette – e per estensione all'attore – tali riferimenti si precisano. I rimandi propriamente giapponesi hanno abitualmente un ancoraggio forte alla materia teatrale, mentre questioni di ordine generale – filosofico – puntano più direttamente sulla Cina e l'India: l'India, in ossequio ai confini mobili dell'*India mirabilis* di medievale memoria, è frequente sineddoco dell'Asia³⁸. Una ricognizione delle più significative occorrenze della Übermarionette sul periodico craighiano renderà palese il suo ricorrente accostamento alle filosofie asiatiche e, lungo il filo del teatro di figura, con le prassi teatrali giapponesi motivando la possibile analogia con il *kōan*.

Taoismo e zen: una (nuova) via verso la Übermarionette

La parte iniziale dell'introduzione ai *Drama for Fools* pubblicata a spezzoni nei primi quattro numeri di «The Marionette», si conclude con una postilla intitolata *Of Taoism and Marionettes*: «When people first hear of the tao they burst out laughing. If they

³⁶ «The Mask», I, 2, May 1908, pp. 3-15.

³⁷ *Representation Versus Reproduction*, Editorial Notes, «The Mask», XV, 3, July-August 1929, p. 128.

³⁸ Di questo avviso è anche Lorenzo Mango che chiude con questa osservazione una disamina sul ruolo seminale dello studio *The Home of the Puppet-Play* di Richard Pischel nella teoria craighiana. Lorenzo Mango, *L'officina...*, cit., p. 274.

did not laugh it would not be the tao. When people hear of marionettes...»³⁹. Craig cita una delle più note affermazioni di Lao-Tzu (Laozi)⁴⁰. La ritroviamo anche nel capitolo *Taoismo e zen* nel *Book of Tea* di Okakura Kakuzō richiamato da Craig nella sua lettera a Kōri⁴¹: «Lo stesso Lao-tsu, con il suo caratteristico humour, dice: “Quando gente di intelligenza inferiore sente parlare del Tao, ride sgangheratamente. Non sarebbe Tao, se non ne ridessero”»⁴². Con la sintetica forza di un lampo zen, per Okakura depositario giapponese del taoismo continentale, Craig istituisce una analogia tra la marionetta e il *tao (dao)* – il *dō*, via, sentiero –, che è poi il cuore stesso della capacità creativa e rigenerativa del cosmo – per Craig la marionetta ha medesima funzione rispetto al teatro –, e rinvia al mittente il sarcasmo dei suoi detrattori incapaci di cogliere la verità celata dal velo della loro propria ignoranza. Gli stessi, probabilmente, che già in *The Actor and the Über-Marionette* ridevano sentendo parlare del valore ancestrale e divino della marionetta: «To speak of a Puppet with most men and women is to cause them to giggle. [...] But let me tell them a few things about these Puppets. Let me again repeat that they are the descendants of a great and noble family of

³⁹ *The Marionette Drama. Some Notes for an Introduction to «The Drama for Fools» by Tom Fools*, «The Marionette», April 1918, p. 11. L'introduzione è integralmente disponibile in Edward Gordon Craig, *Drama for Fools / Théâtre des fous*, édition bilingue établie par Didier Plassard, Marion Chénétier-Alev, Marc Duvillier, Montpellier, L'Entretemps/Institut international de la marionnette, 2012. Qui la postilla non appare.

⁴⁰ Il *pinyin* è, oggi, il sistema di traslitterazione dal cinese adottato in ambito scientifico. Per non disorientare il lettore si manterranno i termini cinesi nella traslitterazione usata da Craig fornendo tra parentesi la resa in pinyin. Per lo stesso criterio si adotta *taoismo*, entrato nel vocabolario italiano, anziché il più corretto *daoismo*.

⁴¹ L'interesse di Craig per il taoismo è ben precedente al 1918, come l'ammirazione per Lao-Tzu, che appare più volte su «The Mask». In un articolo sulle donne a teatro in Giappone del 1910 (III, 4-6, pp. 96-97), Craig si firma con lo pseudonimo Tao. Sempre sulla rivista, nel numero di gennaio 1911 (III, 7-8, p. 138), si trova una recensione di *The Sayings of Lao Tzu* ma data la concomitanza cronologica tra l'uscita di «The Marionette» e il carteggio con Kōri si ritiene plausibile vedere nel libro di Okakura il riferimento privilegiato per la postilla.

⁴² Okakura Kakuzo, *Lo zen e la cerimonia del tè*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 31.

Images, Images which were made in the likeness of God»⁴³. Un riso sacro, corrosivo, e quindi propedeutico a una nuova creazione anima l'umorismo sarcastico, venato di saggezza orientale, di Craig⁴⁴.

Nel 1914, a chiusura dell'articolo *Futurism and the Theatre*, nel cui *Epilogue* Craig avverte gli attori che l'arrivo della Übermarionette è inevitabile⁴⁵, c'è un invito alla meditazione come prassi di lavoro sviluppato in tre fasi concatenate. Si parte dalla capacità di formare una perfetta Immagine mentale sulla quale meditare – secondo le indicazioni di Sukracarya (Śhukracharya) –, si fornisce una ricetta per fare la colla, e si offre un suggerimento su come evitare l'arroganza: «And now let us get to work, and if you can't meditate, make glue. The two actions can be of equal value»⁴⁶. Il nesso tra meditazione e umile lavoro (fare la colla) trova un nuovo riscontro nel capitolo di *The Book of Tea* già introdotto, sono i monaci più alti in grado a occuparsi dei lavori più umili e noiosi. Il fare, assegnando rilievo agli aspetti apparentemente insignificanti, è strumento di crescita e viatico al risveglio. Il lavoro dell'attore potrebbe in tal senso ritenersi un percorso iniziatico basato sull'attenzione ai dettagli (la meditazione) per conseguire la presenza scenica che la Übermarion-

⁴³ «The Mask», I, 2, April 1908, p. 13.

⁴⁴ Pseudonimo tra i più usati da Craig è non a caso John Semar, investito in molta corrispondenza del ruolo di editore di «The Mask». Personaggio comico fulcro del *wayang kulit* giavanese, Semar, è l'antenato mitico – goffo e deforme per la sua vetustà – un saggio che dice la verità e consiglia il protagonista affinché prenda le giuste decisioni. Un *trickster* che Brandon definisce «dio-clown-servitore», James R. Brandon, *Sui troni d'oro*, Milano, Gallone, 1998, p. 13. Alla BnF è conservata la fattura di vendita a Gordon Craig di 85 ombre *wayang kulit* e di un numero imprecisato di strumenti musicali, verosimilmente del *gamelan* (BnF, ASP, EGC-Mn-Greciano, John E.). Il documento non indica, purtroppo, quali ombre abbia acquistato Craig approfittando della liquidazione della ricca collezione di Enrico di Borbone che è oggi la base del Museo d'Arte Orientale di Venezia. Sulla collezione e sulla dispersione delle ombre indonesiane si veda Marta Boscolo, *Dare corpo al mito*, in Pannier F., a cura di, *Ramayana. Le Ramayana raconté par les masques Rajbanchi*, Paris, Collection Alain Rouveure, 2017, pp. 18-27.

⁴⁵ «The Mask», VI, 3, January 1914, p. 199. L'epilogo cita significativamente in apertura «I believe I want Order, and Obedience to be as natural as chaos and disloyalty» creando delle coppie di opposti complementari.

⁴⁶ *Ivi*, p. 200.

ette prefigura: come stabilisce l'ideale della via la crescita artistica è funzione di quella etica ed entrambe sono sostenute dal costante impegno a disciplinarsi nella pratica⁴⁷. Ai valori simbolici e ideali della Übermarionette va sempre accostata la centralità della formazione pratica dell'attore, i *crafts* che la School for the Art of the Theatre avrebbe dovuto impartire⁴⁸.

Poche pagine più avanti *On Learning Magic. A Dialog many times repetated, and here recorded by Yoo-no-hoo*⁴⁹ pone in dialogo un allievo e un maestro. Il primo chiede al secondo di essere ammesso alla Scuola dell'Arte del Teatro e quest'ultimo prospetta una serie infinita di condizioni – tra le altre studiare il movimento delle marionette per molti anni – a chiarire durezza e lunghezza del percorso che sarà da affrontare. La sicurezza dell'allievo, che si dice certo di poter corrispondere alle richieste del maestro, scema man mano fino a svanire perché le questioni minute che il maestro ritiene essenziali sono per lui alla portata di un bambino e non varrebbe la pena dedicarvisi con il rigore atteso. L'allievo se ne va e il maestro si rimette al lavoro⁵⁰.

⁴⁷ Sul concetto di *via* qui richiamato si veda Aldo Tollini, *L'ideale della via*, Torino, Einaudi, 2017.

⁴⁸ Sulla tensione pedagogica di Craig e sulla sua scuola si veda Monica Cristini, *La scuola dell'arte del teatro tra le pagine di «The Mask»*, in *«The Mask»*. Strategie..., cit., pp. 271-292.

⁴⁹ «The Mask», VI, 3, January 1914, pp. 234-237. Con lo stesso pseudonimo Craig firma l'articolo *On Poets and Actor, & the Need of Master. A Note by Yoo-no-hoo*, nel quale la sapienza indiana torna in primo piano con particolare riferimento alle parole di Coomaraswamy che, solo, avrebbe convinto Craig a credere che un uomo possa ambire a essere un Attore («The Mask», VII, 1, July 1914, pp. 17-22).

⁵⁰ Gli statuti della maestria, del rapporto maestro-allievo e l'importanza dell'apprendistato sono palmarmente riconducibili all'articolo *Apprenticeship in Japan Described by Lafcadio Hearn; with a Note on Discipline by John Semar*, «The Mask», IV, 2, October 1911, pp. 107-109. Se nel 1911-12, attorno a questi temi, Craig insiste allestendo una ghirlanda di articoli comprendente *A Japanese Pupil: Recollection* («The Mask», IV, 3, January 1912, pp. 203-213) cui segue *Japanese Drama and the "Religion of Loyalty"* di Lafcadio Hearn (*ivi*, p. 213), nel volume di gennaio 1914 del quale ci stiamo occupando – e che esprime inoltre la vicinanza sentita da Craig tra India e Giappone – una nuova ghirlanda rivela la sapiente strategia compositiva di Craig, capace di aggredire da più direttrici l'oggetto di interesse dando spazio anche agli articoli: *Puppets in Japan* («The Mask», VI, 3, January 1914, pp. 217-220); *Hail!*

Completa questo nucleo tematico, riconducendone i temi di fondo e il taoismo alla Übermarionette, «*Hamlet*» in *Moscow*⁵¹, lungo articolo del 1915. In chiusura, temendo di non riuscire a far arrivare il suo messaggio agli attori del Teatro d'Arte di Mosca, Craig invoca l'aiuto del saggio taoista Chuang Tsu (Zhuangzi). Hui Tzu (Huizi) interroga Chuang Tsu sulla possibilità di definire uomo un uomo privo di passioni (sentimenti)⁵². Chuang Tsu spiega che «is not what I meant. By a man without passions I mean one who does not permit good and evil to disturb his internal economy [...] The pure man of the old slept without dreams, and waked without anxiety. [...] If men's passions are deep, their divinity is shallow». Craig termina l'articolo con una sorta di poscritto: «This is the gist of what I wished to say to the actors of the Moscow Art Theatre. [...] I had at least the wit to abstain once more: ... and I made one more design for an Über-Marionette».

«Actor plus fire, minus egoism: the fire of the gods and demons, without the smoke and steam of mortality» dirà della Übermarionette Craig nella prefazione a *On the Art of the Theatre*, un fuoco che è Passione distillata e condotta a giusta forma dall'umiltà con la quale il percorso di formazione ha ucciso l'ego dell'uomo permettendo all'attore di elevarsi e dirsi alla fine artista. L'arte non è accidentale, è metodo e misura ma senza frigidità⁵³. «*Hamlet*» in *Moscow* è preceduto, non casualmente, da

Divine Arrogance (ivi, pp. 227-229); *The Fit and the Unfit: a Note on Training by Gordon Craig* (ivi, pp. 230-233); *Kingship. Some Thoughts concerning Hanako the Actress: Japan: India: Friendship and the King by Gordon Craig* (ivi, pp. 238-244) e le illustrazioni *India's Darkest Age; Plan of the No Stage; The Japanese No Stage; Eight Indian Designs*.

⁵¹ «The Mask», VI, 2, May 1915, pp. 109-115.

⁵² Craig non cita la fonte ma il dialogo accorpa frammenti provenienti dal quinto e dal sesto capitolo del classico taoista *Zhuangzi*. Per la versione italiana si veda *Zhuang-zi*, Milano, Adelphi, 1993.

⁵³ «Remember that the acme of ecstasy is not apparent excitement, but apparent calm. It is the white heat of emotion; ... that is to say, it is almost trance. This state has a thousand names and takes a myriad forms. We call it wisdom. It is pure emotion with all its impurity burnt away». Gordon Craig, «*Hamlet*» in *Moscow. Notes for a short Address to the Actors of the Moscow Art Theatre*, «The Mask», VI, 2, May 1915, p. 110.

A Note on Japanese Marionettes by Gordon Craig formando un dittico. Dopo le note sulla marionetta *bunraku* – non la marionetta ideale ma quella più completa («thorough») – Craig pone il divieto di copiare questo altissimo modello, ma lo elegge a Immagine di meditazione chiudendo un cerchio aperto con l’epilogo a *Futurism and the Theatre*:

after long meditation let some of us venture to exchange notes, (even if only with our sub-conscious selves), and record the results of our vision, however vague, however “impossible”. For there is that in the marionette of all times which arrests the attention of sages and children, and this force must not be wasted⁵⁴.

Übermarionette, un kōan per risvegliare l’attore

Il *kōan* è un’affermazione paradossale e, al contempo, un’interrogazione che non fornisce appigli logici per essere soddisfatta: strumento applicato alle prassi meditative e pedagogiche dello zen, si sviluppa dalla pratica del *mondō*, traducibile con domanda e risposta, un dialogo – artificio retorico frequentissimo in Craig – aperto dal quesito dell’allievo al maestro cui spettava il compito di articolare una risposta. L’istituzione del *kōan* nella pratica monastica zen ribalta i ruoli e il maestro replica a sua volta all’allievo con «una domanda provocatoria che lo sfida, oppure con un’affermazione enigmatica che impone all’allievo lo sforzo di decodificarne il senso, senza concedergli nulla»⁵⁵. L’indeterminatezza è forse la componente costitutiva più rilevante della *Übermarionette*, la non capacità – o volontà – di Craig di dare alla sua Idea una concreta definizione ne fa un’aporia fruttuosa, un «enigma che non può essere sciolto e non potrà mai esserlo definitivamente, perché egli stesso [Craig] non l’ha risolto»⁵⁶. Nel *kōan-Übermarionette* quel che conta

⁵⁴ *Ivi*, p. 107.

⁵⁵ Massimo Raveri, *Il pensiero giapponese classico*, Torino, Einaudi, 2014, p. 497.

⁵⁶ Didier Plassard, *La velocità...*, cit., p. 3.

non è la risposta in sé, ma ciò che la sua impossibilità innesca. La Übermarionette è un essere organico o inorganico? È un attore mascherato o una marionetta di enormi proporzioni? La logica binaria vero-falso è limitante, oltre che illusoria come ogni altra concezione dualistica, mentre un solo frammento «per quanto vago, per quanto “impossibile”» frutto di una visione interiore – che la riflessione sul kōan-Übermarionette può suscitare – scioglie dal vincolo di una asserzione definitiva stimolando la creatività. Per Craig nulla è mai adeguato o coincidente all’Idea, può solo approssimarvisi lasciando lo spazio per una ricerca potenzialmente infinita che, in ultima istanza, è il fine di una *via (dō)* di perfezionamento⁵⁷.

Se la Übermarionette è l’attore più fuoco meno egoismo, la marionetta è per Craig «Men without egoism»⁵⁸ e l’attore che voglia asurgere ai livelli della Übermarionette non ha, quindi, che umilmente rimettersi alla scuola della marionetta per iniziare il suo cammino. La marionetta, in questa prospettiva, è l’Immagine di meditazione alla quale applicarsi: un qualcosa di oggettivo per elevarsi al di sopra di esso o, più precisamente, per andare oltre come il prefisso *über* suggerisce. L’attenzione di Craig per il *bunraku* ha, rispetto la Übermarionette, un ruolo di primo piano proprio in tal senso. Yamaguchi, rintracciando le vie attraverso le quali Craig è entrato in contatto con questo genere di teatro di figura, in particolare tramite i rapporti e le mutue influenze con Noguchi e seguendo le uscite a più riprese del *Gakuya zue shūi* – trattato sulla costruzione della marionetta *bunraku* del XIX secolo – su «The Mask» e «The Marionette», asserisce decisamente un debito della Übermarionette verso il modello giapponese⁵⁹.

Il debito è, però, solo superficialmente ascrivibile agli aspetti tecnici o estetici – la qualità costruttiva eccellente, il controllo del volto del manipolatore principale che non si fa coinvolgere nelle passioni

⁵⁷ Lorenzo Mango definisce la Übermarionette un «laboratorio permanente» caratterizzato da tratti di «interminabilità», Lorenzo Mango, *L’officina ...*, cit. p. 265.

⁵⁸ Edward Gordon Craig, *Drama for Fools...*, cit., p. 26.

⁵⁹ Yoko Yamaguchi, *Edward Gordon Craig and the International Reception of Bunraku: Transmission of the Puppet Images in «Gakuya zue shūi», and the Networks of Modernism between Japan, Europe, and the United States*, «Forum Modernes Theatre», vol. 28, n. 2, 2013, pp. 176-192.

del personaggio, l'assenza di realismo, ecc. – che Craig, come visto, non intendeva in alcun modo emulare. Ciò che lo spinge a orientare gli scettici e sarcastici denigratori al *bunraku* è il rapporto sussistito con il *kabuki*, divenendo quest'ultimo la prova provata della bontà dell'Idea: «The Puppets taught acting to the great schools of Eastern actors [...]»⁶⁰. Il rinvio al binomio *bunraku-kabuki* quale prova da sbattere in faccia agli irridenti detrattori della strada indicata da Craig era un vero e proprio cavallo di battaglia del regista inglese che non perdeva occasione, inoltre, per esaltare il desiderio di emulazione degli attori *kabuki* nei confronti dei loro competitori inorganici. Nel 1927, in uno degli ultimi interventi sul tema, Craig risponde all'ennesimo attacco così: «I would propose that all the adverse critics of my suggestion should read two books on the Theatre of Japan»⁶¹. I due libri sono *Masterpieces of Chikamatsu. The Japanese Shakespeare* di Miyamori Asataro e *Kabuki. The Popular Stage of Japan* di Zoë Kincaid. A partire da essi, e dalla lunga frequentazione della lezione giapponese di cui si è detto, Craig legge la parallela vicenda del *bunraku* e del *kabuki* – apparsi a pochi anni di distanza l'uno dall'altro a cavallo tra XVI e XVII secolo e presto affermatasi nei grandi centri urbani – esaltando principalmente due aspetti: l'impossibilità per il più grande drammaturgo giapponese di sempre, Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), di scrivere i suoi capolavori se non avesse potuto lavorare per il teatro delle marionette; il successo del teatro d'attori, il *kabuki*, avvenuto solo dopo l'assimilazione della lezione delle marionette che per quasi un secolo avevano monopolizzato l'interesse del pubblico adombrando gli uomini in scena. La competizione tra *bunraku* e *kabuki* per il favore del pubblico, nel corso del XVIII secolo, è stata forte:

for nearly eighty years, during the Doll-theatre's golden age, the collaboration of the workers was so complete and successful that Kabuki was quite cast into the shade. The movements of the dolls were spirited,

⁶⁰ Gordon Craig, *Puppets and Poets*, London, Poetry Bookshop, 1921, p. 17. Il *Postscript*, che raccoglie alcune immagini dal *Gakuya zue shūi*, argomenta sullo *ayatsuri* (teatro di marionette) e sul *bunraku*.

⁶¹ Gordon Craig, *Theatre Talks, An Additional Word*, «The Mask», XII bis, 1, January 1927, p. 33.

the doll-handlers so creative in the variety of gestures [...] that the actors came at last to acknowledge the puppets as a source of inspiration. [...] They went to the Doll-Theatre to learn, and returned to their own acting with a keener zest. The marionettes demonstrated before their eyes the height and depths of acting [...]»⁶².

Un passo significativo del libro di Zoë Kincaid, guadagnatosi nel 1926 una lunga recensione su «The Mask». Craig rende lì merito al teatro di marionette che all'inizio del 1800 ha rischiato di sparire in una sorta di martirio «after having allowed the actors to derive their whole style and all their ideas from it»⁶³. Richiama quella recensione nel 1927 indicando un preciso capitolo, il XVI intitolato *Yakusha [attore] and Marionette*, per rispondere a chi lo accusava di proporre qualcosa di inattuabile:

If my critics will read chapter XVI, page 144 to 152, they will understand that my «vision» as my good friend in the «Glasgow News» calls it, is not quite as vague and impractical as it may seem, for the marionette not only ruled the stage in Japan for a hundred years but gave the actors a rebirth to their craft⁶⁴.

«Nor you nor I will live to see whether “*the Actor and the Uber-marionette*” [sic!] is destined to affect the actor at all», dice sempre nello stesso articolo Craig ai suoi critici. Ma, ammonisce subito dopo, scorrendo il libro di Zoë Kincaid essi resteranno sbigottiti, leggendo quello di Miyamori dovranno implorare il perdono, purché non siano disonesti o non abbiano del tutto perso il senso dell'umorismo. Ai miscredenti che sogghignano della sua «vision» pone una domanda, un invito alla meditazione sulla morte della marionetta quale viatico alla manifestazione dell'attore agognato, colui che potrà riprendere

⁶² Zoë Kincaid, *Kabuki. The Popular Stage of Japan*, New York, Benjamin Blom, 1965, p. 149 (prima ed. 1925). Si segnala che l'introduzione è di Laurence Binyon, esperto di arte orientale del British Museum, drammaturgo, poeta, accanito sostenitore di Craig e firma di «The Mask».

⁶³ Edward Gordon Craig, *The People*, «The Mask», XII, 3, July 1926, p. 105.

⁶⁴ Edward Gordon Craig, *An Additional Word*, «The Mask», XII bis, 1, January 1927, p. 33.

il centro della scena al posto della Übermarionette: «Are we going to reject a humble servant like the marionette, who lives without pride or egoism, lives silently and dies when you will – that is to say, when his work is done, steps back willingly till next he is wanted»⁶⁵. La natura tanatologica della marionetta è un tema che percorre tutto il saggio del 1907, saggio che in modo netto – e divenuto quasi proverbiale – invoca direttamente la morte dell'attore per mezzo delle parole di Eleonora Duse poste in epigrafe: «To save the Theatre, the Theatre must be destroyed, the actors and actresses must all die of the plague... They make art impossible». Distruggere per salvare, morire per rinascere. Paradossi, o se si preferisce ossimori apparenti, che non vogliono essere veri in senso letterale ma che se opportunamente meditati, come un *kōan*, della verità possono far intravedere quanto meno un baluginio, un frammento verso il quale tendere elevando il senso di quella che a prima vista è una provocazione *tranchant*.

Craig, analogamente ai maestri zen che istituzionalizzarono il *kōan* per condurre gli allievi a fare il vuoto dentro di sé e giungere all'illuminazione, si è confrontato con l'impossibilità del linguaggio di dare voce alla verità ultima delle cose. La Übermarionette, in conclusione, sembra essere nata e maturata nel senso di un'idea impossibile da dire e realizzare e su tale feconda impossibilità Craig ha giocato la sua partita per risvegliare l'attore. Si potrebbe dire che abbia «scherzato»⁶⁶ costringendo tutti a partecipare a un gioco – un *game*, piuttosto che uno spassoso *play* – non privo di insidie per ogni partecipante.

Il *kōan* è un *game*, anche rischioso: gioca con la logica, apre varchi negli schemi e nelle regole con cui si articola il pensiero comune, lo mette in crisi attraverso prospettive inusitate, per costringere la mente in meditazione a perdersi in una frantumazione di concetti, ad affondare in un dubbio paralizzante, per riemergere, libera, come rigenerata, in un improvviso risveglio dell'esperienza interiore di vuoto⁶⁷.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Maurizio Bettini, Massimo Raveri, Francesco Remotti, *Ridere degli dèi, ride-re con gli dèi. L'umorismo teologico*, Bologna, il Mulino, 2020.

⁶⁷ Massimo Raveri, *Il pensiero giapponese...*, cit., p. 498.

Irriverente ed eccentrico come i maestri taoisti e zen hanno saputo e sanno essere, Craig ha sfruttato l'umorismo – più spesso il sarcasmo – per impartire un insegnamento «che giocava con metafore azzardate per provocare un sussulto, per spezzare la rigidità degli schemi mentali, per dare la capacità di fare un salto noetico [...]»⁶⁸. Negli sviamenti operati attorno alla Übermarionette Craig ha scientemente praticato «un linguaggio usato “altrimenti”»⁶⁹ tramutando la debolezza in punto di forza, trasformando tutto quanto egli stesso non sapeva, ma intuiva, in una leva per muovere pensiero e azione. Un linguaggio consono a dire tacendo, a indicare piuttosto che a prescrivere e per questo, sebbene possa sembrare paradossale, i vincoli posti all'attore erano funzionali a liberarlo, ad approssimarlo al risveglio nell'Arte del Teatro.

⁶⁸ Massimo Raveri, in Maurizio Bettini, Massimo Raveri, Francesco Remotti, *Ridere degli dèi...*, cit., p. 138.

⁶⁹ Massimo Raveri, *Il pensiero giapponese...*, cit., p. 496.