

Paola Degli Esposti

Le impronte della Über-Marionette: tracce di teoria sull'attore in *The Drama for Fools* di Edward Gordon Craig

Quando, nel 2012, l'Institut International de la Marionette ha pubblicato la prima edizione completa del *Drama for Fools* di Edward Gordon Craig¹, un corpus prezioso di drammi per marionette poco noti – sia completi che incompleti – è finalmente diventato accessibile. Solo poche delle *pièces* erano già state pubblicate, e alcune di queste erano comunque difficilmente reperibili dato il numero esiguo di copie originariamente stampate. Considerando il fascino che le figure inanimate esercitano su Craig, dalle marionette ai burattini, dal teatro d'ombre giavanese ai pupi siciliani, tali drammi sembrano particolarmente interessanti, ad esempio come indizio dell'interesse dell'artista inglese per il teatro di figura concreto, visto che gli permettono di passare dallo studio teorico agli esperimenti pratici². L'indagine sul legame tra queste composizioni e la riflessione teorica, pure già avviata, merita di essere approfondita, in particolar modo per quanto concerne una parte dell'analisi che ancora rimane in fase preliminare, vale a dire quella che coinvolge la poetica craighiana in merito all'attore³.

¹Cfr. E. G. Craig, *Le Théâtre des fous / The Drama for Fools*, édition bilingue établie par Didier Plassard, Marion Chénétier-Alev et Marc Duviller, Montpellier and Charleville-Mézières, L'entretemps e Institut International de la Marionette, 2012. Una raccolta parziale era stata pubblicata precedentemente in italiano: cfr. E. G. Craig, *Il trionfo della marionetta*, a cura di M. Maymone Siniscalchi, Roma, Officina, 1980.

² Cfr. D. Plassard, *Un rêve de spectacle*, in Craig, *Le Théâtre des fous / The Drama for Fools*, cit., pp. 13-18; M. Maymone Siniscalchi, *Introduzione*, in Craig, *Il trionfo della marionetta*, cit., pp. 9-32; M. Maymone Siniscalchi, *E.G. Craig: The Drama for Marionettes*, «Theatre Research International», V, 2, Spring 1980, pp. 122-137.

³ Traglistudirecentisul *Drama for Fools*, cfr. H. Jurkowski, *Aspects of Puppet Theatre*, London, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 154-164, M. Duviller, «*Ramener de belles choses du monde imaginaire*»: le sources et fantômes littéraires du 'Théâtre de fous' d'Edward Gordon Craig, in C. Guidicelli (sur la direction de), *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leur héritages contemporains*, Lavérune, L'entretemps and Institut International de la Marionette, 2013, M. Chénétier-Alev, M. Duviller 'The Drama for fools': les pièces pour marionnettes d'Edward Gordon Craig, in, «Revue d'Histoire du Théâtre», 240, octobre-décembre 2008, pp. 305-318, L. F. Ramos, *The Unspeakable and the Imaginary Works of Klein and Craig*, «Art Research Journal», I, 1, January-June 2014, pp. 31-43, rif. a pp. 37-42, Didier Plassard, *Edward Gordon Craig and the 'smallest drama in the world'*, in «Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies», I, 2, 2015, pp. 51-64.

Due *pièces* complete, *Romeo and Juliet* and *Blue Sky*⁴ – scritte da Craig sotto lo pseudonimo ‘Tom Fool’, come tutto il *Drama for Fools* – sembrano piuttosto interessanti a questo riguardo. Composte tra il 1916⁵ e il 1921, dopo i lavori teorici di maggior spessore e soprattutto dopo che molti saggi sul teatro di figura sono stati pubblicati in «The Mask» e nello stesso periodo in cui altri compaiono sia in «The Mask» che in «The Marionette», rivelano chiari indizi delle opinioni di Craig. C’è però di più: celata sotto la superficie dei due drammi, sembrano riconoscibili riferimenti nascosti e allusioni alla teoria della *Über-Marionette*. Prima di passare ad analizzarli è necessario tuttavia evidenziare i temi più palesi dei due testi⁶.

La caduta: ‘*Romeo and Juliet*’

I protagonisti di *Romeo and Juliet* sono ‘doppi’ contemporanei dei personaggi dell’omonimo testo shakespeariano, che vivono una versione alternativa e grottesca della vicenda originale. Li accompagnano altri sei personaggi, *William Shakespeare*, *Francis Bacon*, *Max Reinhardt* (i cui nomi d’ora in poi saranno in corsivo nell’analisi, per distinguerli dai loro modelli storici), *Harriet Beecher Stowe*, *Annabella Milbanke* e *Madame de Staël*.

L’azione del dramma si svolge interamente nel giardino e nella stanza da letto di Giulietta. La prima scena si apre nel giorno del tricentenario della morte di Shakespeare. Romeo entra nel giardino. Dopo aver inutilmente chiamato l’amata, sta per andarsene quando la giovane (che possiede solo la parte superiore del corpo) si decide a parlargli dalla finestra. Dopo uno scambio di battute, la ragazza respinge l’innamorato e annuncia che sta partendo per Verona e tornerà l’anno seguente. La seconda scena si apre un anno dopo, nello stesso luogo. Romeo entra nel giardino dove parla con Giulietta (al cui corpo ora si è aggiunta una coscia) che si affaccia alla finestra, dichiarandole nuovamente il suo amore e ricevendo un altro rifiuto. La ragazza se ne va e all’innamorato, sconsolato, si stacca un braccio. La scena si conclude con l’entrata di *Bacon* e *Shakespeare* che esprimono il loro sconcerto e disappunto riguardo a ciò che si è visto e decidono di raggiungere *Reinhardt* in una taverna. La terza scena è ambientata nello stesso luogo due anni dopo. Romeo arriva nel giardino di Giulietta e la giovane, che ora ha una gamba completa, lo invita in casa. Contemporaneamente arrivano *Bacon*, *Reinhardt* e *Shakespeare*, che assistono

⁴Cfr. E. G. Craig, *Romeo and Juliet. A Motion for Marionettes*, Firenze, [s.n.], 1918, da qui in poi citato con la sigla RJ; E. G. Craig, *Blue Sky. A Sketch for a Little Farce for Marionettes*, «The English Review», XXXII, March 1921, pp. 198-212, da qui in poi citato con la sigla BS.

⁵ Almeno tre dattiloscritti di *Romeo and Juliet* recano la data 1916, che potrebbe essere l’anno di composizione. Cfr. I. K. Fletcher, A. Rood, *Edward Gordon Craig. A Bibliography*, London, The Society for Theatre Research, 1967, p. 23 e E. G. Craig, *Le Théâtre des fous / The Drama for Fools*, cit., p. 277.

⁶ I primi due paragrafi sviluppano alcune tematiche che avevo iniziato a prendere in considerazione diversi anni fa. Cfr. P. Degli Esposti, *Tre drammi per marionette di E.G. Craig*, in U. Artioli, F. Trebbi (a cura di), *Gesto e parola: aspetti del teatro europeo tra Ottocento e Novecento*, Padova, Esedra, 1996, pp. 189-222.

al dialogo. Il protagonista proclama di nuovo il suo amore e l'amata lo rifiuta per la terza volta invitandolo ad andarsene. Allontanandosi il giovane perde una gamba. L'ultima scena si svolge cinque anni dopo. Romeo arriva sconsolato in carrozzella. Giulietta, ormai fisicamente completa, si affaccia alla finestra senza notare le condizioni in cui versa il giovane e dopo un monologo in cui finalmente dice di amarlo scende in giardino, scoprendo che Romeo è gravemente menomato. Inorridisce, accusandolo di crudeltà. A questo punto il protagonista maschile muore e la giovane, estraendo il cuore dell'amato, scopre che vi è scritto 'Rosalina'. Giulietta asserisce che ha sempre sospettato che lo spasimante non fosse sincero e si appunta il cuore di Romeo al vestito. Cala il sipario. Davanti ad esso entra *Shakespeare* che, disperato e sconvolto, si chiede chi abbia rovinato la sua tragedia e perché. Appaiono d'improvviso Madame de Staël, Miss Milbanke e Harriet Beecher Stowe che asseriscono di essere le responsabili. Si abbassa un secondo sipario e davanti sfila il corteo funebre di Romeo, composto di numerose marionette, e a questo punto il dramma si conclude.

Nel testo craighiano, chiaramente parodistico, Shakespeare e la sua tragedia non sono tanto l'oggetto dell'ironia dell'autore quanto lo strumento attraverso cui egli mette alla berlina la prassi teatrale contemporanea. Per fare ciò opera a diversi livelli: linguistico, tematico e scenico.

Sul piano linguistico, mentre ad esempio Romeo, pur con talune eccezioni, adotta un registro poetico, usando arcaismi come *methinks*, oppure adoperando la desinenza *-thnei* verbi, Juliet solitamente impiega un linguaggio quotidiano contemporaneo e sconcertanti frasi colloquiali, come per esempio «I don't mind a wee bit, Romeo dear» (che si potrebbe rendere con «non mi dispiace neppure un pochetto, Romeo, tesoro»), benché occasionalmente usi frasi più antiche come «I beseech you» (traducibile con «ti impetro»)⁷; *Shakespeare* e *Reinhardt*, d'altro canto, impiegano un miscuglio di tedesco ed inglese - tanto che nei loro dialoghi il primo viene chiamato 'Wilhelm' e *Bacon* viene chiamato 'Franz' - che risulta piuttosto sconcertante ed efficace nel caso di *Shakespeare*. La rilevanza metateatrale di queste scelte, in particolar modo dei registri contrastanti della coppia amorosa, è segnalata da allusioni sparse nei dialoghi. Romeo sottolinea ripetutamente - per la gioia di *Shakespeare* - che egli agisce e parla seguendo i dettami della tradizione; Juliet continua a far riferimento all'inadeguatezza dello spasimante alla modernità e ad assumere un atteggiamento superficiale nei confronti dei suoi sentimenti, un comportamento di cui *Shakespeare* incolpa uno dei bersagli preferiti degli

⁷RJ, p. 5. Per questioni legate all'analisi testuale, si è scelto di tradurre ex novo tutti i testi citati nel presente saggio, anziché avvalerci delle versioni italiane. Nel caso di *Blue Sky* e *Romeo and Juliet* la traduzione edita è offerta da M. Maymone Siniscalchi in E. G. Craig, *Il trionfo della marionetta*, cit. rispettivamente a pp. 94-110 e 122-129.

attacchi di Craig, George Bernard Shaw⁸. Quest'ultimo è implicitamente accusato, così, di essere uno dei responsabili del passaggio da una tradizione drammaturgica poeticamente elevata ad una produzione banale e insignificante.

La difesa – per quanto con toni umoristici – della tradizione drammatica in generale, e di quella shakespeariana in particolare, non sorprende. I saggi che il teorico scrive negli anni mostrano grande rispetto per la tradizione teatrale, non quale modello da riprodurre fedelmente, ma piuttosto come base solida da cui possano svilupparsi idee innovative, e infatti, sia in «The Mask» che in «The Marionette», troviamo un ampio numero di traduzioni di testi composti da autori, critici e teorici del passato, oltre a contributi sulla storia del teatro. Craig ammira particolarmente Shakespeare, come dimostrano le sue osservazioni su Irving, attore da lui quasi venerato: «Gli attori di poco peso ma di successo preferiscono adottare l'ultima moda; non Irving. E Shakespeare lo aiutò, perché in Shakespeare vi è un ritmo straordinario e singolare, un ritmo che lui fece proprio»⁹.

Alla luce di questo commento del 1930, i due protagonisti di *Romeo and Juliet* sembrerebbero incarnare la contrapposizione tra la grande recitazione classica (Irving), costruita sul ritmo del verso shakespeariano, e la recitazione moderna, che preferisce trascurare le pietre miliari della migliore tradizione per affidarsi piuttosto allo stile dozzinale del dramma contemporaneo. Le due figure sono anche gli strumenti adottati da Craig per criticare la drammaturgia della propria epoca, in particolar modo quella di impianto realistico. Sullo sfondo del dialogo di *Romeo and Juliet*, si avverte chiaramente il tema craighiano della degradazione del teatro causata dal realismo e dallo psicologismo, degradazione sottolineata dagli elementi non verbali del testo. Sembra questo il motivo per cui Romeo, vale a dire l'incarnazione della tradizione shakespeariana, scena dopo scena perde parti del corpo subito dopo aver parlato con l'amata, la cui figura inizialmente è incompleta: Juliet, la rappresentazione del gusto contemporaneo deteriorato, sembra vampirizzarlo, acquisendo così mano a mano le parti dell'organismo che le mancano, fino a quando non raggiunge la forma completa e – di conseguenza – Romeo muore¹⁰.

Lo svilimento del gusto estetico è comicamente sottolineata dai commenti visivi introdotti per esempio attraverso le scenografie e gli oggetti. Fin dall'inizio della *pièce* la personalità frivola di Juliet viene evidenziata attraverso gli arredi della sua stanza:

⁸Cfr. *RJ*, p. 4.

⁹ « Little, but successful, actors prefer to take up with the latest thing; not so Irving. And Shakespeare helped him, for in Shakespeare is a great, a curious rhythm, and it was this he captured». E. G. Craig, *Henry Irving*, London, Dent, 1930, p. 76.

¹⁰ Su informazione di Edward 'Teddy' Craig, Marina Maymone Siniscalchi segnala che lo smembramento del corpo marionettistico viene suggerito al teorico inglese da uno spettacolo visto a Torino. Cfr. E. G. Craig, *Il trionfo della marionetta*, cit., p.119n.

*Semplice stanza in un cottage. Un calendario sul muro indica il 1° giugno 1916. Vi sono tende di mussola bianca alle finestre, un tavolino con uno specchio e una scatola di cipria, piumini, rossetto ecc. Una sedia. Uno scaffale senza libri. Sul pavimento c'è una copia di «Vogue».*¹¹

In una stanza sostanzialmente povera, i pochi oggetti che Juliet possiede sono rivelatori della personalità della donna: uno specchio, piumini per la cipria, un rossetto, una copia di «Vogue», a riflettere la sua unica preoccupazione, l'aspetto fisico, e quell'ultima moda' che, nella biografia di Irving, Craig sostiene essere il marchio dell'attore di scarso valore¹². Qualsiasi connotazione spirituale o intellettuale è estranea a Juliet, come suggerisce in didascalia l'indicazione «uno scaffale senza libri». Ma gli oggetti di scena talvolta forniscono commenti più 'attivi' all'interno della *pièce*, trasformandosi in esseri animati e quindi andando oltre la loro funzione convenzionale nella tradizione drammatica 'elevata' e rafforzando la tensione tra testualità classica (la tragedia shakespeariana) e quella usata nel teatro di figura. I fiori, in particolare, punteggiano periodicamente le parole e le azioni di Romeo e Juliet, come si può osservare, ad esempio, nel dialogo di apertura:

Romeo. Da quando gli amanti sono diventati amici?
Juliet. Oh, sciocchino! Sarò franca. Al giorno d'oggi un uomo non diventa l'amante di una donna finché non l'ha aspettata per dieci anni.
*(Tutti i fiori, le alcee e gli altri, si afflosciano come se fossero stati svuotati di ogni forza, ma si riprendono quando Romeo tossisce e ricomincia a parlare).*¹³

Gli oggetti in scena reagiscono significativamente alle parole di Juliet, sottolineandone in maniera grottesca l'atteggiamento tiepido, insensibile e superficiale all'amore di Romeo. Anche il suono – che include rumori, canto e musica – gioca un ruolo importante, di norma combinato a gesti o effetti visivi di maggiore impatto. La sua funzione principale è di rinforzare i commenti verbali e non verbali all'interno del dramma, come nella seconda scena, in cui un cane e i fiori reagiscono eloquentemente alle parole di Romeo e Juliet:

Romeo [...]. Hai ricevuto le mie missive, amore mio?
Juliet. Sì, Romeo, e le ho trovate molto amichevoli.

¹¹ « A plain cottage room. A Calendar on the wall shows it to be the year 1916, June 1. White Muslin curtains dress the window, and a small table with a looking-glass and powder-box, puffs and rouge-stick, etc. One chair. A bookshelf without books. A copy of 'Vogue' is on the floor. ». RJ, p. 1.

¹²Cfr. E. G. Craig, *Henry Irving*, cit., p. 76.

¹³ « ROMEO. Since when have lovers become friends? / JULIET. Oh you foolish boy! I will be frank with you. A man doesn't become a woman's lover nowadays till he has waited for her ten years. *(All the flowers, hollyhocks and others, double up as though all the strength had been drawn out of them, but pull themselves together as Romeo coughs and begins to speak again)* ». RJ, p. 2.

(Un cane guaisce dietro la casa come se gli avessero pestato la coda. I fiori del giardino iniziano ad accasciarsi)

Romeo. Attenti! (si risollemano).¹⁴

Il suono e talune soluzioni spettacolari sono usati anche in maniera ironicamente melodrammatica per rafforzare o creare una specifica atmosfera, come nella terza scena, quando, mentre Romeo dichiara ancora una volta il suo amore a Juliet, scoppia una tempesta, con tuoni e fulmini¹⁵, o quando, alla fine del dramma, le tre streghe entrano e la breve sequenza si sviluppa alla luce di un fuoco rosso inteso a rendere più immediati i riferimenti al *Macbeth*¹⁶.

Se poi consideriamo la funzione drammatica dei vari personaggi, emerge un contrasto interessante che mette in rilievo il cospicuo elemento grottesco all'interno del dramma. La categoria estetica del grottesco – per inciso – è qui un punto di riferimento necessario per diverse ragioni. Non solo si tratta di un elemento caratteristico dei drammi shakespeariani, ma trova la sua giustificazione anche nell'uso delle marionette, che nel primo Novecento sono spesso concepite come interpreti grottesche, soprattutto dagli artisti teatrali tedeschi¹⁷; e l'allusione alle teorie d'origine germanica al riguardo potrebbe essere una delle ragioni per cui *Shakespeare* parla in pseudo-tedesco nel *Romeo and Juliet*. Poiché il grottesco primonovecentesco è fortemente influenzato dalle teorie romantiche al riguardo, per esempio quelle di Victor Hugo o Jean Paul, sembra a questo punto più chiara la ragione per cui Craig decide di dare alle tre streghe i nomi di Annabella Milbanke, Madame de Staël ed Harriet BeecherStowe, la cui prefazione a *Dred* asserisce che la natura grottesca delle scene di schiavismo è una delle ragioni per cui ha optato ancor una volta per questo tema nel suo romanzo¹⁸. La scelta di includere le streghe in *Romeo and Juliet* accentua la qualità grottesca della *pièce*, effetto attribuibile anche agli altri personaggi minori, *Shakespeare*, *Bacon* e *Reinhardt*. Il ruolo di *Shakespeare* nel testo è simile a quello di alcuni *fools* elisabettiani o giacomiani, fungendo da osservatore e da voce critica, benché i suoi tratti comici lo avvicinino più al tipo di *fool* che subisce le angherie degli altri personaggi piuttosto che alla

¹⁴ « ROMEO [...]. Didst thou receive my letters, love? / JULIET. Yes, Romeo, I did, and found them very friendly. (A dog howls behind the house as though his tail had been trodden on. The flowers begin to droop in the garden) / ROMEO. Attention! (they rise again)». Ivi, p. 3.

¹⁵Cfr. ivi, p. 5.

¹⁶Cfr. ivi, p. 7.

¹⁷ Cfr. C. Grazioli, *Lo specchio grottesco. marionette e burattini nel teatro tedesco del primo '900*, Padova, Esedra, 1999. Fra i moltissimi contributi sul grottesco cfr. A.Chastel, *La grottesca*, Torino, Einaudi, 1989; G. Gori, *Il grottesco nell'arte e nella letteratura. Comico, tragico, lirico*, Roma, Stock, 1926; A.Heidsieck, *DasGrottesque und dasAbsurdeimmodernen Drama*, Stuttgart, Kohlhammer, 1969; J.Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1987; per una rassegna recente cfr. *Le grotesque: théorie, généalogie, figures*, sous la direction de I.Ost, P.Piret, L. Van Eynde, Bruxelles, Publications desFacultésuniversitaires Saint-Louis, 2004.

¹⁸Cfr. H. B. Stowe, *Dred; a Tale of the Great Dismal Swamp*, in 2 vols., Boston, Phillips, Sampson and co., 1856, I, p. iii.

tipologia cinica. Se *Bacon* contribuisce in misura minore al riguardo, visto che la sua presenza nel dramma si limita ad alludere alla teoria secondo la quale Shakespeare sarebbe stato Sir Francis Bacon, proposta pochi anni prima da Edwing Durning-Lawrence in una serie di scritti (uno dei quali recensito con la consueta *verve* ironica da Craig in «The Mask»)¹⁹, la qualità grottesca di *Reinhardt* è invece più consistente, e strettamente legata all'atteggiamento personale del teorico inglese nei confronti del modello a cui il personaggio si ispira. Obiettivo privilegiato delle sue accuse di plagio, il regista austriaco ne è oggetto, per quanto in maniera non esplicita, anche in *Romeo and Juliet*; mediante il suo *alter ego* è infatti ritratto brevemente (la figura dice una sola battuta in tutto il dramma nella versione data alle stampe) ma incisivamente come un individuo ridicolo, furtivo e rapace che teme la presenza delle vittime dei suoi 'scippi' artistici: «Max R.: (*con tutta la cautela tipica di un'apprensione eccessiva*) Ist Herr Craig da? Ist Appia mitihn? Ich habefrucht»²⁰.

Se i personaggi minori sono connotati da caratteristiche grottesche, ciò accade in misura anche maggiore nel caso dei protagonisti. Nei dialoghi comici tra Romeo e Juliet, il giovane funziona da 'spalla' comica dell'amata. Un esempio si può trovare nella terza scena, nella quale, dopo che l'amante le ha raccontato come ha perduto il braccio, Juliet gli chiede:

Juliet [...]. Ti dispiace tanto?

Romeo. No, se non dispiace a te, Juliet.

Juliet (*con una voce allegra e argentina*). Non mi dispiace neppure un pochetto, Romeo, tesoro. (*Shakespeare sviene, travolgendo Reinhardt. Pausa*). Va tutto bene al lavoro, Romeo?

(*Pausa*).

Romeo. Juliet, sono venuto a dirti per la terza volta che ti amo.

Shakespeare (*da terra*). Ah, lo sento, lo sento! È meraviglioso - l'antica tradizione!

Juliet. Oh, Romeo, non devi rovinare la nostra bella amicizia con queste parole sgradevoli.²¹

¹⁹ Riguardo alle tesi di Edwin Durning-Lawrence, cfr. K. E. Attar, *Sir Edwin Durning-Lawrence: A Baconian and his Books*, in «The Library: The Transactions of the Bibliographical Society», V, 3, September 2004, pp. 294-315; la recensione pubblicata su «The Mask», come di norma anonima ma scritta con uno stile riconoscibilmente craighiano, in realtà commenta complessivamente cinque volumi, tra cui *Bacon is Shake-spearediDurning-Lawrence*; liquida rapidamente i primi quattro dedicati all'identità di Shakespeare con commenti evidentemente sarcastici, concludendo che è dopo averli letti è un piacere lasciarli alle spalle e dedicarsi al quinto, le memorie di un attore di commedie musicali, Seymour Hicks. Cfr. *The Mystery of Hamlet Prince of Denmark by Robert Russell Benedict [etc.]*, in «The Mask», III, 7-9, January 1911, pp. 133-134. In questa sede tutte le citazioni da «The Mask» sono tratte dall'edizione anastatica pubblicata da Blom (New York, 1966-1968).

²⁰ «Max R. (*with all the caution of excessive eagerness*) Ist Herr Craig da? Ist Appia mitihn? Ich habefrucht». *RJ*, p. 4. La frase in tedesco è traducibile come «E lì Craig? Appia è con lui? Ho paura».

²¹ «JULIET [...]. Do you mind very much? / ROMEO. Not if you don't, Juliet. / JULIET (*in a clear gay voice*). Oh, I don't mind a wee bit, Romeo dear. (*Shakespeare faints, crushing Reinhardt. Pause*). Are you getting on well with your work, Romeo? (*Pause*). / ROMEO. Juliet, I have come

Nella sua parte tragica e sentimentale, Romeo diventa la vittima perfetta, sia tematicamente, che nel rapporto di forza tra i ruoli, entro il quale è costantemente messo in ombra da Juliet. La giovane, d'altro canto è una prim'attrice le cui caratteristiche distintive, cinismo, vanità e superficialità, sono il centro ideale del dramma. È lei a determinarne l'azione, la causa originatrice di tutti gli eventi, mentre Romeo (come anche i personaggi minori) non può far altro che subirne le scelte.

La qualità grottesca della loro relazione è rafforzata dai tratti individuali dei due cosiddetti amanti. In quanto marionetta, Juliet è incarnata da un tipo di figura concettualmente nobile. Tuttavia, la sua natura potenzialmente elevata è contraddetta fin dall'inizio non solo dal corpo incompleto, che nutre vampirizzando implicitamente il fidanzato durante il dramma, ma anche dalla banale superficialità delle sue battute: la sua personalità trova forse la migliore espressione in un monologo collocato verso la fine del testo, che contiene una serie di varianti di frasi quali: «L'ha detto Willie... sai, Willie il *bien ami* del conte Patsy... anche Jackie l'ha detto, e anche Phil e CooCoo che sono miei amici *così* cari, anche se sono entrambi un po' gelosi di Lord Bob Thingummy»²². In quanto motrice principale del dramma, le sue azioni trasmettono il grottesco a tutti gli elementi, causando mutazioni negli elementi naturali (i fiori), trasformando personaggi celebri in figure ridicole (*Shakespeare*), e persino corrompendo la natura originariamente elevata di Romeo. Marionetta come lei, egli è il rappresentante di una tradizione nobile che lei sabotava sistematicamente. E benché il giovane inizialmente cerchi di resistere alla 'contemporaneità' contaminante dell'amata, non può evitare di cedere, sia perdendo l'integrità fisica, sia usando espressioni inaspettatamente dozzinali per reazione ai comportamenti di Juliet («Beh, che mi venga un accidente»)²³, sia provando a ricorrere ad argomentazioni diverse e 'moderne' per conquistarla:

Romeo (*entrando in casa*). Cara Juliet, vengo a dirti ancora una volta che ti amo. (*Il vento soffia forte, fuori inizia a nevicare, fulmini lampeggiano e Shakespeare singhiozza*). E... (*tuono*) e... (*un altro tuono*) ad informarti che ho ricevuto una medaglia per essermi distinto in un combattimento a cui ho preso parte per amor tuo e per la patria.²⁴

to tell you for the third time that I love you. / SHAKESPEARE (*from the ground*). Ah, I hear him! I hear him! That's lovely -- that's the old tradition! / JULIET. Oh, Romeo, you must not spoil our beautiful friendship by those unkind words». Ivi, p. 5.

²² «Willie said so... you know Willie who is Count Patsy's *bienami*... and Jackie said so too, and Phil and CooCoo who are *such* good pals of mine, even if they are each a bit jealous of Lord Bob Thingummy ». Ivi, p. 6.

²³ «Well I'm blowned!». Ivi, p. 2.

²⁴ «ROMEO. (*entering the house*) I come, dear Juliet, to tell you once more that I love you. (*The wind whistles loudly, the snow begins to fall outside, the lightning flashes, and Shakespeare is sobbing*). And... (*thunder*) and... (*more thunder*) to inform you that I have received a medal for

Mentre gli elementi naturali – e un comico *Shakespeare* singhiozzante – sembrano annunciare una tragedia imminente, Romeo cerca di fare breccia negli affetti della donna rinunciando alle sue tradizionali dichiarazioni amorose e raccontandole della ben poco shakespeariana medaglia ottenuta. L'inutile tentativo di tornare alla tradizione – ossia di liberarsi dal contagio causato da Juliet – messo in atto una volta che la nuova tattica si è dimostrata fallimentare, è sottolineato dalla controcena di *Shakespeare*: dopo essere svenuto durante la conversazione, reagisce alle 'parole tradizionali' di Romeo iniziando a riprendersi, per poi perdere di nuovo i sensi di fronte alla reazione 'moderna' di Juliet. E quando, alla fine, la corruzione diventa a tal punto irrimediabile da condurre Romeo alla morte, il corpo grottesco del giovane mostra i segni del morbo. La sua figura mutila finisce per rispecchiare la forma iniziale di Juliet e il decadimento che egli ha subito rivela appieno la sua portata nel momento in cui, dopo la morte, la donna gli apre il petto ed estrae il cuore. Si svela a questo punto che il processo di degenerazione ha condotto Romeo a rinnegare la propria natura di innamorato che muore per l'amata: il nome inciso sul cuore è infatti 'Rosaline'²⁵. Se per Juliet si tratta del segno dell'inaffidabilità di Romeo, in realtà sembra piuttosto il marchio della sconfitta: dopo che la passione utopica del giovane è andata in frantumi sotto i cinici colpi dell'amata, egli muore poco tradizionalmente cercando rifugio nel ricordo dell'amore precedente.

Il ritorno dell'ideale: 'Blue Sky'

Blue Sky è incentrato sul tentativo di due mascalzoni, Sly-Boots e Muggins²⁶, di rubare il segreto per fare il cielo blu al mago Looney, e sugli stratagemmi che quest'ultimo e il suo assistente Blind Boy adottano per impedirlo.

La *pièce* si apre con Sly-Boots e Muggins, che spiano da una finestra il salotto della casa del mago e progettano una truffa ai suoi danni. Dopo che i due si sono dati appuntamento alla pompa dell'acqua del villaggio, Muggins se ne va e Sly-Boots, vedendo il mago in casa, decide di entrare. Gli si presenta e cerca di farsi rivelare il segreto per fare il Cielo Blu. Looney acconsente e inizia a spiegare la procedura, ma ad un certo punto il truffatore simula di non essere interessato alla cosa e sta per uscire dalla casa, quando arriva Blind Boy, il ragazzo cieco. Dopo uno scambio di battute con quest'ultimo, Sly-Boots se ne va rubando la polvere per fare il Cielo Blu. Il mago e Blind Boy, senza curarsi di lui, si mettono a fare il Cielo Blu. La scena si chiude con Cockatrice (il basilisco, un 'cameo' che appare

distinguished gallantry in a combat in which I took part for your sake and for my country's.» Ivi, p. 5.

²⁵ Vale a dire il nome della giovane che Romeo ama prima di incontrare Juliet nell'originale shakespeariano (in cui peraltro non compare mai in scena).

²⁶ I nomicompletideipersonaggi sono: Looney, or the Magic Idiot; Don Johnny Bernard Bull, alias Sly-Boots; Don Taffy Muggins, alias Swagsman (cfr. *BS*, p. 198).

solo in questa scena e unicamente per entrare in casa e dire una battuta) che, apparso in lontananza all'arrivo di Blind Boy, ora entra nella casa.

La seconda scena si svolge alla pompa per l'acqua del villaggio dove si incontrano Muggins e Sly-Boots. Quest'ultimo dice al compare che ha ottenuto quel che voleva e prova su di sé la polvere; per farlo la inghiotte, invece di soffiarla via come dovrebbe, e di conseguenza comincia ad avere delle allucinazioni. La scena poi si sposta di nuovo davanti alla casa del mago, e Muggins, convinto che Sly-Boots abbia avuto successo, va da Looney per comprare la polvere per fare il Cielo Blu. Una volta entrato, il padrone di casa gli dice che il suo compare ha sbagliato polvere e che, avendola inghiottita, rischia la vita. Quando il furfante lo minaccia di chiamare la polizia, Looney lo convince a desistere offrendogli un'altra polvere magica. Una volta che Muggins è uscito dalla casa, il mago gli rivela di avergli dato l'antidoto per il compare; il furfante reagisce cercando di far rivoltare il villaggio contro di lui, ma Looney e il Blind Boy cominciano a suonare l'*Ouverture del Flauto Magico*, ammaliando così la folla. La *pièce* si conclude con un breve epilogo pronunciato da una marionetta.

Similmente a quanto accade con *Romeo and Juliet*, il dramma contiene numerosi riferimenti metateatrali, sin dal titolo, che rimanda ad una creazione scenografica craighiana del 1904, un cielo blu appunto, su cui torneremo successivamente. Vi sono allusioni alle teorie e al lavoro di Craig, per esempio alle critiche rivolte in alcuni casi ai suoi progetti teatrali:

Sly-Boots [...]. No, no, no!... tutto questo andrebbe bene se avessimo tutto il giorno da perdere... ma non l'abbiamo... carta... occhio... bicchier d'acqua... tenere nella mano destra... ma signor mio, è un procedimento ridicolo... inventate qualcosa di più semplice. Oh, che giovane senza senso pratico!²⁷

Al teorico inglese viene più volte rimproverata una supposta mancanza di senso pratico, in particolare in relazione agli *screens*, che a taluni appaiono impossibili da gestire, e che pongono tanti problemi in occasione dell'allestimento di *Hamlet* al teatro d'arte di Mosca²⁸. Una simile accusa, in bocca a Sly-Booth - che tra l'altro incarna i colleghi che secondo Craig plagiano le sue idee - non ha credibilità; pronunciata da un personaggio che non solo è un truffatore ma è anche incapace di vedere oltre la realtà materiale, sottolinea addirittura la cecità mentale di chi la dice.

Un tema di maggior rilievo all'interno della *pièce* è l'importanza di affrontare con pazienza il lavoro di apprendistato e di approfondire la conoscenza della tradizione, in modo da poterla superare, motivo ricorrente nei testi teorici craighiani. Uno scritto del 1914, *On Learning*

²⁷ «SLY-BOOTS [...]. No, no, no!... the thing would be all right if we had all day to waste... but we haven't... paper... eye... glass water... hold in right hand... why, my dear sir, it's a ridiculous process... invent something simpler. Oh, unpractical young man!». *BS*, p. 203.

²⁸ Cfr. K. S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi, 1963, p. 419.

Magic (letteralmente *Imparare la magia*), pare particolarmente rilevante in questo contesto²⁹. Composto in forma di dialogo platonico come alcuni dei più noti saggi del teorico inglese, caratteristica che di per sé gli conferisce un andamento drammatico, lo scritto mostra analogie talmente stringenti con *Blue Sky* da potersi considerare come suo nucleo generatore.

Già il titolo è eloquente, ponendo l'attenzione sulla magia, che – mai menzionata esplicitamente altrove nel saggio – è metafora evidente dell'arte del teatro. Ma al suo interno compaiono riferimenti a *Blue Sky* di maggiore consistenza. Il dialogo tra Maestro e Allievo, per esempio, mostra diverse analogie con quello tra Looney e Sly-Boots. In entrambi i casi un personaggio si rivolge ad un sapiente al fine di apprendere un mistero prezioso, rispettivamente l'arte del teatro craighiana e il segreto per creare il cielo blu, dove il cielo blu è metafora appunto dell'arte del teatro³⁰. Quando scoprono di dover apprendere un cospicuo numero di nozioni apparentemente insignificanti, sia l'Allievo che Sly-Boots sono piuttosto seccati, poiché nessuno dei due è interessato ad acquisire fondamentali conoscenze e abilità pratiche di base, ambendo unicamente a raggiungere il 'magico' risultato ultimo. Entrambi se ne vanno mostrando un disprezzo assoluto per tali nozioni, provando così di non poter comprendere quanto i rispettivi maestri intendessero comunicare loro.

Esempio eloquente in tal senso è il momento di *Blue Sky* in cui Looney menziona l'importanza delle unità aristoteliche:

Solo, bisogna stare attenti a *quando* si mescola... dipende tutto da quello... senza tralasciare *dove* si mescola... questo è essenziale... e soprattutto, bisogna fare attenzione a *come* si mescola... le polveri... una alla mattina... una la notte. Solo, come dicevo, bisogna osservare le unità.³¹

Sly-Boots non comprende quanto il mago gli sta dicendo, e ciò è indice della sua più generale mancanza di interesse per le istruzioni pratiche di Looney, motivo per il quale si ritroverà ad usare in maniera errata la polvere magica che ruberà, rischiando la vita. L'importanza delle unità – che sembrerebbe incomprensibile di primo acchito – trova una spiegazione in *On Learning Magic*:

Maestro [...]. Ho concepito una nuova scena... certo; ma non perché disprezzassi o odiassi quella vecchia... in effetti la amo, e le sono vissuto vicino per molti anni.
E benché possa desiderare di creare una nuova scena, conosco quella vecchia; e conoscere è amare, anche se non si è d'accordo. [...]
Dici che vuoi frequentare la mia Scuola.

²⁹Cfr. Yoo-no-hoo [Edward Gordon Craig], *On Learning Magic*, «The Mask», VI, 3, January 1914, pp. 234-237. D'ora in poi abbreviato con *LM* nei riferimenti bibliografici.

³⁰ Cfr. *BS*, p. 200; *LM*, p. 234.

³¹ «Only you must be careful *when* to mix... all depends upon that... never forgetting *where* you mix... that is essential... and, above all, be prudent *how* you mix... The powders... one in the morning... one at night. Only, as I say, you must observe the unities». *BS*, p.200.

E io ti dico che è meglio che tu ne stia lontano; a meno che tu non ti renda conto che in primo luogo non hai *alcun diritto* di disprezzare la vecchia scena, e in secondo luogo non hai *alcuna possibilità* di praticare la nuova Arte finché non hai reso umilmente omaggio alla vecchia istituzione studiando tutto ciò che al momento osi disprezzare.³²

Rileggendo le parole di Looney alla luce di questa affermazione, possiamo dedurre che è l'importanza delle unità all'interno della tradizione teatrale a indurre il mago (*alter ego* di Craig) a menzionarle, perché a meno che un allievo non le conosca e le apprezzi, non può sperare di superarle.

Le analogie tra i due testi non si fermano qui. Diversi frammenti di *On Learning Magic* traspaiono in *Blue Sky*: la dettagliata spiegazione tecnica del Maestro, ad esempio, trova il suo doppio nella meticolosa descrizione che Looney fa della procedura per creare il cielo blu³³; l'amore per la Natura (considerata nella sua eccezione più elevata) espressa nel dialogo platonico si rispecchia nella celebrazione del cielo da parte di Looney³⁴.

Blue Sky è più complesso ed articolato di *Romeo and Juliet*. Le *dramatispersonae*, per esempio, sono più sofisticate, benché rimangano entro i parametri sostanzialmente manichei tipici del teatro popolare di figura. Se Looney e Blind Boy sono i personaggi positivi della *pièce* che si rivelano coerenti con l'idealismo e la 'magia' della concezione craighiana, Sly-Boots e Muggins incarnano il lato mercantile e negativo dell'umanità, o più specificamente l'avidità e l'ottusità del teatro commerciale:

Looney. Su B.B., facciamo il Cielo Blu oggi? Sì?
 Blind Boy. Sì, Cielo Blu, Cielo Blu! Subito. (*Si sente una musica*).
 (Looney regge il foglio su cui vi è la polvere, ed entrambi la soffiano via attraverso una terza finestra³⁵, e immediatamente tutto il cielo diviene blu [...]). [...]
 Muggins. Sly-Boots è uno degli uomini più svegli che abbia mai avuto il piacere di conoscere... e ne ho conosciuti parecchi a...³⁶ Non l'ho ancora visto commettere un errore negli affari. Se dice che questo o quello farà guadagnar

³² «MASTER [...]. I have planned out a new stage... certainly; but not because I despised or hated the old stage... because I love it, and lived near it many years. And though I may wish to create a new stage, I know the old one; and to know is to love, even if one does not agree with it. [...] You say you want to come to my School. I tell you you had better keep away unless you realize sternly that you have first *no right* to despise the old stage, and secondly *no chance* of practising the new Art until you have paid the very humblest tribute to the old institution, by studying all those things which at present you dare to despise». *LM*, pp. 235-236.

³³Cfr. *BS*, pp. 200-204; *LM*, pp. 234-235.

³⁴Cfr. *BS*, pp. 200ss; *LM*, p. 234.

³⁵ «Questa terza finestra appare all'improvviso per magia... è un'idea russa inventata da Peruzzi nel 1520, quindi va bene. — T.F.» («This third window appears suddenly by magic... it's a Russian idea invented by Peruzzi in 1520, so it's quite all right. — T.F.» [N.d.A.] *BS*, p. 207n. T.F. è Tom Fool, lo pseudonimo che Craig usa quando scrive il *Drama for Fools*).

³⁶ «Il nome della città in cui viene rappresentato il dramma. — T.F.» («The name of whatever town the thing is being played in.--T.F.») [n.d.A.]. Ivi, p. 208

soldi... è una certezza. Ne ho visto le prove più e più volte. Non lo si può ingannare.³⁷

I personaggi però sono ulteriormente arricchiti da sfumature più sottili. Sly-Boots e Muggins mostrano diversi gradi d'astuzia mentre Looney e Blind Boy, pur condividendo una natura elevata, ne mostrano declinazioni differenti. Se Looney è connotato *in primis* da un intelletto superiore, Blind Boy fonde in sé ingenuità e immaginazione, in contrapposizione con il cinismo, il materialismo e il dozzinale realismo dei due mascalzoni.

I tratti dei personaggi sono evidenziati tanto dal dialogo quanto dagli arredi scenici. Le connotazioni magiche di Looney, in particolare, sono poste in rilievo dal mobilio e dagli oggetti della sua casa:

Arredi

Nella sezione centrale

Pareti magiche

Un tavolo magico

Un tappeto magico

Un corno, un flauto, e un violino magici

Un fischiello magico

Un gatto magico addormentato su uno stuoino magico

Polveri magiche, etichettate 'nera', 'bianca', 'gialla', ecc.

Alcuni cappelli magici, anelli magici, mantelli e spade magici appesi ordinatamente a dei pioli.³⁸

D'altro canto, nell'unica scena in cui Muggins e Sly-Boots compaiono da soli gli arredi scompaiono quasi totalmente, ridotti alla sola banale pompa d'acqua del paese, totalmente priva di tratti ideali o magici. Analogamente agli oggetti, anche l'organizzazione degli spazi del dramma sembra assumere connotazioni particolari. La prima e la terza scena mostrano sia un interno sia un esterno e personaggi che transitano tra i due. L'interno è il luogo associato a Looney (che ne è il proprietario) e Blind Boy (che lo assiste), mentre l'esterno è legato ai due mascalzoni, che si riuniscono sempre lì per concepire i loro progetti truffaldini. Le diverse connotazioni dei due ambienti corrispondono ad un loro uso attivo: col progredire del dramma l'utilizzo dello spazio si adegua all'azione delineata nell'intreccio.

³⁷ « LOONEY. Come, B.B., shall we have Blue Sky to-day?... Yes? / BLIND BOY. Yes, Blue Sky, Blue Sky! Quick. (A tune plays). / (LOONEY holds the paper on which is the powder, and they both blow it out through a third window, and instantly the whole sky becomes suffused with blue [...]). [...] / MUGGINS. Sly-Boots is one of the 'cutest men I have ever had the pleasure of meeting... and I've met a number of 'em in... I've never yet known Sly-Boots make a blunder in business. If he says this or that will make money -- it's a certainty. I've seen it proved over and over again. You can't fool him.». Ivi, pp. 207, 208-209.

³⁸« PROPERTIES. In *Centre Division. Magic Walls. A Magic Table. A Magic Carpet. A Magic Horn, Flute, and Fiddle. A Magic Whistle. A Magic Cat asleep on a Magic Mat. Magic Powders: Marked Black, White, Yellow, etc. Some Magic Hats, some Magic Rings, some Magic Cloaks and Swords, neatly hung round on Pegs.*». Ivi, pp. 198-199.

Da una separazione netta tra i due spazi nella prima scena, nella quale la Magia è confinata all'interno (le istruzioni magiche e la creazione del cielo blu) e il materialismo all'esterno (i progetti malevoli di Sly-Boots), si passa alla seconda scena in cui si riscontra il primo tentativo di fondere i due ambienti, vale a dire di attivare la magia (ossia di creare il cielo blu, il cui luogo deputato è l'interno della casa di Looney) all'esterno; questo fallisce poiché messo in atto da Sly-Boots, un personaggio privo di connotazioni magiche, palesandosi invece come un ben più ordinario avvelenamento. Si giunge infine all'ultima scena in cui sono nuovamente compresenti un interno ed un esterno, ma stavolta, poiché la magia per fare il cielo blu è gestita dai personaggi più elevati, la divisione tra gli spazi diviene finalmente permeabile e la magia della casa fuoriesce per invadere la città e assoggettarla al suo incantesimo. L'atto creativo compiuto assieme a Blind Boy – metafora dell'opera d'arte teatrale – sopraffà i due mascalzoni e l'intera cittadinanza costringendoli ad abbandonare il comportamento materialista (in altri termini il realismo e la scena commerciale). Ed è interessante notare che Looney non si limita a sconfiggere gli avversari mediante le parole e conquistandone lo spazio, ma impiega anche il suono per incantarli e costringerli ad unirsi in un armonico movimento collettivo. La musica viene ripetutamente impiegata nel dramma per creare o alludere ad un'atmosfera magica. Più specificamente viene evocata la prima volta che Looney appare e quando entra in scena Blind Boy, ma anche quando i due creano il cielo blu e quando incantano la folla³⁹. La didascalia conclusiva – scritta da Craig impiegando la prima persona, così da distrarre l'attenzione dall'azione comica del dramma e costringere il fruitore ad assumere la prospettiva registica dell'autore – è significativa in questo contesto, richiamando esplicitamente il potere che la musica ha sull'uomo e la visione che *Il Flauto Magico* evoca in Craig (o meglio in Tom Fool, la sua 'maschera' drammaturgica):

Nel frattempo Looney e Blind Boy iniziano a suonare l'intera Ouverture del 'Flauto Magico' di Mozart. Mentre viene eseguita questa cosa bellissima Mugginse gli abitanti del villaggio arrivano all'esterno, a destra, e vengono ammaliati dalla musica. Sbirciano gli esecutori attraverso le due finestre. Noi e loro vediamo cose strane attraverso la terza finestra, che si apre nuovamente sul fondo della scena. ---- Un Re e una Regina cavalcano lentamente in riva ad un fiume, e il loro riflesso rende estremamente gradevole l'acqua sulla quale esso scivola. ... Una Luna Blu sale lentamente... Annoterò per lo stage-manager le altre cose che vedono la prossima volta che ascolterò l'Ouverture de 'Il Flauto Magico'. Sarà ciò che vedo nella mia immaginazione – e ciò che vedo sarà ciò che avverrà... Di certo nulla di meno di una mattinata argentina e una sera dorata – e mentre suoneranno le ultime note, la notte sarà già scesa, rivelando un cielo di un blu ancora più intenso di prima.⁴⁰

³⁹Cfr. *ivi*, pp. 199, 204, 207, 212.

⁴⁰«Meantime LOONEY and BLIND BOY commence to play the complete Overture to 'The Magic Flute' by Mozart. While this beautiful thing is being played MUGGINS and the inhabitants of the village arrive outside, R., and are held spellbound by the music. They peer through the two windows at the players. We and they see strange sights through the third window, which again opens wide at the back of the scene. –

La musica trova qui un prezioso sostegno negli elementi visivi. In effetti il dramma si presta particolarmente ad un impiego espressivo e 'craighiano' di luce e colore. Il titolo stesso lo suggerisce, alludendo alla soluzione scenografica effettivamente creata da Craig nel 1904 in vista dell'allestimento di *Venice Preserved* di Thomas Otway (poi non andato in porto), un cielo blu appunto, che era estremamente efficace proprio grazie all'interazione tra luce e colore:

Si trattava di una superficie formata da tante nappine di color blu oltremare unite assieme, sulle quali la luce dei riflettori giocava in modo da produrre l'impressione di un'immateriale vastità che, così affermava Gordon Craig, mai prima era stata ottenuta a teatro.⁴¹

Il titolo del testo, inoltre, indicandone il *Leitmotif*, la creazione del cielo blu, se pone al centro l'arte craighiana come strumento di riforma del teatro contemporaneo, sottolinea anche il dualismo tra magia e immaginazione da un lato e materialismo e ottuso realismo dall'altro. L'idea di un magico cielo blu che conquista una sterile realtà in bianco e nero è uno dei temi centrali del dramma sin dalla prima scena. Dopo il dialogo con l'ingannevole e ben poco spirituale Sly-Boots e il furto dell'ambita polvere, apparentemente riuscito, Looney e Blind Boy fanno diventare blu un cielo grigio: che fino a quel momento la tinta sia cupa è dimostrato dall'arrivo, nel momento esatto dell'incantesimo, di Cockatrice che entra «*con l'ombrello gocciolante e il volto grondante di pioggia*»⁴². D'altro canto la scena successiva mostra come al di fuori dalla casa magica e nelle mani di personaggi materialisti il processo di creazione del cielo blu, evento appunto magico, non possa che fallire: una volta lasciata la casa, il mascalzone cerca di operare la trasformazione del cielo (che con l'incantesimo di Looney evidentemente è diventato blu solo sopra la sua casa, ma non nel resto del villaggio). Il tentativo di Sly-Boots, abortito, chiarisce che l'esperimento del mago non può essere ripetuto con successo dal truffatore, il cui mondo mercantile è ancora fosco. La vera conquista della realtà cupa e materica da parte della magia e dell'immaginazione può solo avvenire grazie all'arte di Looney, che infatti nel finale crea un cielo blu su tutto il villaggio incantando la folla che inizia a danzare.

Ancora qualche parola riguardo alla musica. Questo coefficiente scenico è un *trait d'union* dei personaggi elevati - diversamente che per i due

- *A King and a Queen are riding slowly along by the edge of a stream, their reflection giving great delight to the water in which it glides... A Blue Moon is slowly rising... What more they see I will write down for the stage manager when next I hear the Overture of 'The Magic Flute'. It will be what I see in my imagination - and what I see is what shall take place... Surely no less than a silver morning, and a golden evening - and as the last notes sound the night shall have come on, revealing a sky of deeper blue than before*». Ivi, p. 212.

⁴¹ H. Van de Velde, *La mia vita*, Milano, Il saggiatore, 1966, p. 273.

⁴² «*With umbrella dripping and a face streaming with rain*». BS, p. 207.

delinquenti – come è confermato dalle circostanze che circondano le azioni di Blind Boy. Come accade anche nel caso di Looney, quando il ragazzo cieco entra in scena si ode una musica, un fenomeno che secondo il mago è un tratto caratterizzante del suo amico:

Sly-Boots [...]. [Blind Boy] Arriverà presto?
 Looney. Non appena inizierà la musica: entra sempre con la musica. (*Si sente una melodia*). Appunto... eccolo qui.
 (*Entra Blind Boy*).⁴³

Dopo essere entrato in scena, Blind Boy si unisce a tutte le azioni musicali e rituali di Looney. Creano insieme il cielo blu, accordano gli strumenti, suonano l'*Ouverture* del *Flauto Magico* catturando con un sortilegio l'intero villaggio⁴⁴. Blind Boy raddoppia inoltre le azioni di Looney ed entro certi limiti anticipa l'incantamento finale. Spiega a Sly-Boots perché il mago abbia detto che «vede e non vede»⁴⁵ in una maniera che ricorda il modo con cui in precedenza Looney aveva spiegato come fare il cielo blu; e mentre è impegnato in questo compito, ipnotizza il mascalzone, allusione appunto a quanto accadrà, in scala ben maggiore, alla fine della *pièce*.

La coppia magica è interessante anche per un altro aspetto. Metafora del potere mentale, Looney incarna l'intelletto, lo sguardo speculativo, e quindi le digressioni riguardanti le questioni teoriche di norma spettano a lui; infatti a lui vengono attribuite le battute che rispecchiano l'estetica craighiana, o almeno le più significative⁴⁶. Non sorprende quindi, che tutte le critiche di Sly-Boots siano rivolte a lui, soprattutto quando sottolinea lo scarso senso pratico che le invenzioni del mago rivelerebbero (accusa che, come si è detto, viene in più occasioni rivolta al lavoro di Craig). Looney inoltre introduce Blind Boy, momento che costituisce un punto di svolta nel dramma, causando uno slittamento da una prospettiva logica ad una prospettiva visionaria. Descrivendo il suo assistente, il mago infatti adotta termini razionali che evidentemente non possono definirlo se non in maniera molto vaga e imprecisa, perché la creatura descritta non è commensurabile col linguaggio razionale:

Looney. Mah, alcune persone vedono certe cose, e altri ne vedono altre. Sto giusto aspettando un amico che arriverà a minuti e che non può vedere nulla.
 Sly-Boots. È cieco, quindi?
 Looney. Beh, lo è e non lo è.
 Sly-Boots. Cosa?... cieco e non cieco?
 Looney. Certo... vede e non vede. Non è meraviglioso?

⁴³ « SLY-BOOTS [...]. Will he [the Blind Boy] be here soon? / LOONEY. As soon as the music strikes up: he always comes in with music. (*A tune plays*) There... here he is. / (*Enter the BLIND BOY*)». *BS*, p. 204.

⁴⁴Cfr. *ivi*, pp. 207, 209, 212.

⁴⁵ «Can see and can't see». *Ivi*, p. 204.

⁴⁶ Cfr., per esempio, *ivi*, p. 200.

Sly-Boots (*al pubblico*). Pietoso direi... Sì, fantastico... fantastico! (*Si avvicina pian piano alla porta*). Sarà qui presto?

Looney. Non appena inizierà la musica: entra sempre con la musica. (*Si sente una melodia*). Appunto... eccolo qui.⁴⁷

La sola affermazione che il mago può fare su Blind Boy è che «vede e non vede»: solo un ossimoro può dare un'idea approssimativa della sua natura. Diversamente da Looney, egli è connesso all'intuizione, alla condizione del visionario e all'immaginazione, tratti irrazionali a cui allude anche l'associazione del ragazzo con la musica. Come Tiresia, cieco al mondo materiale, può percepire una verità più profonda che i normali esseri umani non possono vedere. In altri termini è il rappresentante di una antica stirpe di veggenti le cui origini risalgono ad un tempo mitico, radici remote testimoniate dal suo cognome, Wayback (letteralmente, «molto tempo addietro») come confermano le sue stesse parole ironiche: «Non è un cognome davvero *antico*, signor Boots, certo non come Welleston o Devonham o Egersley... la nostra famiglia è arrivata solo con l'Arca»⁴⁸. Benché cieco, il personaggio percepisce con l'occhio della mente, oltre i limiti dell'occhio umano; lo ammette inconsapevolmente persino Sly-Boots nel dialogo con Blind Boy, imperniato sulla capacità di vedere, quando commenta ironico: «Davvero... dite che vedete vostra madre? Allora vedete meglio di me...»⁴⁹.

In altri termini, Looney – vale a dire l'intelletto, il *deus ex machina* della situazione – e Blind Boy – l'immaginazione e la capacità visionaria – sono le due metà complementari di un'unità magica. A conferma di ciò, i due veri e propri esperimenti magici del dramma sono entrambi messi in atto da Looney e Blind Boy *assieme*: nella prima occasione il mago suggerisce di creare un cielo blu e, dopo che il suo assistente si dice entusiasticamente d'accordo, si ode una musica e «Looney regge il foglio su cui vi è la polvere, ed entrambi la soffiano via attraverso una terza finestra, e immediatamente tutto il cielo diviene blu»⁵⁰; nel secondo episodio «Looney e Blind Boy iniziano a suonare l'intera Ouverture del 'Flauto Magico' di Mozart. Mentre viene eseguita

⁴⁷ «LOONEY. Why, some people see some things, and some see others. I am now expecting a friend to come in at any minute who can see nothing. / SLY-BOOTS. Is he blind, then? / LOONEY. Well, he is and he isn't. / SLY-BOOTS. How?... blind and not blind? / LOONEY. Exactly... can see and can't see. Isn't it wonderful? / SLY-BOOTS(*to the audience*). Pitiful, I should say... Yes, marvellous... marvellous! (*He edges towards the door*). Will he be here soon? / LOONEY. As soon as the music strikes up: he always comes in with music. (*A tune plays*). There... here he is». Ivi, p. 204.

⁴⁸ « It's not really an *ancient* family name, Mr. Boots, nothing like the Wellestons or the Devonhams or the Egersleys, you know... our family only came over with the Ark ». Ivi, p. 205.

⁴⁹ «Really... You say you see your Mother?... then you see better than I do...». Ivi, p. 206.

⁵⁰ «LOONEY *holds the paper on which is the power and they both blow it out of the window, and instantly the whole sky becomes suffused with blue*». Ivi, p. 207.

questa cosa bellissima Mugginse gli abitanti del villaggio arrivano all'esterno, a destra, e vengono ammaliati dalla musica»⁵¹.

Sotto la superficie

Durante le mie ricerche mi sono trovata a riprendere periodicamente in mano i drammi per marionette di Edward Gordon Craig. Continuavo ad avere l'impressione che qualche elemento importante mi stesse sfuggendo, in particolar modo in *Blue Sky*. Alcuni dettagli in particolare rimanevano oscuri. Ad esempio, con la figura di Sly-Boots si allude piuttosto chiaramente a George Bernhard Shaw dato che il nome 'vero' del truffatore è Don Johnny Bernard Bull (Sly-Boots è il soprannome), vale a dire una sintesi di riferimenti a Don Giovanni (personaggio che si ritrova in *Man and Superman* e in altre opere di Shaw), a *John Bull's Other Island*, sempre di Shaw, e al secondo nome dell'autore irlandese; Shaw, tuttavia, non è un obiettivo consueto delle accuse di plagio di Craig, il che rende poco comprensibile o apparentemente poco motivata la scelta di usarlo come bersaglio in *Blue Sky*. Ancora, in una nota a piè di pagina all'inizio del testo, Craig, oltre a giocare con le identità (sostiene che l'autore del *Drama for Fools* – ossia il suo *alter ego* Tom Fool – sia morto da poco), dice: «Conosco le sue opinioni [di Tom Fool] sugli attori. Erano le più lusinghiere»⁵². Potrebbe trattarsi semplicemente di sarcasmo, naturalmente, considerato il punto di vista del teorico inglese sugli interpreti umani, ma nella medesima nota aggiunge una considerazione apparentemente inesplicabile: «In alcuni punti il mio amico [Tom Fool] ha lasciato l'opera assai poco delineata – come se pensasse che gli attori potessero rimpolpare ciò che aveva abbozzato»⁵³. Dato che *Blue Sky* è un dramma per marionette, l'affermazione lascia piuttosto perplessi. È improbabile che per distrazione l'autore abbia scritto 'attori' anziché 'marionette', poiché le marionette non possono improvvisare. Potrebbe aver inteso scrivere 'marionettisti', ma il fatto che poco prima nella nota menzioni gli attori fa sospettare che intendesse proprio riferirsi agli interpreti umani. Infine, nel dramma si trovano alcune didascalie che, ancora una volta, sembrano implicare la presenza di questi ultimi: «Leaveit to the comedians» o «Leaveit to the comedian» («Si lasci ai comici» o «Si lasci al comico»), Craig scrive in tre occasioni⁵⁴. Se una singola occorrenza potrebbe essere una svista, non sembra plausibile che un numero così cospicuo di riferimenti agli attori possa essere il risultato di meri errori materiali. Tutto ciò sembra suggerire,

⁵¹ «LOONEY and BLIND BOY commence to play the complete Overture to 'The Magic Flute' by Mozart. While this beautiful thing is being played MUGGINS and the inhabitants of the village arrive outside, R., and are held spellbound by the music». Ivi, p. 212.

⁵² «I know his opinions about actors. They were the very highest». Ivi, p. 198n.

⁵³ «In some passages my friend has left the work very vague – as though he felt the actors could fill out what he had sketched in». Ivi.

⁵⁴Ivi, pp. 199, 207, 208.

piuttosto, che la teoria craighiana riguardante gli interpreti scenici sia in qualche maniera chiamata in causa nel testo.

Sviamento e dissimulazione sono tratti ricorrenti negli scritti craighiani, in particolar modo quando questi riguardano la sua teoria recitativa⁵⁵; di conseguenza pare utile verificare se le perplessità che *Blue Sky* di primo acchito solleva siano dovute alla presenza di riferimenti nascosti, riconsiderando il testo assieme all'altro dramma per marionette analizzato in precedenza, *Romeo and Juliet*, in cui sembrano celarsi alcune considerazioni sulla recitazione.

Un legame parzialmente nascosto sembra connettere i due testi, riconoscibile alla luce dell'attività berlinese di Craig tra il 1904 e il 1906⁵⁶.

Durante il soggiorno nella capitale tedesca, si verifica un episodio interessante, documentato anche dalla corrispondenza tra Kessler e l'artista inglese⁵⁷. Nel 1904 Henry Van de Velde inizia ad interessarsi particolarmente al teatro, tanto da costruire plastici che attirano l'attenzione sia di Reinhardt sia di Craig⁵⁸. I rapporti di quest'ultimo con l'artista belga conducono alla collaborazione di un'allieva di Van de Velde con Craig per un progetto che ha un esito molto positivo, come racconta l'architetto di Anversa:

Gordon Craig mostrò vivo interesse anche per il Seminario; persuase la mia allieva Erica von Scheel a collaborare con lui nell'esecuzione di un fondale rappresentante il cielo, dal quale si riprometteva uno straordinario effetto. Si trattava di una superficie formata da tante nappine di color blu oltremare unite assieme, sulle quali la luce dei riflettori giocava in modo da produrre l'impressione di un'immateriale vastità che, così affermava Gordon Craig, mai prima era stata ottenuta a teatro. Erica von Scheel, con enorme pazienza, eseguì parte di questo «cielo», servendosi di centinaia di nappine, e il risultato parve più efficace ancora di quanto si fosse aspettato Gordon Craig. Nella grande sala del Museo, Harry Kessler organizzò una mostra degli schizzi dello scenografo inglese.⁵⁹

Craig concepisce un nuovo metodo per creare un cielo blu mediante centinaia di piccole sfere di seta o lana (le 'nappine') cucite insieme in

⁵⁵Cfr. P.DegliEsposti, *The Fire of Demons and the Steam of Mortality: Edward Gordon Craig and the Ideal Performer*, «Theatre Survey», LVI, 1, January 2015, pp. 4-27 e P.DegliEsposti, *Un gioco di specchi. Craig tra teoria e strategie di sviamento*, «Biblioteca Teatrale», in corso di pubblicazione.

⁵⁶ Cfr. L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2015, pp. 177-192.

⁵⁷ Devo in questa sede ringraziare Lorenzo Mango che mi ha segnalato l'episodio qui menzionato.

⁵⁸ Cfr. H. Van de Velde, *La mia vita*, cit., p. 272.

⁵⁹ Ivi, p. 273. La mostra si tenne al GroßherzoglichesMuseumfürKunst und Kunstgewerbe dall'inizio di maggio al 15 giugno 1905. Cfr. E. G. Craig, H. Kessler, *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler 1903-1937*, ed. by Lindsay Mary Newman, [London], Modern Humanities Research Association and the Institute of Germanic Studies University of London, 1995, p. 46 n47.

maniera molto serrata per evitare soluzioni di continuità e illuminate in maniera da creare un effetto sopraffacente di infinitezza⁶⁰. Il commento di Van de Velde esprime un entusiasmo pienamente condiviso da Craig, che ne è soddisfatto a tal punto da chiedere a Kessler di indagare sulla possibilità di brevettarlo; ritiene infatti essenziale definirne legalmente la paternità in modo da proteggerla da indebite appropriazioni:

L'Affare Blu è stato sperimentato: appeso, illuminato e trovato *assolutamente Splendido!* Vorrei davvero che l'aveste visto. Ditemi cosa è necessario fare per brevettarlo – e se Van de Velde ha avuto esperienze in questo campo e voglia farlo per noi. [...] Ma seriamente davvero, una volta che lo si è brevettato e mostrato a Brahm, credo che lo farà montare... Solo, bisogna fare tutto immediatamente. Mi chiedo: Van de Velde ha tempo? Ho sentito dire che ci vogliono due settimane per brevettarlo!! Per assicurarsi la protezione basilare dell'idea. Sono riuscito a persuadere Hofmannsthal a finire il dramma [*Venice Preserved*] sotto una balza blu di quel genere, ma ciò sarà impossibile se non si riesce a mostrare *presto* qualcosa a Brahm.⁶¹

Che Craig pensi subito ai diritti d'autore per il cielo blu è doppiamente rilevante, in primo luogo perché evidenzia la sua esigenza di «proteggere l'idea», talmente fondamentale che, per quanto sia urgente mostrarlo a Otto Brahm in previsione dell'allestimento di *Venice Preserved* nell'adattamento di Hofmannsthal, munirsi del brevetto prima di farlo sembra una *conditio sine qua non*. Inoltre è significativo del valore di questa creazione per il teorico inglese, che assai di rado pensa a tutelare legalmente soluzioni tecniche, e in casi molto particolari, vale a dire quello degli *screens* (nel 1912), o quello dei *composite blocks* concepiti nel 1927 per *Hamlet*⁶². Ma soprattutto la creazione innovativa del cielo blu e il desiderio di proteggerlo da possibili plaghi sembra un indizio decisivo per connettere *Blue Sky* – che a quell'invenzione scenografica pare alludere nel titolo – all'esperienza berlinese tra il 1904 e il 1906.

⁶⁰Cfr. *ivi*, p. 27 n21.

⁶¹ «The Blue Business was tried: hung, lighted & found *entirely Beautiful!* I very much wish you had seen it. Do tell me what has to be done to Patent it – & whether Van de Velde has had experience of the kind & will do it for us. [...] But most seriously – the thing once patented & then shown to Brahm & I believe he will have it made – Only all must be immediate. I wonder has Van de Velde time? I hear it takes 2 weeks to patent it!! to secure the 1st protection of the idea. I have been able to persuade Hofmannsthal to end the play under such a fringe of blue, & this becomes rather impossible if Brahm cannot be shewn something *soon*». *Ivi*, pp. 27-28.

⁶² Il brevetto degli *screens*, che reca il n. 1022020, viene richiesto alle autorità statunitensi nel 1910 e concesso il 2 aprile 1912. Il brevetto è consultabile online mediante il database dello United States Patent and Trademark Office <http://patft.uspto.gov/netahtml/PTO/patimg.htm> (ultimo accesso in data 11 agosto 2016). Sull'intenzione di chiedere il brevetto per *icomposite blocks* cfr. E. G. Craig, Harry Kessler, *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler 1903-1937*, cit., pp. 145, 153, 156.

In questo stesso periodo, mentre lavora al progetto per l'Über-Marionette International Theatre, Craig – grazie alla mediazione e all'insistenza di Harry Kessler – sta anche dialogando con Max Reinhardt in merito ad una possibile collaborazione. Poiché l'attenzione del regista austriaco si sta spostando sul Deutsches Theater, di cui assume la direzione nel 1905, Craig privatamente spera che Reinhardt possa lasciare le produzioni del Neues Theater completamente nelle sue mani⁶³. I piani del collega sono tuttavia diversi, tanto che gli offre piuttosto il ruolo di 'regista dietro le quinte' per un certo numero di allestimenti. La proposta prevede che Craig sia l'unico responsabile artistico per queste messinscene, ma che non tratti direttamente con i professionisti coinvolti (attori, scenografi e via dicendo). Data la sua scarsa dimestichezza con la lingua tedesca, il teorico inglese dovrebbe istruire Reinhardt stesso o qualche altro intermediario che riferirebbe fedelmente le sue idee a interpreti, falegnami e chiunque altro sia coinvolto. Craig non valuta positivamente la proposta e il progetto abortisce⁶⁴.

Secondo la testimonianza di Edward Craig, figlio del teorico britannico, più o meno nello stesso periodo si verifica un episodio che suscita l'ostilità di Craig nei confronti di Reinhardt e la convinzione che sia un plagiatore:

Convinto che i disegni di Craig fossero la soluzione ideale per il tipo di produzione che aveva in mente, Reinhardt disse ai suoi giovani assistenti di andare alla mostra di Craig e di assorbirli, perché era il tipo di lavoro che avrebbe voluto in futuro; saputo ciò, Craig non interpretò tutto ciò come ammirazione ma come un vero e proprio furto*.

*Craig fu furioso quando un giorno andò alla Galleria Friedmann e Weber e trovò due giovani artisti che stavano eseguendo rapidi schizzi dei suoi disegni [...]. Probabilmente questo piccolo, sciocco incidente contribuì più di qualsiasi altra cosa ad allontanare Craig da Reinhardt, con il quale era stato molto amichevole.⁶⁵

L'appunto di Edward è forse impreciso, poiché le memorie di Craig padre fanno riferimento ad una visita (in un momento imprecisato del 1905) di Reinhardt e dei suoi assistenti nel suo *atelier*, non ad una mostra⁶⁶. In ogni

⁶³ Cfr. *ivi*, p. 56.

⁶⁴ Cfr. L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit., pp. 177-192

⁶⁵ «Reinhardt, convinced that Craig's designs were ideal for the kind of productions he had in mind, told his young assistants to go to Craig's exhibition and drink them in because that was the type of work he wanted in the future, Craig, hearing of this, did not see it as admiration, but as downright robbery*. [...] * Craig was furious when, one day, he went round to Friedmann and Weber's Gallery and found two young artists making rough sketches of his designs [...]. Probably this silly little incident did more than anything else to estrange Craig from Reinhardt with whom he had been very friendly». E. Craig, *Gordon Craig: the story of his life*, New York, Limelight, 1985, pp. 199-200, p.376 n10. Edward Craig segnala che la notizia è derivata da ricordi che il padre Edward Gordon Craig gli ha raccontato personalmente.

⁶⁶ Cfr. E. G. Craig, *Index to the story of my days*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 270.

caso, il periodo in cui si situa l'episodio da cui trae origine la diffidenza nei confronti del regista austriaco parrebbe databile tra il 1904 e il 1905, vale a dire prima che la collaborazione tra i due artisti venga ipotizzata. Questo potrebbe contribuire a spiegare le resistenze dimostrate da Craig durante la trattativa.

Partendo da questi presupposti, diversi elementi sembrano consentirci di rilevare la presenza di Max Reinhardt in *Blue Sky*. Negli anni berlinesi il regista austriaco diventa l'obiettivo primo delle accuse di plagio mosse da Craig, e appunto il plagio (o meglio il furto) è un tema evidente del dramma. Inoltre, il rapporto di lavoro concepito e proposto da Reinhardt nel 1905 presenta tratti riconoscibili nel rapporto tra il mago e il mascalzone nella *pièce*: Sly-Boots vuole imparare il segreto per fare il cielo blu da Looney per poterlo vendere, mentre a Craig, comunque protettivo nei confronti delle proprie idee artistiche, Reinhardt appare desideroso di apprendere i suoi segreti per poter produrre spettacoli (e quindi ricavarne profitto). Da notare che, fin dal primo momento in cui esprime l'esigenza di un brevetto per il cielo blu concepito a Berlino nel 1904, il teorico inglese segnala anche che la soluzione scenografica ha notevoli potenzialità commerciali⁶⁷. Infine, il primo lavoro che Craig ipoteticamente dovrebbe dirigere nell'ambito della collaborazione con Reinhardt è un allestimento del *Caesar and Cleopatra* di Shaw, e la figura di Sly-Boots, come si è detto, allude chiaramente al drammaturgo irlandese⁶⁸.

L'insieme di questi elementi suggerisce che la figura di Sly-Boots, che in sé assomma tratti di Shaw e Reinhardt, rappresentando una sorta di loro fusione, possa contenere un rinvio nascosto al periodo berlinese di Craig. Ciò risulterebbe particolarmente interessante alla luce della presenza di entrambi gli artisti nell'altro dramma per marionette cui abbiamo accennato, *Romeo and Juliet*. Qui Reinhardt compare come personaggio minore, ma se ne rimarca comunque l'apprensione per la possibile presenza di Appia e Craig (non a caso si presenta in scena 'travestito' da svizzero)⁶⁹, come se temesse di affrontare quelle che il teorico inglese ritiene vittime dei suoi plagi; Shaw viene invece menzionato come il responsabile del dialogo e dell'azione sciocchi e inconsistenti del dramma. Il riferimento, con diverse modalità, alle due personalità, palese in questo dramma e occultato in *Blue Sky*, e il loro punto d'incontro – nella biografia craighiana – nell'ipotesi di allestimento del *Caesar and Cleopatra* all'interno dell'ipotesi di collaborazione Craig-Reinhardt, sembrano confermare un collegamento fra i due testi e gli anni berlinesi di Craig.

Per *Romeo and Juliet* il legame con il periodo tedesco sembra più flebile, ma vi sono comunque diversi elementi che paiono alludervi. In primo luogo riprendiamo l'unica battuta del personaggio di Reinhardt nel dramma edito

⁶⁷Cfr. E. G. Craig, H. Kessler, *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler 1903-1937*, cit., p. 27

⁶⁸Cfr. *ivi*, pp. 54-55.

⁶⁹Cfr. *RJ*, 4.

nel 1918, che esprime timore per la possibile presenza di Craig. La raccolta del *Drama for Fools* del 2012, che nel caso di questo dramma riporta una collazione del testo a stampa con le correzioni presenti nei dattiloscritti preparatori, offre una frase ancora più esplicita⁷⁰: in una battuta non presente nella versione pubblicata nel 1918, *Bacon* dice a *Reinhardt*: «No, Max; non sai che nessuno imita tranne te?»⁷¹. Questi due elementi sembrano significativi se consideriamo che l'episodio che porta alle accuse di plagio nei suoi confronti – la visita degli assistenti del regista austriaco alla mostra delle opere di Craig o al suo atelier per 'spiare' le opere – parrebbe risalire sempre al periodo berlinese.

È interessante poi notare che la scelta linguistica adottata per il personaggio di *Shakespeare* nel testo potrebbe nascondere un'ulteriore allusione proprio agli eventi di quegli anni. Come si è visto, *Shakespeare* parla in pseudo-tedesco, scelta che comporta un effetto grottesco. Il cortocircuito tra *Shakespeare*, *Reinhardt* e lingua germanica in *Romeo and Juliet*, è però curioso anche per motivi differenti. Ricordiamo che nella realtà storica il fallimento della trattativa tra *Reinhardt* e *Craig* è originato dalla soluzione proposta (ossia di dirigere gli spettacoli per interposta persona) per ovviare alla scarsa conoscenza del tedesco del teorico inglese; la lingua maccheronica dello *Shakespeare* di *Romeo and Juliet* potrebbe ironicamente richiamare l'appunto di *Reinhardt* in merito alle capacità espressive di *Craig*. L'edizione del *Drama for Fools* del 2012 aggiunge un altro elemento che sembra confermare tale ipotesi. Il testo in questa versione vede l'aggiunta di una battuta alla parte di *Reinhardt* e pronunciata – nota la didascalia – «*in inglese scadente*»⁷², indicazione che pare suggerire una prosecuzione polemica alla questione sollevata da *Reinhardt* nel 1905: se il tedesco di *Craig* non è buono, l'inglese di *Reinhardt* non è migliore⁷³.

⁷⁰ Sulla modalità scelte nell'edizione del testo cfr. la nota degli editori in E. G. Craig, *Le Théâtres des fous / The Drama for Fools*, cit., p. 277. La stessa operazione viene fatta anche per gli altri drammi; in tutti i casi il volume non specifica da quali dattiloscritti specifici provengano le singole aggiunte operate ai testi.

⁷¹ «No, Max; don't you know that nobody imitates but you?». Ivi, p.272.

⁷² «*In bad English*». Ivi.

⁷³ I curatori francesi del *Drama for Fool* ritengono il gioco linguistico come esito di un atteggiamento antinazionalista e antibellico di *Craig*, in reazione al contesto celebrativo (il tricentenario della morte di *Shakespeare*) e nazionalistico (antitedesco in particolare) in cui si colloca la prima stesura del testo (cfr. ivi, p. 277). Un'allusione antibellica è forse intuibile tra le pieghe del testo nella versione integrata con i dattiloscritti, visto che la battuta di *Romeo* in cui annuncia a *Giulietta* di aver «ricevuto una medaglia per essermi distinto in un combattimento a cui ho preso parte per amor tuo e per la patria» («Received a medal for distinguished gallantry in a combat in which I took part for yoursake and for mycountry's», *RJ*, p. 5) si trasforma in «ho ricevuto la Vittoria Cross per essermi distinto nell'ultima guerra, in cui sono andato per amor tuo e per la patria (*l'Orchestra qui suona distrattamente 'Tipperary'*)» («I have received the Victoria Cross for distinguished gallantry in the late war to which I went for yoursake and for mycountry's. *The Orchestra here gaps out 'Tipperary'*», E. G. Craig, *Le Théâtres des fous / The Drama for Fools*, cit., p. 272). Cambia infatti il tipo di medaglia (la Victoria Cross è conferita molto raramente e solo per azioni eccezionali), il combattimento (il termine *combat* rinvia ad un combattimento su piccola scala) diventa l'ultima guerra, e viene aggiunto

Al contempo, la fortuna artistica del regista austriaco, per quanto certamente legata a produzioni di vario genere, prende grande slancio dalle sue produzioni shakespeariane, e del 1905 è la prima celebrata regia di *A MidsummerNight's Dream*, che, secondo John Styan, il regista assume come proprio vessillo e che è nota per le soluzioni spettacolari di grande impatto⁷⁴. La scelta di inserire Reinhardt nella parodia di un testo shakespeariano, *Romeo and Juliet*, che come si è visto impiega soluzioni sceniche ad effetto, potrebbe quindi essere un altro modo per ribadire il riferimento agli anni berlinesi. Vale infine la pena ricordare che il *Caesar and Cleopatra* di George Bernard Shaw, che nell'ipotetica collaborazione Craig-Reinhardt sarebbe dovuto essere il primo allestimento, è un esplicito rifacimento shakespeariano. Quando Shaw viene accusato, in *Romeo and Juliet*, di essere la causa della deformazione e del decadimento della tragedia shakespeariana originale, non sembra priva di fondamento l'ipotesi che nell'accusa si nasconda un tacito riferimento a quella *pièce* di Shaw e a quella produzione mai andata in porto. Il legame di *Romeo and Juliet* con gli eventi degli anni 1904-1906, benché meno chiaro di quanto non sia quello di *Blue Sky*, sembrerebbe quindi suggerito da diversi indizi. La possibile connessione con l'attività berlinese è suggestiva soprattutto perché nello stesso periodo il teorico inglese sta cercando di dare corpo al suo Über-Marionette International Theatre. Il 20 ottobre 1905 Kessler sottolinea le difficoltà del progetto, incoraggiandolo piuttosto ad accettare la proposta di Reinhardt⁷⁵. Qualche settimana più tardi, Craig gli scrive a proposito del proprio ruolo al Neues Theater:

Di gran lunga l'idea migliore [...] è che Reinhardt mi metta a capo degli allestimenti e che lasci che diventi il teatro in cui offrire tutti i drammi dell'immaginazione e per iniziare una nuova era nel lavoro scenico. Una persona legata a doppio filo con la maggior parte dei migliori teatri tedeschi mi ha detto oggi che Reinhardt non è riuscito a liberarsi della sala, dopo tutto.⁷⁶

il commento musicale, una canzone molto amata dalle truppe inglesi durante la prima guerra mondiale. Tuttavia il gioco linguistico non sembra far parte dell'ironia antibellica che sembra emergere qui. La presenza di *Reinhardt* in una versione così parodistica, e certamente non positiva, che parla un inglese storpiato e uno *Shakespeare* che parla un tedesco maccheronico non sembrano certo filotedeschi (semmai il contrario). I motivi della scelta di Craig, quindi, devono a mio avviso essere ricercati altrove.

⁷⁴ Cfr. J. L. Styan, *Max Reinhardt*, Cambridge University Press, p. 55; cfr. anche C. Gazioli *L'antitecnologismo espressionista: la scena in funzione dell'attore*, in U. Artioli (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2004, pp. 83-98, rif a pp. 86-87 e, per un'analisi più estesa dello spettacolo, Noriko Obayashi, *Production Analysis on A MidsummerNight's Dream by Max Reinhardt in 1905*, in «Bigaku», LII, 2, 2001, pp. 71-83.

⁷⁵ Cfr. E. G. Craig, H. Kessler, *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler 1903-1937*, cit., pp. 52-53. Kessler giunse addirittura a minacciare l'ammutinamento' (ossia di non aiutarlo più a realizzare il progetto di Dresda) per costringerlo ad accettare la proposta di Reinhardt. Cfr. *ivi*, p. 57.

⁷⁶ « Far and away the best plan [...] is that Reinhardt should put me into the Neues Theater as master of the stage and should let it be the theatre for presenting all the imaginative plays

Queste parole sembrano assumere un significato particolare nel contesto storico in cui si collocano. Benché gli allestimenti rivoluzionari a cui si allude non siano specificati, il progetto principale di Craig nel 1905 è l'Über-Marionette International Theatre⁷⁷; considerando le difficoltà pratiche che sta incontrando nella realizzazione, sembra plausibile che le produzioni a cui sta pensando per il Neues Theater siano quelle che intende allestire appunto entro quel progetto.

Date queste premesse, la presenza di Reinhardt e Shaw in *Romeo and Juliet* e *Blue Sky* (in qualità di personaggi o di figure cui si allude) potrebbe assumere un significato che va oltre il mero desiderio di farne oggetto di scherno. Rinviando all'esperienza del periodo berlinese, è ipotizzabile che sotto la superficie vi sia un riferimento al progetto per l'Über-Marionette International Theatre e più in generale alla teoria della *Über-Marionette*.

Riconsideriamo a questo punto i due testi alla luce di tale supposizione.

In *Romeo and Juliet* troviamo alcuni elementi interessanti. Il primo è legato ad una serie di scritti ai quali Craig lavora tra il 1911 e il 1923 (il medesimo periodo, appunto, in cui compone sia *Romeo and Juliet* sia *Blue Sky*), la maggior parte dei quali rimasti in forma manoscritta. Si tratta di saggi che segnalano, in modi diversi, la rilevanza attribuita da Craig alla Commedia dell'Arte⁷⁸. In alcuni di questi, però, si aggiungono altri elementi particolarmente interessanti ai nostri fini: da un lato l'influenza della Commedia dell'Arte sulla produzione shakespeariana e, dall'altro, la caratteristica antiletteraria che accomuna la prima alla seconda. Nate e sviluppatasi secondo Craig sul palcoscenico come creazione dell'intera compagnia, infatti, sarebbero entrambe contraddistinte da una cospicua dipendenza dalla pratica all'improvviso. Nel caso di Shakespeare, la qualità letteraria che ne caratterizza la scrittura drammatica sarebbe l'esito di un passaggio successivo, quando l'attore Shakespeare inizia ad ambire alla gloria letteraria e fissa quindi le sue tragedie e commedie nella versione del folio⁷⁹. Il teatro di Shakespeare, nella forma che ci è giunta, sarebbe in altri termini il consolidamento dell'esito ultimo della prassi d'un tipo di

and for making a new Era in stage work. I have been told today by a man connected very closely with most of the best theatres in Germany that Reinhardt has been unable to dispose of the theatre after all». Ivi, p. 56.

⁷⁷Sullo Über-Marionette International Theatre project cfr. I.Eynat[-Confino], *Gordon Craig, the ÜberMarionette and the Dresden Theatre*, «Theatre Research International», V, 3, Autumn 1980, pp. 171-193 e I.Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement and the Actor*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989, pp. 147-150.

⁷⁸Cfr. L. Mango, *La costruzione della memoria del moderno. Edward Gordon Craig e la Commedia dell'Arte*, in E. Randi (a cura di), *Il 'mito' della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo*, Acireale, Bonanno, 2016, pp. 25-41.

⁷⁹Cfr. E. G. Craig, *Shakespeare's Plays*, in «The Mask» VI, 2, October 1913, pp. 163-168; il testo è ripubblicato con minimemodifiche e con iltitolo *Shakespeare's Collaborators*, in E. G. Craig, *The Theatre Advancing*, Boston, Little, Brown and co., 1919, pp. 114-123.

attore che fa dell'improvvisazione una componente fondamentale della sua tecnica, come Craig dichiara in *Shakespeare's Plays*:

A mio avviso i drammi di Shakespeare furono creati in stretta collaborazione con l'impresario del teatro e con gli attori; in effetti, praticamente con l'intera compagnia, che li inventava, li allestiva, e li recitava. Credo anche che se potessimo dare un'occhiata ai manoscritti dei drammi scopriremmo una massa di correzioni, aggiunte e tagli segnati da diverse mani. Credo che gli improvvisatori (e i comici dell'epoca erano grandi improvvisatori) abbiano contribuito molto alle commedie, e non poco a diverse tragedie.⁸⁰

La modalità di composizione dei testi sarebbe strettamente legata a questa pratica. Craig, infatti, continua ipotizzando che la stesura dei drammi shakespeareiani avvenisse in tre fasi distinte:

Il primo periodo ne vedeva la composizione dell'abbozzo; il secondo li vedeva recitare, e in questo periodo venivano aggiunti molti monologhi, e persino scene, di settimana in settimana, durante le prove e dopo gli spettacoli; il terzo periodo li vedeva consegnati al poeta per la revisione in vista della stampa.⁸¹

Che questa prassi sia a suo avviso esito dell'influenza dei comici dell'arte non è esplicito, ma vi sono allusioni significative in tal senso sia nel saggio che include questi passi sia altrove. Nell'articolo troviamo un paio di riferimenti *en passant*: una nota a piè di pagina assente nella versione pubblicata nel 1913 in «The Mask», ma presente nella versione inclusa nel 1919 in *The Theatre Advancing*, in cui si rinvia ad un'impresata storia della Commedia dell'Arte (probabilmente uno dei testi rimasti in forma manoscritta e a cui Craig lavora tra il 1911 e il 1921)⁸²; il teorico inglese afferma poi che la creazione della drammaturgia shakespeareiana e più in generale elisabettiana secondo questa procedura è credibile per chiunque abbia studiato la prassi dell'Improvvisa⁸³. Più esplicito è nell'affermazione, fatta qualche anno più tardi, nel 1922, secondo la quale i comici dell'arte

⁸⁰ «In my opinion the Dramas were created by Shakespeare in close collaboration with the Manager of the Theatre and with the actors; in fact, with practically the whole of the company who invented, produced, and acted them; and I believe that a glimpse at the manuscript of the Plays would reveal a mass of corrections, additions, and cuts made in several handwritings. I believe that the improvisators...and the comedians of that day were great improvisators... contributed a great deal to the Comedies, and not a little to several of the Tragedies». E. G. Craig, *Shakespeare's Plays*, cit., pp. 163-164

⁸¹ «The first period saw them sketched out; the second saw them acted ... and at this period many speeches and even scenes were added from week to week, at rehearsal and after performances... and the third period saw them handed over to the poet for revision before being printed». Ivi, p. 164

⁸²Cfr. E.G. Craig, *Shakespeare's Collaborators*, cit., p. 118n. Sulla storia della Commedia dell'Arte progettata da Craig cfr. L. Mango, *La costruzione della memoria del moderno. Edward Gordon Craig e la Commedia dell'Arte*, cit., pp. 29-36.

⁸³Cfr. E. G. Craig, *Shakespeare's Plays*, cit., p. 166.

avrebbero influenzato Shakespeare (assieme a Lope de Vega e Molière)⁸⁴, e del resto, come segnala Lorenzo Mango, una parte della storia della Commedia dell'Arte progettata da Craig voleva essere dedicata alla sua influenza su Shakespeare⁸⁵.

Che per il teorico sia riconoscibile un legame tra Shakespeare e l'esperienza della Commedia dell'Arte è quindi indubbio. È suggestivo perciò che Craig decida di affrontare una riscrittura farsesca di *Romeo and Juliet* negli stessi anni in cui sta lavorando alla storia dell'importante fenomeno spettacolare italiano e ai suoi rapporti con l'opera shakespeariana (ma anche con altri esponenti e fenomeni teatrali)⁸⁶.

Tracce di tale legame si possono intravedere nel *business* di alcuni personaggi della *pièce*, vale a dire nelle loro azioni e nelle loro controcene. Il *corpus* delle reazioni soprattutto – e probabilmente non a caso – di Shakespeare, ma anche di Reinhardt, possiede una qualità farsesca che assume tratti degni di nota, perché ha molto in comune con i lazzi fisici della Commedia dell'Arte. Si potrebbe obiettare che in realtà si tratta di un tipo di comicità caratteristica del teatro di marionette popolare, in particolar modo degli spettacoli di Punch and Judy, di grandissimo successo sin dal Settecento in Gran Bretagna. Se ciò è certamente vero, non contrasta affatto con una possibile traccia della Commedia dell'Arte all'interno di *Romeo and Juliet*, anzi, suggerisce un ulteriore elemento a sostegno, che possiamo individuare se consideriamo quale sia l'origine della figura di Punch.

A partire dal numero di ottobre 1912, lo stesso che include *The Commedia dell'Arte Ascending*, in «The Mask» inizia a comparire la traduzione inglese di una serie di capitoli della *Storia dei burattini* di Yorick. Nel fascicolo del gennaio 1914, immediatamente successivo a quello in cui Craig include *Shakespeare's Plays*, Craig pubblica la parte che tratta della storia del teatro di figura in Inghilterra, e della nascita del *Punch and Judy Show*⁸⁷. Dopo aver sottolineato che in Shakespeare e negli elisabettiani vi sono diversi riferimenti alle marionette, sostenendo che addirittura alcuni dei loro testi fossero scritti in prima battuta per questa tipologia di scena⁸⁸, Ferrigni parla della nascita di Punch. Il paragrafo reca il titolo significativo *Il regno di Pulcinella (The Reign of Punchinello)* ed inizia in maniera estremamente interessante ai nostri fini: «Scoppiò finalmente, coll'anno 1688, la memorabile rivoluzione che inaugurò in Inghilterra una nuova era

⁸⁴E.G. Craig, *Introduction*, in C. Goldoni, *The Liar*, translated by G. LovatFraser, Knopf, New York 1922, pp. 5-8, rif. p. 6.

⁸⁵ Cfr. L. Mango, *La costruzione della memoria del moderno. Edward Gordon Craig e la Commedia dell'Arte*, cit., pp. 34-35.

⁸⁶Cfr. *ivi*, pp. 36-37.

⁸⁷Cfr. Yorick [Pietro CoccolutoFerrigni], *A History of Puppets*, in «The Mask», IV, 3, January 1914, pp. 205-216.

⁸⁸ Cfr. *ivi*, pp. 206-207, Oltre ad esempi da Ben Jonson e Robert Greene, Ferrigni cita il caso del *Julius Ceasar* shakespeariano.

politica... e portò [...] il glorioso Pulcinella italiano sul trono de' burattini d'Albione!»⁸⁹. La maschera napoletana è in altri termini il punto d'origine della popolarissima figura inglese, chiudendo così un triangolo ai cui vertici troviamo il teatro di marionette, il teatro shakespeariano e la Commedia dell'Arte.

Se quindi le controcene di *Shakespeare*, *Reinhardt* e *Bacon* in *Romeo and Juliet* ricordano quelle del *Punch and Judy Show*, implicitamente rimandano all'elemento distintivo della pratica all'improvviso dei comici dell'arte, il lazzo. E se in questo dramma potrebbero sembrare inserti esornativi, in realtà sono interpretabili come i primi passi di un processo durante il quale tale prassi ritorna in primo piano all'interno della poetica dell'attore craighiana. In questa fase rimane in qualche modo impotente, all'interno di un testo in cui regna – al di sotto dell'apparenza comica – una indubbia cupezza.

Le marionette in effetti qui sono versioni degradate del modello nobile. Juliet è un personaggio estremamente frivolo, cinico e superficiale, Romeo cade letteralmente a pezzi, vampirizzato dall'amata, *Shakespeare* è una figura inerme e le 'tre streghe' sono creature maligne che rovinano deliberatamente un grande testo shakespeariano. In vari modi, tutti riflettono una ben nota presa di posizione di Craig in *The Actor and the Über-Marionette*:

La marionetta mi pare l'ultima eco dell'arte bella e nobile di una civiltà passata. Ma, come avviene per tutte le arti che son cadute in mani grossolane o volgari, si è svilita. Tutti i fantocci non sono ora che dei comici da farsa. Essi imitano gli attori del più grande palcoscenico di carne. Entrano in scena unicamente per cadere col sedere a terra. Bevono solo per barcollare e amoreggiano soltanto per far ridere. Hanno dimenticato il consiglio della loro Madre, la Sfinge.⁹⁰

La descrizione ben si adatta a *Romeo and Juliet*. Il registro comico qui è spesso quello del *low comedian*⁹¹, soprattutto nel modo in cui si ritrae il

⁸⁹ Yorick [Pietro Coccoluto Ferrigni], *La storia dei burattini*, Firenze, Bemporad, 1902, p. 207. La traduzione in «The Mask» recita: «The memorable revolution that broke out in 1688, inaugurated in England a new political era, and raised [...] the glorious Italian Punchinello to the throne of Marionettes in Albion». [Pietro Coccoluto Ferrigni], *A History of Puppets*, cit., p. 209.

⁹⁰ «The Marionette... appears to me to be the last echo of some noble and beautiful art of a past civilization. But as with all art which has passed into fat or vulgar hands, the Puppet has become a reproach. All puppets are now but low comedians. They imitate the comedians of the larger and fuller blooded stage. They enter only to fall on their back. They drink only to reel, and make love only to raise a laugh. They have forgotten the counsel of their Mother, the Sphinx». E. G. Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, «The Mask», I, 2, April 1908, pp. 3-15, rif a p. 11. Una traduzione integrale – alternativa alla nostra – del saggio è presente in E. G. Craig, *L'attore e la supermarionetta*, in E. G. Craig, *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 33-57.

⁹¹ Nel brano, infatti, Craig usa l'espressione *low comedian* riferendosi al ruolo specifico assunto dagli attori di tradizione, che include tratti del caratterista ma anche di altri ruoli

comportamento di *Shakespeare* e *Reinhardt*, ma anche negli effetti farseschi provocati dai due protagonisti. Per quanto divertente nei suoi risultati, questa scelta sottolinea la degradazione delle marionette; e la comicità gestuale di *Shakespeare* pare rinviare alla contaminazione sofferta da una preziosa tradizione ad opera del volgare gusto contemporaneo. Le osservazioni di Craig in *The Actor and the Über-Marionette* trovano in questa *pièce* una traduzione a tal punto aderente che *Shakespeare* si ritrova letteralmente «col sedere a terra»⁹², mentre si può facilmente dire che i due giovani amoreggino «soltanto per far ridere». Le mani grossolane che manipolano le figure sono inoltre perfettamente rappresentate dalle tre streghe che trasformano in farsa la tragedia shakespeariana, insultando l'*alter ego* dell'autore elisabettiano con espressioni rozze e bizzarre, chiamandolo «vecchio sciocco sentimentale» e «unno»⁹³. Il fatto che queste operatrici di degradazione siano raffigurate come donne potrebbe essere un'ulteriore allusione a *The Actor and the Über-Marionette*. Quando nel saggio Craig descrive il decadimento della marionetta e l'inizio del teatro umano, nel capoverso intitolato a lato del testo come *La Caduta (The Fall)*, ovvio riferimento alla *Genesi*), attribuisce tale declino all'azione di due donne che dissacrano la Marionetta Divina imitandola - dando così vita alla scena di carne - e condannandola all'oblio⁹⁴:

L'attore nasce dalla sciocca vanità di due donne, che non furono abbastanza forti da guardare il simbolo della Divinità senza desiderare di metterci mano; e la loro parodia si dimostrò redditizia. Nell'arco di cinquanta o cent'anni luoghi dedicati a tali parodie spuntarono ovunque. L'erba cattiva, si dice, cresce rapidamente, e questa landa desolata di erbacce, il teatro moderno, mise radici in fretta. [...] Con lo svanire del fantoccio e l'affermazione di queste donne che facevano mostra di sé sul palcoscenico al suo posto, giunsero lo spirito oscuro chiamato Caos, e sulla sua scia il trionfo della Personalità incontrollata.⁹⁵

come il mamo, connotato comunque da una comicità grossolana e molto fisica. Al riguardo cfr. P. Degli Esposti, *La metamorfosi del sistema teatrale inglese. Dal TheatresAct (1843) alla fine dei ruoli*, in U. Artioli (a cura di), *Il teatro dei ruoli in Europa*, Padova, Esedra, 2000, pp. 83-125, rif a pp. 122-124, P. Degli Esposti, *Ulteriori note su Robertson e il sistema dei ruoli*, in «Il castello di Elsinore», XIII, 37, 2000, pp. 117-122.

⁹²Cfr. RJ, p. 5.

⁹³ «You sentimental old fool!» e «You Hun!». Ivi, p. 7.

⁹⁴ La degradazione 'storica' della marionetta descritta da Craig ricorda curiosamente la pronuncia teorica di Charles Nodier. Craig conosce - e talvolta cita - l'autore francese, con il quale tra l'altro sembra condividere l'ammirazione per il celebre mimo Jean-Gaspard Debureau, se le parole pubblicate in «The Mask» a firma Dorothy Nevile Lees sul celebre Pierrot francese sono come di norma espressione di opinioni condivise con Craig. Cfr. J. Champfleury, *Gaspard Debureau. Notes upon a Celebrated Pierrot with an introductory word by Pierre Ramés [Dorothy Nevile Lees]*, «The Mask», VII, 1, July 1914, pp. 69-74, rif a pp. 69-71. Studiare la connessione tra Craig e Nodier porterebbe qui fuori tema, ma l'argomento meriterebbe un approfondimento. Su Nodier, cfr. E. Randi, *Anatomia del gesto*, Padova, Esedra, 2001, pp. 57-112.

⁹⁵ «The actor springs from the foolish vanity of two women who are not strong enough to look upon the symbol of godhead without desiring to tamper with it; and the parody

Naturalmente la misoginia di Craig – tratto che emerge ripetutamente sia nei testi pubblicati che nei quaderni manoscritti – è alla base della scelta di porre due *donne* come causa di tale decadimento, ma più rilevante per la nostra tesi è che come due donne in *The Actor and the Über-Marionette* sono ritenute la causa del passaggio svilente dalla marionetta al suo facsimile umano, analogamente in *Romeo and Juliette* figure femminili malignamente trasformano la tragedia shakespeariana in una becera farsa, con protagonista una moderna ‘prima donna’ che distrugge le vestigia della nobile tradizione shakespeariana rappresentata da Romeo. In questa prospettiva, la *pièce* diventa la drammatizzazione del primo punto di svolta nel processo storico raffigurato da Craig in *The Actor and the Über-Marionette*, vale a dire il momento in cui la recitazione umana prese il posto della danza della marionetta.

Anche *Blue Sky* sembra rimandare alla teoria recitativa craighiana. Per quanto si tratti di un dramma per marionette, come si è anticipato, vi sono diverse allusioni agli attori, e benché il termine *comedian* nelle didascalie si riferisca ai personaggi negativi del testo, Sly-Boots e Muggins, la tecnica suggerita nelle indicazioni sceniche, l’improvvisazione, è assai apprezzata da Craig perlomeno nella forma offerta dalla Commedia dell’Arte. Il termine stesso *comedian* riporta alla mente l’espressione usata per indicare gli storici virtuosi di tale tecnica, i comici dell’arte, e pare verosimile che ciò sia ben chiaro a Craig che nel medesimo periodo in cui lavora al dramma sta meditando la sua mai terminata *Storia della Commedia dell’Arte*. Del resto, quando suggerisce di lasciare all’attore libertà di recitare all’impronta è assai difficile si possa riferire all’interprete contemporaneo, che in *Shakespeare’s Plays* viene menzionato *en passant* come colui che, al contrario, non è capace di farlo. Assai più verosimile è che il modello sia quello dei grandi comici del Cinque-Seicento che – Craig lo dice chiaramente nel medesimo saggio – erano grandi improvvisatori, o forse una figura che ancora sta lottando per emergere, che però almeno per questo genere di capacità dovrebbe assorbire l’abilità dei comici rinascimentali⁹⁶. La contiguità tra questi ultimi e l’interprete scenico del futuro emerge dal confronto tra gli scritti sull’Improvvisa e sulla recitazione pubblicati in «The Mask».

Quando nel 1911-1912 il teorico inglese dedica tre numeri della rivista appunto alla Commedia dell’Arte, non solo mostra il suo apprezzamento

proved profitable. In fifty or a hundred years, places for such parodies were to be found in all parts of the land. Weeds, they say, grow quickly, and that wilderness of weeds, the modern theatre, soon sprang up. [...] With the fading of the Puppet and the advance of these women who exhibited themselves on the stage in his place, came that darker spirit which is called Chaos, and in its wake the triumph of the riotous Personality». E. G. Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, cit., p. 14.

⁹⁶ Cfr. E. G. Craig, *Shakespeare’s Plays*, cit. pp. 167 (sugli attori contemporanei), 164 (sugli attori rinascimentali-barocchi).

per una forma spettacolare che è rimasta «alla ribalta per due secoli [...] senza l'ausilio del letterato»⁹⁷, ma anche per la tecnica d'improvvisazione per la quale chi la praticava era celebre⁹⁸. Craig non analizza né descrive la tecnica in sé, ma la usa come cavallo di Troia per riaffermare i principi della sua teoria sulla recitazione e come stimolo per incitare gli interpreti contemporanei a intraprendere il cammino che li possa portare a diventare artisti. Come afferma in *The Actor and the Über-Marionette*, «essi devono creare per se stessi una nuova forma di recitazione, fatta principalmente di gesti simbolici. Oggi impersonano e interpretano; domani dovranno rappresentare e interpretare; e l'ultimo giorno dovranno creare»⁹⁹. Gli attori devono imparare a creare, ed appunto nell'inventiva sta il valore dell'improvvisazione. Grazie ad essa, invece di impersonare o imitare, il comico dell'arte creava, raggiungendo l'ultimo stadio del processo che l'interprete contemporaneo deve ancora iniziare. Questo spiega perché Craig (o più verosimilmente Dorothy NevileLees per lui) traduca un passo particolare dalla *Histoire du Théâtre Italien* (1730) di Francesco Riccoboni, in cui l'italiano afferma che

l'attore che improvvisa recita più animatamente e con maggior naturalezza di chi recita una parte imparata a memoria. Le persone percepiscono meglio, e quindi dicono meglio, ciò che inventano di quanto prendono a prestito da annotazioni e memorizzano.¹⁰⁰

Craig usa le parole di Riccoboni per sottolineare che la creatività – una qualità propria dell'improvvisazione – è l'elemento che trasforma la recitazione in arte. In *The Commedia dell'Arte Ascending* spiega che un comico evitava gli inconvenienti dell'emozione usando una maschera e l'accidentalità nel gesto «imprigionando i piedi in scarpe pesanti e rialzate»¹⁰¹. Per quanto bizzarra – o meglio, proprio perché storicamente scorretta –, l'idea che un comico dell'arte possa usare calzature di tal

⁹⁷ «The stage for two centuries [...] without the assistance of the literary man». John Semar [Edward Gordon Craig], *Commedia dell'Arte or Professional Comedy*, «The Mask», III, 7-9, January 1911, pp. 99-100, rif. a p. 99.

⁹⁸ Cfr. L. Mango, *La costruzione della memoria del moderno. Edward Gordon Craig e la Commedia dell'Arte*, cit., e P. Degli Esposti, *Parole in maschera. Edward Gordon Craig, «The Mask» e la Commedia dell'Arte*, in E. Randi (a cura di), *Il 'mito' della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo*, cit., pp. 43-55.

⁹⁹ «They must create for themselves a new form of acting, consisting for the main part of symbolical gesture. Today they impersonate and interpret; tomorrow they must represent and interpret; and the third day they must create». E. G. Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, cit., p. 5.

¹⁰⁰ «The actor who improvises acts with more animation and more naturally than he who plays a part which he has learned by heart. People feel better, and therefore say better, what they invent than what they borrow from notes and memorise». John Semar [Edward Gordon Craig], *The Commedia dell'Arte or Professional Comedy*, cit., pp. 99-100.

¹⁰¹ «By imprisoning their feet in raised and heavy shoes». E. G. Craig, *The Commedia dell'Arte Ascending*, «The Mask», V, 2, October 1912, pp. 104-108, rif. a p. 108.

genere, molto più adatte alla *Über-Marionette* che ad un attore di cui è ben nota la sofisticata tecnica acrobatica, tradisce l'intento di Craig, vale a dire impiegare la Commedia dell'Arte per riconfermare la validità della sua teoria recitativa, anche se riscrivendo i dati storici e sovrapponendo gli antichi comici all'interprete scenico del futuro.

Può risultare difficile comprendere come Craig possa conciliare il proprio interprete scenico ideale, che rinuncia all'affermazione del proprio ego e le cui azioni sono totalmente controllate, con l'ammirazione per l'improvvisazione, tanto profonda che la *Über-Marionette* sembra entro certi limiti adottarne la tecnica. Per cercare di chiarire questo snodo della teoria craighiana è utile mettere a fuoco alcuni punti. Per quanto il teorico inglese non precisi mai quale sia esattamente la sua idea di improvvisazione, il riferimento alla prassi dei comici dell'arte, dotati di tecnica sopraffina e promotori di una raffigurazione antipsicologica, segnala che il loro tipo di recitazione è, per Craig, controllatissima e anemotiva (l'ipotesi craighiana che la casualità gestuale e l'emotività sarebbero state evitate nell'improvvisa tramite l'impiego di calzature particolarmente ingombranti è significativa in questo senso). Al contempo l'attore che adotta tale tecnica ha un vantaggio indiscutibile rispetto all'interprete che si è soliti vedere a teatro. L'improvvisatore infatti non replica una scrittura preesistente, non imita una psicologia pre-definita da altri (il drammaturgo, più precisamente), non è responsabile di perpetuare quel processo di allontanamento dalla sfera superiore che è insito invece nel processo di interpretazione tradizionale. In altri termini non dà forma a una mera 'copia della copia' in senso platonico. Che Platone sia un punto di riferimento per Craig è confermato dai diversi riferimenti nei suoi scritti, e ribadito in molti studi storici sul teorico¹⁰². Soprattutto è esplicitamente menzionato come punto di riferimento per la condanna dell'attore imitativo in *The Actor and the Über-Marionette*; più precisamente a sostegno della condanna dell'interprete mimetico è riportato un passo dal terzo libro della *Repubblica* di Platone in cui viene rifiutata la cittadinanza nella repubblica platonica all'attore pantomimico¹⁰³.

Come possa la creatività dell'improvvisatore non essere soggettiva, vale a dire non condizionata dalla situazione e dalla individualità contingente del performer (termine che meglio di altri si adatta all'attore ideale craighiano) è deducibile dalla natura del modello recitativo ideale del teorico inglese, la *Über-Marionette*. In particolare, vale la pena porre l'attenzione su un saggio

¹⁰² Cfr. L'annotazione di Craig del giugno 1909 in E. G. Craig, *Day-book 1. November 1908 to March 1910*, p. 133, Edward Gordon Craig Collection, Harry Ransom Center, University of Texas at Austin; Denis Bablet, *The theatre of Edward Gordon Craig*, London, Eyre Methuen, 1981, p. 138; F. Marotti, *Gordon Craig*, Bologna, Cappelli, 1961, pp. 111, 136; L. Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet: A Reconstruction*, Westport, Conn., London, Greenwood Press, 1982, p. 16; I. Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement and the Actor*, cit., p. 133.

¹⁰³ Cfr. E. G. Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, cit., p. 5 e nota.

del 1912, *Gentlemen, the Marionette*, in cui il teorico inglese chiarisce come il manovratore della *Über-Marionette* non sia un individuo in carne ed ossa, e i fili che la reggono siano immateriali:

Chi può dire quali saranno i fili che guideranno la *Über-Marionette*? Non credo nel meccanico, né nel materiale... I fili che si dipanano tra la divinità e l'anima del Poeta sono quelli che potrebbero governarla. Non sono rimaste a Dio altre corde del genere, per un'altra figura? Non ne dubito.¹⁰⁴

Questi fili sono un canale di comunicazione mediante il quale l'ispirazione divina può penetrare nella *Über-Marionette* e dare forma all'arte davanti agli occhi dello spettatore senza che la mimesi – e quindi il processo di allontanamento dalla sfera superiore – sia innescata. Sullo sfondo dell'affermazione craighiana si intravedono tracce delle riflessioni di Kleist. L'interprete ideale di Craig è il veicolo che trasmette il divino esattamente come la marionetta kleistiana è lo strumento perfetto del marionettista oltremondano nel saggio *Sul teatro di marionette*, che non a caso Craig pubblica, nel 1918, in «The Marionette»¹⁰⁵. Come per Kleist il fantoccio è lo strumento perfetto che permette di andare oltre l'io riflessivo, privo di armonia divina, e trasmettere *im*-mediatamente la perfezione della sfera superiore, così per Craig la *Über-Marionette* è l'interprete libero dai limiti dell'umano e lo specchio del sovramondano. L'improvvisazione, in questo contesto, diventerebbe la concretizzazione dell'ispirazione superiore in una forma percepibile, non degradata dal procedimento mimetico, in un processo che per certi versi richiama la fusione di dionisiaco e apollineo di nietzscheana memoria. L'interprete ideale, grazie ai fili invisibili che lo legano alla sfera celeste, sarebbe infuso di spirito divino, in qualche modo invasato (ma non dall'ebbrezza vitale di Nietzsche), e grazie al suo superiore controllo riuscirebbe a dare forma armonica all'invasamento che lo domina, creando una forma non premeditata, improvvisata, appunto. La connessione tra l'improvvisazione e la Commedia dell'Arte da un lato e la *Über-Marionette* dall'altro, fornisce nuovi strumenti interpretativi che possono gettare luce su quanto è apparentemente oscuro in *Blue Sky*. Se le parole di Craig sembrano alludere ad una somiglianza tra i comici rinascimentali e il suo interprete ideale, allora i riferimenti all'improvvisazione e agli attori in questo *puppet play* assumerebbero un senso importante, facendo della *pièce* un dramma per *Über-Marionette* piuttosto che un 'semplice' testo per marionette. Ma c'è di più.

¹⁰⁴ «What the wires of the ueber-marionette shall be, what shall guide him, who can say? I do not believe in the mechanical..., nor in the material.. The wires which stretch from Divinity to the soul of the Poet are wires which might command him; ... has God no more such threads to spare... for one more figure? I cannot doubt it». E. G. Craig, *Gentlemen, the Marionette*, in «The Mask», V, 2, October 1912, pp. 95-97, cit. a p. 97.

¹⁰⁵Cfr. H. von Kleist, *On the Marionette Theatre*, in «The Marionette», 4, January [June] 1918, pp. 105-113.

Vi sono diverse affermazioni bizzarre nella commedia, che sembrano essere una conseguenza della strategia che Looney adotta per confondere Sly-Boots, talvolta alludendo a evidenti doppi sensi teatrali. Uno di questi episodi si colloca nella prima scena. Looney sta mostrando a Sly-Boots la procedura per fare il cielo blu:

Looney. Le mie ricette sono semplici. Per un Cielo Blu mescolate bianco e nero in ugual misura e avrete un cielo blu... Solo, bisogna stare attenti a *quando* si mescola... dipende tutto da quello... senza tralasciare *dove* si mescola... questo è essenziale... e soprattutto, bisogna fare attenzione a *come* si mescola... le polveri... una alla mattina... una la notte. Solo, come dicevo, bisogna osservare le unità. Questa è una delle Polveri Bianche... questa è una delle Nere... Le mettiamo in un bicchiere... le scuotiamo... le mettiamo a terra... ci inginocchiamo e le osserviamo... ci alziamo... ci inginocchiamo di nuovo... poi alziamo un'altra volta... Ora ci inginocchiamo ancora... Guardate...

Sly-Boots. Sto guardando.

Looney. Cosa vedete?

Sly-Boots. Nulla di nulla.

Looney. Bene.... Ora prendete la polvere che spargete su un foglio di carta bianca... lo tenete nella mano destra a livello della bocca... tenete nella mano sinistra un bicchier d'acqua... e poi.... Ditemi: che tipo di illuminazione avete in casa?

Sly-Boots. Elettrica.

Looney. Ah, peccato.

Sly-Boots. Perché?

Looney. Dovreste sapere come spegnere le candele.¹⁰⁶

L'episodio mostra il metodo che Looney impiega per contrastare il tentativo di Sly-Boots di appropriarsi del suo segreto per scopi indegni. Spiega la procedura necessaria, ma solo in maniera semi-incomprensibile, mettendo in atto un rituale apparentemente comico e dicendo frasi sconcertanti. Si noti che non dice mai vere e proprie menzogne, benché parli per enigmi; ciò suggerisce che le sue parole non siano pronunciate unicamente per confondere e sviare Sly-Boots. Per fare il cielo blu è necessario un rituale, come conferma il finale del dramma, e che l'episodio alluda inoltre al teatro è chiaramente rivelato dal riferimento alle unità

¹⁰⁶ «Looney. My recipes are simple. For a Blue Sky, mix white and black in equal quantities, and you have a blue sky... Only you must be careful *when* to mix... all depends upon that... never forgetting *where* you mix... that is essential... and, above all, be prudent *how* you mix... the powders... one in the morning... one at night. Only, as I say, you must observe the unities. Come, now, let me show you how the Blue Sky Recipe is managed. This is one of the White Powders... this is one of the Black... We place in a Glass... we shake them... we put them in the ground... we kneel and regard them... we rise... we kneel again... we rise once more... Now we kneel again... Look... / Sly-boots. I am looking. / Looney. What do you see? / Sly- Boots. Nothing at all. / Looney. Good... Now take the powder, which you spread on to a sheet of white paper... you hold it in your right hand level with the mouth... you hold a glass of water in your left hand... and then... Tell me - how is your house lighted? / Sly-Boots. By electricity. / Looney. Ah, that is a pity. / Sly-Boots. Why? / Looney. You ought to know how to blow out candles». *BS*, pp. 200.

aristoteliche. L'implicazione pare essere che la cerimonia necessaria per fare il cielo blu sia di natura teatrale.

Il rito stesso nasconde riferimenti che possono aiutare a spiegare quale specifico significato teatrale Craig intenda esprimere. Benché il dialogo sia apparentemente comico, trapelano allusioni all'*opus* alchemico. La procedura per creare il cielo blu richiede di mescolare una polvere bianca e una polvere nera, che paiono rinviare all'*albedo* e alla *nigredo*, due fasi del processo alchemico. L'allusione è in qualche misura apparentemente ribadita dal riferimento al giorno e alla notte (che non a caso ricorda la *GrandNuit*, concetto sviluppato entro la medesima tradizione). Certo, il processo non si conclude con la creazione dell'oro, ma il blu del cielo craighiano ha una connotazione altrettanto spirituale. Inoltre è interessante rilevare che Leonardo da Vinci, per cui Craig esprime ammirazione, sosteneva che mescolando bianco e nero si sarebbe ottenuto il blu, e benché in varie occasioni il maestro rinascimentale abbia condannato l'alchimia, la sua posizione è ambivalente, talvolta dimostrando ammirazione per gli antichi alchimisti per le loro invenzioni¹⁰⁷. Se ricordiamo che Irène Eynat Confino segnala che diverse tradizioni esoteriche, tra le quali l'alchimia, influenzano la poetica di Craig, incluso il suo concetto di *Über-Marionette*¹⁰⁸, l'allusione all'*Oeuvre* sembrerebbe un ulteriore indizio della connessione tra *Blue Sky* e la teoria craighiana sull'interprete scenico.

Certo, il tema alchemico, in questo testo, non parrebbe approfondito, e tuttavia l'allusione ad una tradizione così connotata non sembra casuale, sembrando piuttosto uno strumento fornito dall'autore per comprendere l'affermazione riguardo alle candele all'interno di questo stesso dialogo.

Un artista particolare, tra i conoscenti ed amici di Craig, William Butler Yeats, è estremamente interessato all'alchimia, al punto che molte sue opere sono impregnate di riferimenti a tale pratica¹⁰⁹. I suoi rapporti con il

¹⁰⁷ E. McCurdy (edited by), *Leonardo da Vinci's Note-books*, New York, Empire State book Company, 1923, p. 227. Ci riferiamo qui all'edizione curata da McCurdy (nello specifico alla prima edizione americana del 1923 che riproduce la prima edizione inglese del 1906) perché proprio questa viene recensita in «The Mask» e quindi nota a Craig. Cfr. la recensione a *The Notebooks of Leonardo da Vinci, translated by Edward McCurdy*, in «The Mask», III, 4-6, October 1910, p. 92. La recensione è anonima ma a stilare questo tipo di scritti sono Craig e Dorothy Nevile Lee (i cui interventi di norma rispecchiano in maniera fedelissima le opinioni di Craig); lo stile della recensione, peraltro, sembra suggerire che a scriverla sia stato Craig stesso. Su Leonardo e l'alchimia, cfr. ad esempio B. T. Moran, *Distilling Knowledge: Alchemy, Chemistry, and the Scientific Revolution*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2009, pp. 37-39; P. Vulliaud, *Il pensiero esoterico di Leonardo*, Roma, Edizioni mediterranee, 1987; B. Boni, *Leonardo da Vinci e l'alchimia*, «Chimica» XXX, 12, dicembre 1954, pp. 401-405; C. Vasoli, *Note su Leonardo e l'alchimia*, in E. Bellone, P. Rossi (a cura di), *Leonardo e l'età della ragione*, Milano, Scientia, 1982, pp. 69-77.

¹⁰⁸ Sull'interesse di Craig per le tradizioni esoteriche, cfr. I. Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement and the Actor*, cit., pp. 126-144.

¹⁰⁹ Cfr. ad esempio W. T. Gorsky, *Yeats and Alchemy*, Albany, State University of New York Press, 1996 e R. M. Schuler, *W. B. Yeats: Artist or Alchemist?*, «The Review of English Studies», XXII, 85, February 1971, pp. 37-53.

teorico inglese sono duraturi: l'amicizia e il rispetto artistico fra loro induce Craig a consentire a Yeats di impiegare gli *Screens* all'Abbey Theatre; inoltre diversi lavori del drammaturgo irlandese sono recensiti in «The Mask», che pubblica anche un articolo a firma di Yeats e una versione di *The Hour-Glass* (il testo yeatsiano per il cui allestimento vengono impiegati gli *Screens*). L'affinità tra i due è tale che quando Craig disegna una scenografia per quest'ultimo dramma, secondo Karen Dorn il suo bozzetto «[anticipa] l'andamento circolare, le spirali, e le fasi lunari dell'immaginario successivo di Yeats, il tipo di movimento che Yeats già considerava simbolico»¹¹⁰. Ad essere particolarmente interessante in relazione a *Blue Sky* è che nel 1903 Craig legge uno dei drammi del drammaturgo irlandese, *Where There is Nothing*, esprimendo il desiderio di produrlo, come il poeta di Dublino scrive ad uno dei suoi corrispondenti:

Miss Edith Craig, la figlia di Ellen Terry, si è procurata per caso una copia [di *Where There is Nothing*] e ha persuaso la Stage Society ad intraprenderne la produzione. E ora Gordon Craig, suo fratello, vuole allestirlo con scenografie elaborate al posto di Maeterlinck, che gli avevano chiesto di mettere in scena. È un grande innovatore, qui, in ambito scenografico, e ha iniziato esperimenti che possono forse rivoluzionare tutta l'arte [del teatro].¹¹¹

Anche se Craig poi non allestirà il dramma, ne viene sufficientemente colpito da compiere diversi importanti passi verso una messinscena del testo; visto il numero ridotto di produzioni craighiane, sembra ragionevole presumere che lo avesse studiato con attenzione¹¹². Appunto a quel testo di Yeats sembrerebbe riferirsi in maniera criptica *Blue Sky*, in particolare per quanto concerne l'inattesa digressione sulla luce elettrica e di candela che apparentemente interrompe le istruzioni di Looney a Sly-Boots.

¹¹⁰ «[Anticipated] the circling, gyring, and lunar phases of Yeats's later imagery, the kind of movement Yeats already considered symbolical». K. Dorn, *Dialogue into Movement*, in R. O' Driscoll, L. Reynolds (edited by), *Yeats and the Theatre*, Toronto, Macmillan of Canada, 1975, p. 125. Per quanto concerne le pubblicazioni di e su Yeats in «The Mask» cfr., ad esempio, W.B. Yeats, *The Tragic Theatre*, «The Mask», III, 4-6, October 1910, pp. 77-81; P.N. [Dorothy Nevile Lees], *The Abbey Theatre Success*, «The Mask», III, 10-12, April 1911, pp. 190-191 (a seguire vi sono estratti da recensioni dello spettacolo apparsi alcuni quotidiani irlandesi); W. B. Yeats, *The Hour Glass*, «The Mask», V, 4, April 1913, pp. 327-346, Anonimo [probabilmente Edward Gordon Craig], recensione di *Per Amica Silentia Lunae*, «The Mask», VIII, 10, pp. 39-40.

¹¹¹ « Miss Edith Craig, Ellen Terry's daughter, got hold of a copy [of *Where There is Nothing*] by chance and persuaded the Stage Society to undertake its production. And now Gordon Craig, her brother, wants to produce it with elaborate scenery instead of Maeterlinck which they had asked him to do. He is the great innovator here in the matter of scenery and has begun experiments which may perhaps revolutionize the whole art.». Estratto non datato di una lettera di Yeats a John Quinn contenuto in una lettera del 18 febbraio 1903 di John Quinn agli avvocati Alexander e Colby, in W. B. Yeats, *The Variorum Edition of the Plays*, ed. by R.K. Alspach, assisted by C.C. Alspach, Macmillan, London, 1966, pp. 1166-1167, rif. a p. 1167.

¹¹² Al riguardo, cfr. anche E. G. Carlotti, *Le danze dei simboli: scrittura e pratica scenica nel teatro di W. B. Yeats*, Pisa, ETS, 1993, pp. 34-35.

Benché vi sia una ragione pratica perché Looney affermi che Sly-Boots dovrebbe «sapere come spegnere le candele»¹¹³ – si deve soffiare via la polvere per poter fare il cielo blu, come si scoprirà più avanti nel dramma – una simile motivazione sembra piuttosto debole per giustificare la presenza della battuta, che in assenza di una diversa ragion d'essere sembrerebbe futile. Non è certo necessario un grande impegno per imparare il puro e semplice atto pratico di spegnere una candela, e questo suggerisce che vi sia un significato nascosto dietro l'episodio. *Where There is Nothing* sembrerebbe poter fornire la chiave per svelare tale significato, anche considerando il contesto rituale-alchemico – così consonante con la poetica di Yeats – in cui sono collocate le battute di Looney.

Il protagonista del dramma irlandese, Paul Ruttledge, è un uomo ricco piuttosto anticonvenzionale. Non solo evita la normale interazione sociale e disdegna qualsiasi attività finanziariamente proficua, ma è anche un visionario, sia in senso letterale che metaforico, in questo ricordando Looney e Blind Boy. Le sue parole risultano incomprensibili e disorientanti per i suoi conoscenti e famigliari – come lo sono quelle di Looney e Blind Boy per Sly-Boots – che ritengono abbia perso contatto col mondo reale, caratteristica che secondo Sly-Boots connota anche i due protagonisti positivi di *Blue Sky*¹¹⁴. Un'altra analogia interessante con la farsa craighiana si incontra alla fine del dramma di Yeats. L'azione si chiude con la rivolta di un villaggio intero contro Paul, accusato di stregoneria; similmente, la *pièce* di Craig si conclude con il tentativo di Muggins (complice di Sly-Boots) di sobillare il paese in cui vive il mago contro di lui. La differenza sembrerebbe stare nel fatto che se Paul viene ucciso dalla folla, Looney e Blind Boy la neutralizzano ipnotizzandola; tuttavia, poiché il protagonista di *Where There is Nothing* ritiene che la morte sia un momento di liberazione dalla prigione della carne e un passo necessario al fine di ottenere la beatitudine metafisica, la divergenza tra i due testi sembrerebbe solo superficiale.

La positività della morte ritorna implicitamente nel testo yeatsiano. Fin dall'inizio Paul Ruttledge mostra di non provare interesse per le attività utili al sostentamento, atteggiamento sottolineato a chiare lettere dai suoi due ultimi adepti – dei monaci sospesi *a divinis* – verso la fine del dramma:

Aloysius. Vorrei che anche noi avessimo qualcosa da mangiare. A quest'ora dovrebbero essere a tavola, al monastero. Si staranno godendo una bella cena, oggi, in modo da sopportare il digiuno di domani.

¹¹³ «How to blow out candles». *BS*, pp. 200.

¹¹⁴Cfr. W. B. Yeats, *Where There is Nothing*, in W. B. Yeats, *The Variorum Edition of the Plays*, cit., pp. 1064-1165, rif. a p. 1085; *BS*, p. 203.

Colman. A volte penso che fratello Paul dovrebbe pensare un po' di più a noi. Va tutto bene per lui, che è tutto preso dai suoi pensieri e dalle sue visioni, che non sa se è sazio o sta digiunando.¹¹⁵

Paul trascura la carne; continua inoltre ad affermare che, perché l'essere umano raggiunga la perfezione, tutte le costruzioni razionali e materiali dell'umanità devono essere distrutte. Nella seconda scena del quarto atto, in particolare, si sveglia da uno dei suoi stati di *trance* e, in una sorta di rituale, spegne, soffiando, sette candele, chiarendo (o meglio predicando, visto che è temporaneamente diventato monaco) di volta in volta il significato di ognuna delle sette azioni, in ciascun caso spiegandolo subito dopo averne spenta una e prima di estinguere la seguente. Le candele sono metafore degli aspetti della vita umana che vanno distrutti perché l'umanità raggiunga un'inebriante beatitudine oltremondana¹¹⁶.

Sia le parole sia le azioni impiegate da Paul Ruttledge sono significative, se poste in relazione a *Blue Sky*. Alla luce del dramma di Yeats, l'affermazione di Looney secondo la quale per fare il cielo blu (il cui significato metafisico è consonante con l'obiettivo oltremondano di Paul Ruttledge) un adepto dovrebbe saper spegnere le candele, sembrerebbe alludere alla necessità di estinguere tutte le forme razionali e materiali al fine di creare l'opera d'arte. O meglio, se la mia ipotesi per cui *Blue Sky* è un dramma per la *Über-Marionette* è corretta, alla necessità che l'attore 'muoia' per poter diventare un artista, concetto che troviamo nella nota epigrafe a *The Actor and the Über-Marionette*, ma anche nelle lettere di Craig ad Eleonora Duse¹¹⁷. Secondo Paul Ruttledge, le persone che incontra «sono come animali da fattoria; hanno dimenticato la propria libertà; i corpi umani sono un travestimento, una finzione che mantengono per ingannarsi a vicenda»¹¹⁸. Analogamente, nella concezione di Craig l'inartistico attore moderno, erede dell'atto di imitazione svilente descritto in *The Actor and the Über-Marionette* come momento di fondazione del teatro umano, è schiavo del realismo ingannevole e di una concezione puramente materialistica della scena – come Muggins e Sly-Boots in *Blue Sky* –, di un'umanità degradata e degradante di cui dovrebbe liberarsi per poter creare.

¹¹⁵ «ALOYSIUS. I wish we had something ourselves to eat. They should be sitting down to their dinner in the monastery now. They will be having a good dinner to-day to carry them over the fast to-morrow / COLMAN. I am thinking sometimes, Brother Paul should give more thought to us than he does. It is all very well for him, he is so taken up with his thoughts and his visions he doesn't know if he is full or fasting». William Butler Yeats, *Where There is Nothing*, cit., p. 1147.

¹¹⁶Cfr. *ivi*, pp. 1137-1140.

¹¹⁷Cfr. E. G. Craig, *A Letter to Eleonora Duse from Gordon Craig*, «The Washington Post», December 1, 1907, SM4, and E. G. Craig, *To Madame Eleonora Duse*, «The Mask», I, 1, March 1908, pp. 12-13. Si veda anche Cfr. P. Degli Esposti, *The Fire of Demons and the Steam of Mortality: Edward Gordon Craig and the Ideal Performer*, cit., pp. 8-24.

¹¹⁸ «Are like farmyard creatures, they have forgotten their freedom, human bodies are a disguise, a pretence they keep up to deceive one another». Yeats, *Where There is Nothing*, cit., p. 1069.

Blue Sky sembrerebbe così rappresentare la drammatizzazione del passo conclusivo nel processo che porta alla creazione della *Über-Marionette*. Se *Romeo and Juliet* ritrae la corruzione della marionetta provocata dall'umanità, *Blue Sky* ripropone l'ultima fase, in cui l'opera d'arte teatrale si compie e la *Über-Marionette* compare. Qui il mago, che sa come spegnere le candele, vale a dire come andare oltre i limiti della carne, incanta l'umanità che danza alla sua musica, dimentica di sé. In altri termini, alla fine del dramma craighiano Looney tira i fili metaforici che costringono i fantocci raffiguranti i truffatori e la gente del villaggio a danzare; e la Danza, come spiega Craig, è un tratto distintivo della *Über-Marionette*.